

1 2



9 0

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Sofia Catarina da Silva Rodrigues

**O Fantasma Transgeracional (e Transmedial) em e para além
de *Wuthering Heights***

Dissertação de Mestrado em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas,
Ramo de Estudos Ingleses e Americanos,
orientada pela Professora Doutora Susana Isabel Arsénio Nunes Costa Araújo,
apresentada ao Departamento de Línguas Literaturas e Culturas
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2023

FACULDADE DE LETRAS

O Fantasma Transgeracional (e Transmedial) em e para além de *Wuthering Heights*

Ficha Técnica

Tipo de Trabalho	Dissertação
Título	O Fantasma Transgeracional (e Transmedial) em e para além de <i>Wuthering Heights</i>
Autora	Sofia Catarina da Silva Rodrigues
Orientador/a	Susana Isabel Arsénio Nunes Costa Araújo
Identificação do curso	2º Ciclo em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas
Área Científica	Literaturas e Culturas
Especialidade/Ramo	Estudos Ingleses e Americanos
Ano	2023
Data de Defesa	18 de outubro de 2023
Constituição do Juri	Doutora Maria José Florentino Mendes Canelo Doutora Katarzyna Anna Pisarska Doutora Susana Isabel Arsénio Nunes Costa Araújo
Classificação	17 valores

1 2 9 0



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Resumo Inicial

O Fantasma Transgeracional (e Transmedial) em e para além de *Wuthering Heights*

Wuthering Heights é uma obra literária já muito estudada, tendo sido já desenvolvido um vasto cânone de estudos sobre a mesma. Com base nesses estudos, esta dissertação analisará conceitos como “trauma” e “transferência transgeracional” à luz dos temas e conteúdos da obra-prima de Emily Brontë.

Tendo em consideração as vivências e a experiência da autora inglesa do século XIX, será desenvolvida, num primeiro capítulo, uma análise crítica a partir da biografia da autora, relacionando-se esta biografia com o processo e o desenvolvimento da produção da obra *Wuthering Heights*. Atendendo ao estilo e à época em que a autora vivia, a biografia contará com fases marcantes da vida de Emily Brontë e certos pormenores refletidos na sua obra, tais como o espaço em que a narrativa se insere e o tempo em que a ação decorre – *ergo*, os montes rurais ingleses do século XIX. Ficaremos, assim, a conhecer alguns dos fantasmas que assombraram a vida da autora e que foram marcantes na sua obra.

Após a análise dos conceitos de “trauma” e “transferência transgeracional” no segundo capítulo, num terceiro capítulo desenrolar-se-á o pergaminho do conjunto de textos representativos do fantasma de *Wuthering Heights*. Num primeiro momento, serão analisadas as obras de arte, produzidas por Edna Clarke Hall e a sua obsessão criativa pessoal com o estudo da obra de *Wuthering Heights*. Serão considerados, num segundo momento, os textos poéticos de Ted Hughes e Sylvia Plath, e o diálogo entre eles. E, por último, será estudada a poesia musical de Kate Bush, que reconta, num exemplo particular, a paixão obsessiva e a relação de amor/ódio entre Heathcliff e Catherine. Recorrendo a estes exemplos de valor literário e artístico, todos intitulados a partir de, e inspirados por, *Wuthering Heights*, iremos sugerir que a própria obra de *Wuthering Heights* funciona como um fantasma transgeracional e intermedial, um transportador de símbolos que assombraram e inspiraram imensos leitores desde a altura em que a obra foi publicada.

Palavras-Chave: *Wuthering Heights*; Emily Brontë; Fantasma Transgeracional; Intermedialidade; Trauma.

Abstract

The Transgenerational (and Transmedial) Ghost in and beyond *Wuthering Heights*

Wuthering Heights is a literary work that's been the subject of a lot of study, having already a considerable canon of works around it. Based on those studies, this dissertation will analyse the concepts of "trauma" and "transgenerational transference" under the light of the themes and contents of Emily Brontë's *magnum opus*.

Having in consideration the life experiences of the 19th century english author, we will develop, in the first chapter, a critical and conceptual analysis based on the author's biography, connecting it back to the development of *Wuthering Heights*. Accounting for style and epoch the author lived in, the biography we will comb over will touch importante phases of Emily Brontë's life and certain details reflected in her work, such as, for exemple, the physical space in which the novel inserts itself, and the time where the action occurs – *ergo*, the english countryside, around the 19th century. Through this, we will take notice of some of the ghost that haunted Brontë's life and made their way into her literary work.

After analysing the concepts of "trauma" and "transgenerational transference" in the second chapter, we will, in the subsecente third, unravel the scroll of works that were inspired by and ended up representing the ghost of *Wuthering Heights*. Firstly, we will analyse the works of art of Edna Clark Hall, and her personal criative obsession with the study of *Wuthering Heights*. We'll consider, secondly, the poetic texts of Ted Hughes and Sylvia Plath, and the dialogue therein. Thirdly, and lastly, we'll study the musical poetry of Kate Bush, which recounts, in particular exemple, the obsessive passion and love/hatred between Heathcliff and Catherine. Harkening back to exemples of literary and artistic value, all of them either titled after and/or inspired by *Wuthering Heights*, we'll suggest that the literary work of *Wuthering Heights* itself functions as a transgenerational, transmedial ghost, a carrier of symbols that have haunted and inspired many of its readers through the ages since its publication.

Keywords: *Wuthering Heights*; Emily Brontë; Transgenerational Ghost; Intermediality; Trauma.

Conteúdos

1. Emily Brontë (1818-1848) e o Fantasma de <i>Wuthering Heights</i> (1848).....	1
2. ‘Trauma’ e ‘Transferência Transgeracional do Trauma’	15
3. Fantasma Transgeracional (e Transmedial) em e para além de <i>Wuthering Heights</i>	24
3.1. <i>Wuthering Heights</i> e o fantasma transgeracional: em Edna Clarke Hall (1879-1979)	25
3.2. <i>Wuthering Heights</i> e o fantasma transgeracional: em poemas de Sylvia Plath (1932-1963) e de Ted Hughes (1930-1998).....	32
3.2.1. Em Sylvia Plath	32
3.2.2. Em Ted Hughes	37
3.3. <i>Wuthering Heights</i> e o fantasma transgeracional: em Kate Bush (1958 - Presente)	43
4. Conclusão	48
5. Bibliografia/Fontes Consultadas	51
ANEXOS.....	59

1. Emily Brontë (1818-1848) e o Fantasma de *Wuthering Heights* (1848)

Emily Brontë continua até aos dias de hoje a ser um dos grandes nomes da literatura inglesa do século XIX. Em *Wuthering Heights*, a escritora vitoriana descreve o seu mundo, as suas experiências, os seus ideais e críticas à sociedade.¹ Este retrato é feito através de uma história de fantasmas que, durante séculos, assombraram a mente de muitos leitores da obra.

Quando pensamos em *Wuthering Heights*, pensamos em fantasmas do passado. Os fantasmas de Catherine e de Heathcliff são talvez os mais conhecidos fantasmas da literatura inglesa vitoriana. Contudo, antes de olharmos para os fantasmas da obra, observemos os fantasmas que assombraram a jovem Emily Brontë durante a sua vida, até à sua morte. Os elementos biográficos que aqui serão mencionados tiveram um papel fundamental para a autora na produção da sua obra. Poderemos considerar que *Wuthering Heights* é uma configuração fantasmática de um tempo e um espaço que refletem as ansiedades, medos, desejos e ambivalências da autora. Abordando na sua obra episódios de violência e de complexas relações familiares, Brontë expôs-se, e, afetada pelas suas vivências, mostrou até que ponto a sua vida e a vida daqueles que a rodeavam eram, de certa forma, perseguidas por pressões do passado revividas no presente.

Nascida a 30 de julho de 1818, segunda filha mais nova de Patrick Brontë e Maria Branwell, Emily Brontë cresceu sob a supervisão do seu pai e da sua tia Elizabeth Branwell, “(...) a more obscure and slighter figure than the [Brontë’s] father (...)” (Hewish 1969: 24). Elizabeth Branwell veio ao encargo de educadora dos seus sobrinhos após a morte da sua irmã Maria: “[t]he children grew up motherless, closely confined with an already middle-aged father, himself something of a recluse, and an elderly and not very sympathetic aunt. They became intellectually precocious and socially immature.” (Hewish 1969: 25). A citada maturidade deve ser entendida tendo em conta o papel

¹ Tal como é referido por Nicole Lawrence na sua dissertação *Hauntings: Victorian Women Writers and Supernatural Fiction (1843-1901)*: “(...) haunted house stories contain not only actual ghosts, but ghostly projections of Victorians themselves, used to expose their faults, social transgressions, and cultural mistakes” (Lawrence 2015: 4). Brontë, através da sua escrita, projeta e critica a sociedade vitoriana, hierarquizada, sendo a mulher o fantasma dentro da sociedade vitoriana, cujo papel era o mínimo dos mínimos.

inferior da mulher em relação ao homem na época vitoriana. Emily Brontë, como tantas outras mulheres na sua época, era socialmente infantilizada, uma vez que a sua atividade estava limitada às lidas domésticas. Essa imaturidade expressa-se na sua obra nomeadamente através do comportamento de Catherine em *Wuthering Heights*, uma personagem cuja personalidade algo infantil se evidencia ao longo da obra, mesmo estando ela já na sua idade adulta. Preferindo incumbir-se das expectativas sociais da época, Catherine cria, assim, um dos grandes fantasmas, se não o mais relevante, de *Wuthering Heights*.

Órfã de mãe muito cedo, Emily Brontë cresceu em Haworth, Yorkshire. A morte da sua mãe, Maria Branwell, “(...) was the first of the series of bereavements that darkened the family story, even in an age familiar with premature death.” (Hewish 1969: 24). A ausência da figura materna é representada em *Wuthering Heights* através de um cenário de luto constante, onde todas as personagens maternas enfrentam a inevitável morte. A descrição do luto não é aprofundada: Emily Brontë não traduz, ficcional ou literariamente, a dor que sentiu quando a sua mãe faleceu. Tal como Rie Yamanouchi afirma, o luto e a perda de um ente querido passa por um processo muito próximo àquele que é o processo do trauma: “(...) the healing process takes time for a badly traumatised mind just as it does for a wounded body.” (Yamanouchi 2020: 361). Em *Wuthering Heights* denotamos desde logo a ausência da dor e do luto da figura materna que se pode interligar com as perdas pessoais de Emily Brontë, pois tanto a sua mãe, Maria Branwell, como a sua tia, Elizabeth Branwell, e até as duas irmãs mais velhas, Maria e Elizabeth Brontë² – figuras maternas –, vieram a falecer cedo na vida da jovem Emily Brontë. A morte destas figuras maternas, e entes queridos, foi o ponto de partida da vida assombrada de Emily Brontë e dos restantes familiares.³

² Maria, a irmã mais velha dos seis irmãos, foi a primeira a falecer, em maio de 1825, de tuberculose, deixando o pequeno Patrick Branwell, o único filho de Patrick e Maria, e a pequena Anne, a irmã mais nova, sem apoio maternal; pois, desde a morte de Maria Branwell, a filha Maria Brontë tornou-se a figura materna para os mais novos, que contrastava com a figura autoritária da sua tia Elizabeth. Elizabeth Brontë, seguida da sua irmã mais velha, perece em junho, com o mesmo problema de saúde que a primeira. Nesta época, a tuberculose era uma doença epidémica e o tratamento para esta epidemia era ainda desconhecida.

³ De acordo com o artigo de Arafat Usein, “[t]he boy Branwell declared after [Maria Brontë’s] death that he had heard her crying outside the windows at night.” (Usein 2016: 117). Este momento sobrenatural relatado pelo pequeno Branwell é retratado na obra de Emily Brontë, que reflete a imagem de Catherine na janela do quarto onde Mr Lockwood dormitava.

Apesar do seu desejo de se qualificar academicamente, a morte da sua tia Elizabeth levou a que Emily Brontë decidisse ficar em Haworth e assumir as lidas domésticas que a sua tia uma vez assumira, e onde permaneceu até ao fim da vida. Adaptando um modo de vida mais recluso e doméstico, Brontë desenvolveu um ressentimento, tendo em conta as suas altas expectativas de vida. No século XIX era esperado a mulher renunciar a vida socialmente académica, de modo a deixar esse estilo de vida ao encargo do seu marido. À mulher cabia apenas cuidar do marido, dos filhos e do bem-estar familiar.

A autora encontrava, contudo, intervalos onde escrevia. Tal como indica Rictor Norton, na introdução ao seu livro *Gothic Readings The First Wave, 1764-1840*, “[l]iterary consumption was important in the increasingly constrained lives of women during this period [Victorian Era] (...)” (Norton 2000: xii). Norton explica que “(...) the writing of fiction was a way for them to escape some of the limitations placed upon them by an increasingly male-dominant culture.” (Norton 2000: xii). Durante o seu tempo em casa, a par das responsabilidades domésticas, Brontë escreveu um número considerável de poemas que, mais tarde, vieram a ser publicados em 1846 numa antologia que contava, também, com poemas escritos pelas suas duas irmãs. A obra veio a público sob três pseudónimos masculinos: Currer, Ellis e Acton Bell.⁴ De modo a evitar preconceito, as irmãs Brontë escolheram nomes masculinos cristãos que, à partida, não seriam criticados pela capa (pelo género), numa época em que a literatura e a crítica literária eram dominadas por figuras masculinas. Tal como indica Rictor Norton: “[m]ost of the novelists were women, working in a self-aware feminine literary tradition; they were dismissed by most male critics and refused canonical status.” (Norton 2000: vii). Após o insucesso desta primeira publicação, as três irmãs preparavam-se para a publicação de

⁴ As irmãs Brontë criaram estes três pseudónimos na esperança de serem mais bem-sucedidas; pois, de acordo com as palavras de Charlotte Brontë na “Biographical Notice of Ellis and Acton Bell”

(...) we veiled our own names under those of Currer, Ellis and Acton Bell; the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because - without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘feminine’ - we had a vague impression that authoress are liable to be looked on with prejudice; we had notice how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise.

Charlotte 2010: xl

três romances em separado: *The Professor*, *Wuthering Heights* e *Agnes Gray*. Destas novas obras, apenas duas foram publicadas, entre elas *Wuthering Heights*, que desde o início demonstrou ser uma obra literária apreciada pelos seus leitores.

A publicação de *Wuthering Heights* gerou inúmeras críticas, negativas, devido ao seu conteúdo violento. As situações descritas em *Wuthering Heights* pareceram ser obra, para os contemporâneos de Emily Brontë, de uma entidade diabólica, com objetivos malévolos (Sampson 1961: 788). A obra foi observada, aqui, quase como um espelho da maneira como observamos a realidade da autora, que vivia numa situação reclusa e igualmente violenta, assombrada por fantasmas do passado. Relativamente à autoria da obra, o público de leitores criou uma fantasia, segundo qual a mão que escrevera *Wuthering Heights* seria a mesma que escreveu *Jane Eyre*. Debaixo da sombra da sua irmã mais velha, a autora de *Wuthering Heights* encontrava-se numa situação problemática: para o público, a obra não era sua, mas sim da sua irmã, Charlotte. Dentro deste cenário, Charlotte Brontë decidiu, após a morte de Emily e de Anne Brontë, escrever uma nota biográfica onde expunha a verdadeira identidade por trás de *Wuthering Heights*, e onde escreve: “(...) the identity of its author was misinterpreted; it was said that this was an earlier and ruder attempt of the same pen which had produced *Jane Eyre*. Unjust and grievous error!” (Charlotte 2010: xlii). Charlotte termina a nota biográfica dizendo que: “[t]his notice has been written, because I felt it a sacred duty to wipe the dust off their gravestones, and leave their dear names free from soil.” (Charlotte 2010: xlv). De modo a expor a verdade sobre a autoria, acabando de vez com esta confusão de identidades, Charlotte escreve uma nota biográfica às duas falecidas irmãs, eternizando-as ao expor a autoria dos dois romances, *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, e *Agnes Gray*, de Anne.

Nesta confusão de identidades, exacerbada pela relação com um público mal informado, encontramos um motivo que se aproxima do efeito de inquietante estranheza – o “Uncanny”, como designava Freud. De acordo com as suas palavras, “(...) the ‘uncanny’ is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar.” (Freud 1947: 220); “(...) uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression.” (Freud 1947: 241). ‘Uncanny’, uma sensação de estranheza, “(...) is something which is secretly familiar [*heimlich-heimlich*], which has undergone repression and then returned from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition.” (Freud 1947: 245). Este efeito estabelece

importantes relações com as ideias de assombramento exploradas em várias obras das Brontë. De facto, a questão de dupla identidade ('Doppelgängers') é central não apenas a *Wuthering Heights*, mas famosamente encenada, por exemplo, na obra *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.⁵ Apesar dos seus escritos terem conteúdos completamente diferentes, temos um público de leitores que fantasia e imagina ter apenas um autor para três obras distintas, criando-se assim o oposto de um desdobramento, que evidencia a dependência e falta de autonomia destas mulheres. Emily Brontë viveu a sua vida como irmã de Charlotte Brontë, até a sua obra ter começado a ser analisada como algo singular, e a ter o conhecimento e a atenção que lhe era devida - algo que aconteceu apenas depois da morte de Brontë, e depois de Charlotte ter escrito a nota biográfica. Tal como John Henneman afirma, "Emily is confessed the most original of the household, yet it is her sister's noble tribute that has been the strongest foundation for this fame – and Emily was not so practiced a worker as Charlotte." (Henneman 1901: 227). Charlotte foi a mais proativa das irmãs Brontë, o que, em parte, resultou na confusão de identidades. Esta proatividade foi uma das razões que levou a que tanto Emily como Anne Brontë vivessem na sombra da irmã mais velha.

Muitos observadores ficaram maravilhados com esta revelação: "(...) [they] marvelled that such a reserved, introverted person could have created a work of such passion and imagination." (Cerrito e Keppos 1992: 107). Tal como descreve W. Somerset Maugham: "*Wuthering Heights* is an extraordinary book. It is a very bad one. It is a very fine one. It is ugly. It has beauty. It is a terrible, an agonizing, a passionate book." (Maugham 1948: 115). O conteúdo de *Wuthering Heights* criou uma mistura de sensações, desde admiração até à aversão. Contudo, o que mais maravilhou os seus leitores e críticos foi a ideia de como alguém tão reservado pudesse escrever tais situações que suscitaram sensações paradoxais.

Wuthering Heights é uma obra cheia de sensações fortes e dolorosas que podem ser associadas ao género 'gótico'. Na sua mais lata expressão artística, o gótico apresenta "(...) várias possibilidades de definição: inicialmente, Gótico designa uma antiga cultura bárbara; depois, no âmbito arquitectónico, significa excesso, ostentação, escuro e sombrio; musicalmente, traduz-se numa subcultura de rock dos anos '80 de 1900

⁵ Mais tarde, Jean Rhys, no seu romance *Wide Sargasso Sea* (1966), vai criar um texto que explora a questão do duplo em *Jane Eyre* e usa como motivo para reescrever a obra original de Charlotte Brontë, a perspectiva da "outra", Bertha Rochester.

(...)” (Matos 2010). De acordo com Nikolina Maligec e o argumento original de David Punter and Glennis Byron, o termo gótico “(...) originated when the necessity arose to describe any elements, entities, and agendas connected to a Germanic tribe called the Goths.” (Maligec 2020: 10). Num sentido mais lato,

(...) the first meaning of the term *Gothic* served the purpose of differentiating between the western Roman Empire, the core of developed classic art, the core of civilization, and the exact opposite, the primitive side represented by the barbaric invaders who destroyed everything valuable in Roman ‘civilized’ eyes.

Maligec 2020: 10

Tal como citado, o género gótico era um conceito que servia para diferenciar a civilização daqueles que não eram civilizados – os chamados Visigodos.

O género gótico no século XIX “(...) comes hand in hand with the metaphorical depictions of the arising industrialization.” (Maligec 2020: 11). A era Vitoriana (1837 a 1901) foi uma época marcada pela “(...) industrial revolution which had effects on both economy and society. Deterioration of rural England, rapid rise of middle class and constant pressure towards unavoidable social and political reform were common themes in writing (...)” (Božoki 2017: 1). Deste modo, o género gótico e os seus elementos tornaram-se, para a literatura e para as artes, um meio através do qual os criadores poderiam representar a sua realidade. Tal como indica Rictor Norton: “Gothic novels often attack the prevailing rule of class, church and patriarchal society (...)” (Norton 2000: x). Os escritores do gótico criavam nos seus textos irrealidades, onde surgiam fantasmas e eram exploradas atitudes e ações violentas exageradas, muitas delas impossíveis e inconcebíveis, de modo a expor as suas sensações relativamente à sua realidade.

De acordo com Roumaissa Moussaoui e o seu artigo “Gothic Reality: a study of Emily Brontë’s *Wuthering Heights*”, o gótico era um género que criava “(...) a world of chaos and exaggeration.” (2021: 41). Neste mundo caótico “[i]magination knew no bounds and the fantastic, the grotesque, the savage, and the mysterious became significant elements in the plot whose primary purpose was to entertain, stirring up emotions without restraint by reason.” (Moussaoui 2021: 41).⁶ Ao criarem este mundo gótico,

⁶ A par desta última citação temos as palavras de Ivana Fortová que afirma que estes elementos do gótico são “(...) elements of the supernatural (...) [which] serve as a device for removing the stories from the everyday (...)” (Fortová 2017: 45).

fantasmagórico até, “(...) writers of gothic fiction were able to conceal unpopular but controversial ideas related to the issues of the time.” (Moussaoui 2021: 43-44). Tal como Moussaoui indica, Brontë “(...) created a fantasy world to covertly criticize social issues of the day.” (Moussaoui 2021: 42). Recorrendo ao género gótico, a autora criou um mundo onde podia criticar a sociedade em que vivia e os seus respetivos valores, e cuja vida não queria para si mesma.

Posto isto, tal como Božica Božoki escreve, na sua tese *The Gothic Literary Complex in Emily Brontë’s ‘Wuthering Heights’*, Emily Brontë “(...) wrote about the changing times in a darker and unconventional way using eerie and paranormal elements, depicting the struggles uniquely and simultaneously criticizing the majority of the burning questions and problems of the time.” (Božoki 2017: 1-2). Na sua obra, Brontë recorre ao género gótico e aos seus respetivos elementos para criticar a época e os modos de vida da sociedade.

O género gótico encontra-se em obras e autores que recorrem a elementos como:

(...) cenários escuros e com ruínas, com inspirações medievais, visualmente notáveis no constante recurso a castelos sombrios e de grandes dimensões, onde se construíram narrativas escritas que possibilitaram “traduções” visuais, onde reinam cenas sombrias, com nevoeiro, obscuras e, normalmente, num espaço nocturno e florestal, onde o medo e a ansiedade em relação ao desconhecido reinam, sempre reflectindo o medo das representações (sempre desconhecidas) de tudo aquilo que era um ‘outro’ – alheio ao conhecido e explorado.

Matos 2010

De acordo com Jerrold E. Hogle na sua introdução ao livro *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*,

(...) a Gothic tale usually takes place (...) in an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign place, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an agitating city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory.

Hogle 2002: 2

Dentro destes mesmos espaços, encontramos segredos que assombram os seus proprietários (Hogle 2002: 2). Estas assombrações são representadas em forma de fantasmas que emergem desses mesmos espaços e representam uma lembrança traumática

constante ao seu criador. Portanto, a literatura gótica ficcional “(...) oscillate[s] between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural (...)” (Hogle 2002: 2). Isto pode ser interpretado como uma invasão do mundo sobrenatural sobre o mundo real, cujas barreiras foram quebradas.

Em *Wuthering Heights* encontramos múltiplos aspetos que ligam o texto ao género gótico, não só pela época em que a mesma foi escrita, na qual este género era bastante usado, mas também pelos elementos encontrados dentro do mesmo texto. Desde logo nos deparamos com a constante dualidade, desde a estrutura da casa, do espaço em que a narrativa se insere, e das classes sociais apresentadas, a repetição de nomes, que dá a ideia de “[d]oppelgängers, look-alikes or doubles (...) [who] represent the duality of a character (...)” (Božoki 2017: 7). Dentro da narrativa de *Wuthering Heights*, a constante repetição de nomes, de acordo com Božica Božoki. “(...) represents the change in Catherine’s personality, and it also opposes the two Catherines (...) [who] stand for different values of the victorian time” (Božoki 2017: 8); o que leva a crer que a repetição do mesmo nome leva à evolução das personagens que partilham o mesmo nome, que representa duas personagens diferentes: temos uma primeira Catherine que se deixa recair sobre os valores da sociedade Vitoriana, e temos uma segunda Catherine, cujos valores vão contra os da primeira, fazendo-a destacar-se como uma personagem mais empoderada – esta Catherine tem valores e luta por eles.

No género gótico, no que concerne à localização e ao seu aspeto, encontramos elementos como “(...) remote locations, far from civilization. (...) [with] specific architecture, composed of a labyrinth of corridors, hidden passages, turreted towers, dark dungeons and damp cellars (...)” (Moussaoui 2021: 43) Esta imagem reclusa do espaço é-nos apresentada por Emily Brontë na forma como descreve a casa, em *Wuthering Heights*: “(...) the gates are always locked; fierce and sometimes dangerous dogs protect the house from strangers; there is a mysterious room which is not allowed to be entered.” (Maligec 2020: 22). Esta afirmação de Maligec dá-nos a ideia de que a casa de *Wuthering Heights* é impenetrável, e que visitas de estranhos não são bem-vindas, preferíveis, portanto, que as mesmas fiquem fora do plano. Por isso, podemos considerar que estes portões e janelas fechadas são barreiras entre a civilização vitoriana e a sociedade reclusa rural, na qual Emily Brontë se integrava. Tal como é indicado na “Introdução” do capítulo sobre Emily Brontë, da compilação *Nineteenth-Century Literature Criticism*: “(...) Brontë lived most of her life in her father’s secluded parsonage at Haworth in Yorkshire (...) she clearly preferred a reclusive lifestyle amidst the primitive beauty of the moors.”

(Cerrito e Kepos 1992: 107). É válido realçar que as irmãs Brontë viviam neste mundo rural, longe daquilo que era considerada a sociedade civilizada, o que leva a crer que os valores sociais não seriam os mesmos dos que eram considerados civilizados:

The girls had lived among the race of rude and hard and violent men; the legends current in the district were of a nature befitting such men; (...) The lives of the girls had been hard, cheerless and full of suffering. They knew the sting of poverty and had felt the oppression of petty tyranny. They had seen the lives of those they held dear sacrificed to cruelty and greed. To them therefore men like (...) Heathcliff and Earnshaw, seem scarcely abnormal.

Walker 1921: 716

Assim, podemos afirmar, com as palavras de John Bell Henneman, que:

It is from the vivid realization of this harsh, tragic spirit of the moor and heathland that come the strange conceptions of Emily's "Wuthering Heights," typical of the position of their own home at the top of the bleak hill amid its whitened tombstones subject to every wind and storm that blew.

Henneman 1901: 225

Esta imagem enclausurada da casa de *Wuthering Heights* contrasta com a imagem mais clara da casa de *Thrushcross Grange*, que é considerada "(...) a representation of the society and economy of the Victorian era, more stable than *Wuthering Heights*." (Božoki 2017: 11). Brontë fecha os portões e coloca barreiras entre aquilo que é considerado parte da sociedade vitoriana, e a vida no espaço rural, reclusa. Esta dualidade espacial é reforçada com o idealismo de *Thrushcross Grange*, um espaço que era considerado ideal para viver, de acordo com as estritas regras da sociedade Vitoriana, enquanto que *Wuthering Heights*, por outro lado, era apenas o espaço dos reclusos e dos excluídos da sociedade.

No século XIX, a mulher assumia, tal como já foi indicado acima, um papel social inferior ao do homem, pois as únicas funções que a mulher executava, e que esperavam dela, resumiam-se a trabalhos domésticos, fazendo ela parte de uma esfera social mais privada (Božoki 2017: 15). Tais funções foram tomadas pela própria autora, após a morte da sua tia Elizabeth; a autora viveu a maior parte da sua vida a fazer tais trabalhos domésticos, inicialmente como uma governanta numa casa de família, e, mais tarde, na sua casa de infância. Emily Brontë sempre tivera dificuldades em se integrar na sociedade, pois sempre se mantivera "(...) true to the things she considered important: the ideal of

women as delicate beings who avoid physical or mental activity and pursue fashions and flirtations was repugnant to her” (Usein 2016: 122). Uma das razões, se não a razão, das quais Emily Brontë não coloca, na sua obra, descrições de relações mais íntimas, pois ela não se sentia à vontade a escrever situações que a repugnavam, deixando, assim, uma obra de uma paixão não física. Tendo por base esta afirmação, podemos considerar que Brontë tinha ideais que contrariavam o modelo de mulher do século XIX, que servia apenas para trabalho doméstico. A autora dá força às personagens femininas de modo a mostrar que a mulher tem capacidades além das que praticava, e não apenas para ser delicada e obediente. Através da sua história de fantasmas, Emily Brontë dá força às suas personagens femininas para perseguirem os seus mais ínfimos e íntimos desejos. Contudo, tal como nós, leitores, sabemos, nem todas as personagens tomaram essa força como sua. Na narrativa de *Wuthering Heights*, vemos múltiplas personagens femininas que se desenvolvem com o decorrer da narrativa. Catherine Earnshaw, a personagem mais assombrada de todas, além de Heathcliff, não persegue os seus desejos, e prefere seguir as regras vitorianas e viver em sociedade. Esta acaba por sucumbir às vontades sociais, deixando de lado as suas. Catherine Linton, que viveu sob a desajeitada e furiosa figura revoltada de Heathcliff, nunca desistiu dos seus desejos e prosseguiu a vida como desejava, pois reconhecia a possibilidade de uma vida além daquela que sofria às mãos de Heathcliff, e foi paciente e forte o suficiente para, no fim, consumir o seu verdadeiro amor por Hareton Earnshaw. Já Isabella Linton, irmã de Edgar Linton, reconhece o erro ao casar-se com Heathcliff e foge com uma criança nos braços, sem qualquer apoio financeiro, emocional ou social.

Esta força dada às personagens femininas vem ao encontro daquilo que se chama ‘Female Gothic’ (gótico feminino), que é, de acordo com a definição de Ellen Moers, “the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic.” (Moers 1978: 90). ‘Female Gothic’ é, de acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários*, um dos temas maiores da época contemporânea, onde são discutidas as representações femininas dentro de obras que se circunscrevem no género gótico (Matos 2010). De acordo com E. J. Clery, no que concerne ao contraste das escritoras de gótico feminino com a literatura gótica masculina:

While the male poets issued their manifestos, dabbled in metaphysics, or cut a dash in fashionable drawing rooms, women were, if not invisible, then confined by circumstances, and by the more intangible prison of female property. (...) The argument goes that women writers chose to specialize in the depiction of personal

relations in realistic settings (...) and that they employed a language of refined moral sentiment and feeling (...) Their forte was miniaturism, attention to detail.

Clery 2000: 1-2

Escritoras de ‘Female Gothic’ escreviam acerca das suas preocupações, e descreviam, criticamente, a sua situação social e pessoal. Brontë usou o género gótico e a sua linguagem sublime, para criar uma obra complexa, onde as personagens femininas são mais do que apenas mulheres submissas. De acordo a definição de Ellen Moers, ‘Female Gothic’ é “(...) a paraphernalia of claustrophobic castles, villainous dominating men, and beleaguered heroines to thematize women’s sense of isolation and imprisonment within a domestic ideology fast becoming hegemonic by the end of the eighteenth century.” (Moers, *apud* Maligec 2020: 24). Posto isto, Brontë “(...) allows her female characters to speak their minds (and act upon their passions).” (Lombardi 2020). Emily Brontë dá-lhes voz e força para serem superiores àquilo que era considerada a figura feminina do século XIX e demonstra que pode ser tão intelectual quanto uma figura masculina era na época.

O episódio em que o fantasma de Catherine regressa ao seu antigo quarto dá início ao fim da história de *Wuthering Heights*. Neste episódio, em que Lockwood é obrigado a ficar na casa de Wuthering Heights devido ao mau tempo, é também obrigado a dormir num quarto e num espaço completamente alheios, tal como os nomes familiares estampados nos livros empilhados e empoeirados, obra quase romântica, profundamente inocente, de Catherine Earnshaw, que dão a ideia de que ninguém humano habitava aquele quarto há alguns anos. Durante vinte anos, de acordo com a narrativa, Catherine deambulou as redondezas de Wuthering Heights à espera de colher a alma de Heathcliff, para que ambos pudessem finalmente viver livres de qualquer regra imposta pela sociedade. Tal como Božoki afirma, após a sua morte “Catherine continued her life in death as a ghost haunting Heathcliff’s memories and Wuthering Heights, as well as becoming her true, free self in death, reunited with Heathcliff.” (Božoki 2017: 13-14). Na fantasia de Heathcliff, apenas na morte poderiam concretizar o que em vida não puderam: a consumação de uma obsessão. Catherine, por fim, leva a alma de Heathcliff para o *outro lado*, através da indicação da janela aberta ao lado do corpo morto do seu frustrado amante, concretizando assim a fantasia do malfeitor anti-herói. Isto dá fim à tragédia que residia na casa de Wuthering Heights, estabelecendo, finalmente, um ambiente harmonioso.

Recorrendo de novo às palavras de Božoki, “[Brontë] wrote a gothic fiction that ‘crosses the material world into the spiritual realm’, altering the classical gothic elements to portray the notions of social injustice, desire and revenge.” (Božoki 2017: 24). Esta vingança termina com a morte de Heathcliff, cuja ausência transformou o ambiente da casa de *Wuthering Heights*, estabelecendo, enfim, a paz. Se um dia era uma casa obscura, agora era uma paisagem de harmonia. O tempo quente, a paisagem colorida e o facto de que Lockwood “(...) had neither to climb the gate, nor to knock (...)” (Brontë 2003: 307) mostravam esse novo ambiente em *Wuthering Heights*, dando uma sensação de conforto. A paz final e a harmonia estabeleceram-se na mansão no topo da montanha, o que demonstra como a presença de um indivíduo pode mudar completamente o ambiente de um determinado espaço e dos presentes. Uma vez espantados os espíritos do mal, um ambiente harmonioso e pacífico estabeleceu-se nas casas das famílias Linton e Earnshaw.

Contudo, um mito surge à volta de *Wuthering Heights*. O mesmo é descrito por Ellen Dean, quando conta os últimos acontecimentos a Lockwood, após o seu regresso em 1802:

I was going to the Grange one evening – a dark evening threatening thunder – and, just at the turn of the Heights, I encountered a little boy with a sheep and two lambs before him, he was crying terribly, and I supposed the lambs were skittish, and would not be guided.

‘What is the matter, my little man?’ I asked.

‘They’s Heathcliff and a woman, yonder, under t’ Nab,’ he blubbered, ‘un’ Aw darnut pass’em.’

I saw nothing; but neither the sheep nor he would go on, so I bid him take the road lower down.

Brontë 2003: 336

Ellen Dean afirma que o jovem rapaz estava apenas a invocar e a criar fantasmas na sua mente, a par do falatório dos seus pais e mais chegados.⁷ Porém, a história de *Wuthering Heights* chegou aos ouvidos atentos dos habitantes das redondezas, apesar de, na história, se dar a entender que apenas estas duas famílias existiam neste mundo recluso. De acordo

⁷ Tal como Ellen Dean indica no seu relato, “He probably raised the phantoms from thinking, as he traversed the moors alone, on the nonsense he had heard his parents and companions repeat (...)” (Brontë 2003: 336). Fantasmas esses criados pela mente de uma criança, que a partir das histórias que ouvia, imaginava que os fantasmas para sempre vagueariam pelas montanhas perto da sua terra, assombrando e lembrando a história trágica que decorreria na casa de *Wuthering Heights*.

com as palavras de J. Hillis Miller: “At the end of *Wuthering Heights* Cathy and Heathcliff have reached the peace of union with one another through God, a God who is at once immanent and transcendent, utterly beyond this world (...)” (Miller 1968: 115). Esta última afirmação dá-nos a ideia de que “[o]nly in death, the realm of absolute communion, can Heathcliff ‘dissolve with’ Cathy and ‘be happy’ at last.” (Miller 1968: 115). A história de amor entre Heathcliff e Catherine transcende e resiste no mundo dos vivos na forma de mito, no qual se conta que ambos rondam a casa de *Wuthering Heights*, eternamente. Tal como Božoki afirma: (...) ghosts of Catherine and Heathcliff haunt the moors together, reunited in death and once again able to live freely and fully as they always desired.” (Božoki 2017: 14).

O amor de Catherine e Heathcliff transcende o mundo material, não sobrevivendo às regras do mundo vitoriano. Contudo, tal como Andrew Smith afirma, na sua obra *Gothic Literature*, os fantasmas de Catherine e Heathcliff são “(...) a ‘constant reminder of the limitations of a bourgeois culture, of the radicalism that is not yet laid to rest.’” (Smith 2007, *apud* Božoki 2017: 14). Na morte, e no mundo sobrenatural, Heathcliff e Catherine encontram o seu paraíso, vivendo à mercê das suas próprias regras, e não daquelas impostas pela sociedade. Os seus fantasmas irão permanecer na memória daqueles que os conheceram e daqueles que se sucederam. Através desta história de fantasmas, a autora mostra-nos os seus próprios receios e ansiedades: como a sociedade consegue apenas funcionar à base de regras restritas, especialmente para a mulher, e como a ausência de uma figura materna consegue colocar em causa o desenvolvimento psíquico e emocional de uma criança. A autora revela, assim, como é perseguida pelas suas escolhas e pelo desejo de ser algo que a sociedade vitoriana não aceita.

Durante vinte anos, o fantasma de Catherine viveu dentro das casas das famílias Linton e Earnshaw. Este fantasma passou ao longo das gerações, o que fez com que os mais novos, e as gerações futuras, sofressem com os segredos do passado e fossem assombrados pelos mesmos. O nome de Catherine tornou-se uma presença inominável num quarto fechado. *Wuthering Heights*, as suas personagens, e até a própria Emily Brontë, tornaram-se fantasmas que atravessaram gerações e fronteiras, o que faz com que sejam, ainda na contemporaneidade, tal como Moussaoui alegou, no que concerne à sua mensagem, “(...) still relevant today.” (Moussaoui 2021: 42). Apesar do passar dos anos, o fantasma de *Wuthering Heights* prevalece, seja através de um poema, através de uma música ou através da arte, devido ao seu impacto no criador e leitor da obra.

Um dos objetivos desta dissertação é analisar *Wuthering Heights* à luz do conceito de ‘trauma’, cuja interpretação é, por sua vez, feita através da noção de ‘fantasma’. Recorrendo ainda à noção de ‘transferência transgeracional’ que é o impacto da história de *Wuthering Heights* nas gerações futuras, e, neste caso, gerações futuras artísticas. *Wuthering Heights* é a história de vários traumas; traumas esses que se transformaram em fantasmas, que se transferiram ao longo de gerações e séculos. Deste modo, também Emily Brontë se poderá ter tornado um fantasma para nós, leitores, que, através da sua história e dos seus escritos, romantizamos a sua figura.

No capítulo seguinte, iremos proceder à análise de conceitos que serão pertinentes para compreendermos a ideia de transferência transgeracional. *Wuthering Heights* será analisado como uma configuração fantasmática que passa de geração em geração, de obra em obra e de media em media.

2. ‘Trauma’ e ‘Transferência Transgeracional do Trauma’

Para compreendermos o papel dos fantasmas na obra, e para além da obra, teremos de analisar conceitos como o de ‘trauma’ e de ‘transferência transgeracional’. Na linguagem psicanalítica, o conceito de ‘trauma’ não tem necessariamente uma definição explícita (Zepf & Zepf 2007: 331). De um modo geral, podemos dizer que ‘trauma’ é aquilo que alguém sofre após ter experienciado uma situação que a marcou física e/ou emocionalmente. De acordo com a definição de Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, ‘trauma’ é um “[a]contecimento da vida do indivíduo que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se acha o indivíduo de lhe responder de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogénicos duradouros que provoca na organização psíquica.” (Laplanche e Pontalis 1970: 678). De acordo com o *Dicionário de Psicologia*, e a definição de P. Sivadon, ‘trauma psíquico’ é uma “[e]moção violenta, que modifica de maneira permanente a personalidade de um indivíduo, sensibilizando-o de forma especial para emoções análogas ulteriores.” (Sivandon 1978: 433). Tal como explica J. Roger Kurtz, na sua introdução ao seu livro *Trauma and Literature*,

[i]f someone claims to have been traumatized, we assume they have suffered a frightening or shocking experience, but that they wish to emphasize its emotional impact rather than any physical injury. We think of trauma as a pathological mental and emotional condition, an injury to the psyche caused by catastrophic events, or by the threat of such events, which overwhelm an individual’s normal response mechanisms.

Kurtz 2018: 1

Portanto, entende-se que ‘trauma’ é um termo que define uma situação humana, de instabilidade mental e emocional, derivada de eventos desastrosos vividos e que leva o indivíduo a reviver determinados acontecimentos, permanecendo num estágio de assombro emocional constante.

Relativamente ao seu aparecimento, e recorrendo às palavras de Ekatherina Zukhova, e tal como é indicado no *Vocabulário de Psicanálise* (678), “[t]he word trauma stems from the Greek word *traûma*, meaning wound.” (Zukhova 2020: 218). Este conceito de ‘trauma’ foi inicialmente incluído no vocabulário da área da medicina nas décadas de 50 do século XVII (Zukhova 2020: 218) como diagnóstico de um ferimento físico. Este ferimento físico acaba por se tornar intrínseco à vítima, cuja constante lembrança causa dor à mesma. Para J. Roger Kurtz, ‘trauma’ é: “(...) an event so

overwhelming that it cannot be processed normally at the time of its occurrence, so that its memory is effectively blocked but returns to haunt the victim until it is appropriately confronted and dealt with” (Kurtz 2018: 3). Deste modo compreendemos que a memória do evento é a palavra-chave para a persistência do trauma. No livro de Ruth Leys, a autora afirma que “(...) Freud problematized the originary status of the traumatic event by arguing that it was not the experience itself which acted traumatically, but its delayed revival as a memory (...)” (Leys 2000: 20); Leys mostra através dos estudos de Freud que o ‘trauma’ prevalece através da memória, não tendo tanto a ver com o evento passado, mas sim com a repercussão do mesmo. Tal como Meera Atkinson afirma na introdução ao seu livro *The poetics of Transgenerational Trauma* “(...) memory is fundamentally indexical in terms of continuity between event and memory and that this is therefore inherently individual and cannot be transferred (...)” (Atkinson 2017: 17); significa isto que a memória, da qual apenas o indivíduo é portador, apenas por ele pode ser revivida, sendo assim o ponto inicial de transferência – carrega na sua memória o evento, através dela se transfere por meios variados (oral, escrito, artisticamente), para outros que não são portadores dessa mesma memória. Tal como Ruth Leys afirma, no seu livro *Trauma: a Genealogy*, mais especificamente no capítulo intitulado “Freud and Trauma”, “[t]rauma was originally the term for a surgical wound, conceived on the model of a rupture of the skin or protective envelope of the body resulting in a catastrophic global reaction in the entire organism” (Leys 2000: 19). Nesta leitura, um pequeno incidente pode ter impacto de uma dimensão maior do que aquela que seria esperada: um pequeno ferimento pode ser a fonte, ou o começo, de um problema maior, que, mais tarde ou mais cedo, se torna irreversível. Isto vai ao encontro do que Siegfried Zepf e Florian D. Zepf afirmam, no seu artigo “Trauma and Traumatic neuroses: Freud’s Concepts Revisited”: “(...) ‘trauma’ referred to a violent attack damaging the organism from the outside.” (Zepf e Zepf 2007: 331). Esta afirmação dá a ideia de que algo do exterior pode danificar o interior humano. Segundo Leys,

(...) trauma was constituted by a relationship between two events or experiences – a first event that was not necessarily traumatic because it came too early in the child’s development to be understood and assimilated, and a second event that also was not inherently traumatic but that triggered a memory of the first event that only then was given traumatic meaning and hence repressed.

Leys 2000: 20

Portanto, podemos afirmar que a memória tem o seu peso quando falamos da presença do trauma. Esta lembrança e persistência da memória do evento, não necessariamente traumático, faz com que o mesmo seja revivido pelo indivíduo, o que o leva a relembrar e a reviver as emoções sentidas na altura, desde o medo até à dor. Este reviver deixa o sujeito mais instável, em termos emocionais e psicológicos, o que pode levar a uma profunda instabilidade existencial.

Desde a sua conceção que o conceito ‘trauma’ implica repercussões pessoais, tanto mentais como físicas, no futuro. Foi no século XIX que o termo ‘trauma’ evoluiu, deixando de se referir apenas a uma ferida física, sentida e vista, para indicar também uma ferida psicológica.⁸ Tal como J. Roger Kurtz afirma na sua introdução “[t]oday (...) we more frequently use the term *trauma* to describe emotional or psychological injury, as opposed to bodily harm.” (Kurtz 2018: 1).

Charles R. Figley, no seu livro *Trauma and its Wake: The Study and Treatment of Post-Traumatic Stress Disorder*, define ‘trauma’ como: “(...) an emotional state of discomfort and stress resulting from memories of an extraordinary catastrophic experience which shattered the survivor’s sense of vulnerability to harm” (Figley 1985, *apud* Atkinson *et. al.* 2014: 291). Tal como indicam as palavras de Jeffrey Prager, “[p]sychic trauma has its origins in some event or series of events in the past.” (Prager 2016: 15). Estes eventos, e as emoções associadas a tais eventos, são sentidas e revividas como se esse preciso momento estivesse a decorrer no presente.

A transferência de um trauma, de geração em geração, leva ao trauma secundário de uma segunda geração. Tal como Prager indica, no seu artigo “Lost childhood, lost generations: the intergenerational transmission of trauma”, ‘trauma’

(...) describes not only those individuals, who, because of disruption, lose the capacity for joy and spontaneity and their ability to interact with others, constricted and inhibited in their experience of the world. (...) [but also] the experience of a whole generation, in which individuals collectively share a similar psychology.

Prager 2003: 174

⁸ De acordo com Siegfried Zepf e Florian D. Zepf, foi “(...) Oppenheim (1889) who introduced this term [trauma] into psychiatry to describe a state of corporeal and mental changes following an unexpected physical and/or physical shock.” (Zepf e Zepf 2007: 331). Nas palavras de Ekatharina Zukhova, “[t]he 1890s saw the emergence of trauma as a psychic wound, thus paving the way for psychology and psychiatry.” (Zukhova 2020: 218).

Para Ricardo M. Phipps e Suzanne Degges-White, o ‘trauma secundário’ é experienciado por aqueles que “(...) have significant, close relationship to the direct victims of trauma, such as therapists or family members (...)” (Phipps e Degges-White 2013: 175). Tal como Phipps e Degges-White afirmam, “[w]hen parents or grandparents are struggling with their own psychological distress, their caregiving effectiveness may be significantly compromised and their offspring may suffer because of the initial first-generation trauma.” (Phipps e Degges-White 2013: 175). Esta afirmação indica que o descendente da primeira geração (traumatizada) irá sentir secundariamente as emoções da primeira geração, o que implicará repercussões nas gerações futuras. Quanto mais prolongada for a exposição ao trauma, maior será a influência nas gerações seguintes, visto que as mesmas crescem e vivem a apreender rancor pela memória do passado que persiste, fazendo com que sejam constantemente levadas para o momento traumático e lá permaneçam devido à memória intrusiva. Tal como é sugerido por Freud: “(...) one cannot overcome an enemy who is absent or not within range (...)” (Freud 1961 [1912], *apud* Prager, 2016: 21). Já o trauma: “must be re-created not as an event in the past but as a present-day force ... for when all is said and done, it is impossible to destroy anyone *in absentia* or *in effigie*” (Freud 1961 [1912], *apud* Prager, 2016: 21). Esta última citação reforça a ideia de que a memória é apenas um fantasma que vive na nossa imaginação, impossível de tocar e de derrotar através do rancor. Jeffrey Prager afirma que:

Traumatic experiences live beyond those who are the direct recipients. We know how unwittingly new generations, in fact, can *inhabit* a past that preceded them, can be *carriers* of it, can continue to live it, reproduce it, pass it on and, at the same time, imagine or think themselves free from their history. We know that persecution and victimization in one generation, as if being haunted, typically gets acted-out in the next.

Prager 2016: 18

Esta ideia de exposição ao trauma reflete-se na forma como a segunda geração reage ao trauma inicial. Tal como Phipps e Degges-White afirmam, as consequências da exposição do trauma refletem-se “(...) when the effects of trauma extend to other generations in the same family beyond the generation of the person experiencing primary trauma (...)” (Phipps e Degges-White 2013: 175). A este fenómeno damos o nome de ‘trauma transgeracional’ ou ‘trauma intergeracional’ (Phipps e Degges-White 2013: 175). Assim, introduziu-se o termo ‘trauma transgeracional’, que, tal como indicam Phipps e Degges-White: “(...) was first documented in the 1960s to describe trauma symptoms

experienced by descendents of holocaust survivors (...)” (Phipps e Degges-White 2013: 174).

De forma a expor a experiência de ‘transferência geracional’ do trauma, Helen Milroy explica, de uma forma clara, como o trauma transgeracional funciona:

The trans-generational effects of trauma occur via a variety of mechanisms including the impact on the attachment relationship with caregivers; the impact on parenting and family functioning; the association with parental physical and mental illness; disconnection and alienation from extended family, culture and society. These effects are exacerbated by exposure to continuing high levels of stress and trauma including multiple bereavements and other losses, the process of vicarious traumatisation where children witness the on-going effect of the original trauma, which a parent or other family member has experienced. Even where children are protected from the traumatic stories of their ancestors, the effects of past traumas still impact on children in the form of ill health, family dysfunction, community violence, psychological morbidity and early mortality.

Milroy (2005), *apud* Atkinson *et. al.*, 2014: 294

Posto isto, a ‘transferência transgeracional’ do trauma ocorre, especialmente,

(...) when parents’s unresolved grief, depression, generalized anxiety or hypervigilance impede their ability to achieve healthy attachment to their children and to meet their children’s emotional needs. This inconsistency in the relationship was identified as a factor that could lead children to feel unsure of the extent to which they could trust their parents to meet their needs.

Phipps e Degges-White 2013: 176

Quanto mais prolongada for a exposição às futuras gerações dos sintomas traumáticos da primeira geração, maior será a possibilidade do mesmo trauma ser transferido ao longo dos anos, tornando-se um fantasma cada vez mais difícil de combater.

Portanto, o ‘trauma’, passado de geração em geração, cresce, evolui, e torna-se num ‘fantasma’; numa presença que persiste e assombra enquanto a mente do seu portador o permitir. Nicolas Abraham e Maria Torok, de acordo com as palavras de Silke Arnold-de Simine, falam de ‘assombração transgeracional’ (*transgenerational haunting*), “(...) in which an individual’s psychic development is shaped by an unspeakable drama in the family’s history, a secret that must be kept hidden, guarded by phantoms.” (Simine 2018: 145). A mente do sucessor do portador do ‘trauma’ irá ser formada de acordo com

os segredos e as formas de agir que presencia, visto que, à partida, as figuras paternas ou maternas agem da forma mais correta perante os seus descendentes.

O ‘fantasma’ é, de acordo com Srdjan Smajić, no seu livro *Ghost-seers, Detectives, and Spiritualists*: “(...) exemplars of things that look real enough but exist only in the deceived or diseased eye of the beholder.” (Smajić 2010: 4). Em “Notes on the phantom”, de Nicolas Abraham, o ‘fantasma’ é definido como:

(...) nothing but an invention of the living (...) an invention in the sense that the phantom is meant to objectify, even if under the guise of individual or collective hallucinations, the gap produced in us by the concealment of some part of a love object's life.

Abraham 1994: 171

O termo ‘fantasma’, associado ao termo ‘fantasia’, é, de acordo com o *Vocabulário da Psicanálise*, uma “[e]ncenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.” (Laplanche e Pontalis 1970: 228). Na psicanálise, ‘fantasma’, e a ‘fantasia’, é apenas “(...) uma produção puramente ilusória que não resistiria a uma apreensão correcta do real.” (Laplanche e Pontalis 1970: 228). O ‘fantasma’ e a ‘fantasia’, sendo ambos uma criação da mente de um indivíduo, apenas existem, de acordo com Freud, no mundo da “vivência de satisfação” (Laplanche e Pontalis 1970: 232), onde o indivíduo cria uma utopia/fantasia sobre o seu maior desejo e a sua maior satisfação, incapaz de ser real. De acordo com Freud e com os fantasmas analisados na psicanálise, os fantasmas podem ser hereditariamente transmitidos, as chamadas ‘protofantasias’ (Laplanche e Pontalis 1970: 229), que são “[e]struturas fantasmáticas típicas (...) que a psicanálise descobre organizando a vida fantasmática, sejam quais forem as experiências pessoais dos indivíduos; a universalidade destes fantasmas explica-se, segundo Freud, pelo facto de constituírem um património transmitido filogeneticamente.” (Laplanche e Pontalis 1970: 486-487). Esta é, portanto, a transmissão genética do fantasma – transmissão essa que acontece em *Wuthering Heights*, entre as duas famílias.

O ‘fantasma’ é, então, apenas uma presença, uma entidade, uma alucinação, uma fantasia, criada pelo seu portador, que guarda um segredo que insiste em não partilhar e que o assombra. Este segredo, representado como um fantasma da mente, irá assombrar

a sua vítima, que vai concebendo a sua vida à volta desse segredo. Ainda nas palavras de Abraham,

The phantom is a formation of the unconscious that has never been conscious (...). It passes (...) from the parent's unconscious into the child's. (...) The phantom's periodic and compulsive return lies beyond the scope of symptom-formation in the sense of a return of the repressed; (...)

Abraham 1994: 173

O facto de passar de geração em geração revive e alimenta o fantasma. A existência do fantasma, e a sua presença, indicam a existência de assuntos inacabados: “(...) [it] indicates the effects, on the descendants, of something that had inflicted narcissistic injury or even catastrophic on the parents.” (Abraham 1994: 174). Portanto, o ‘trauma’, representado como um ‘fantasma’ na vida da vítima, assombra o indivíduo, que, através de memórias do passado, cria entidades que fazem com que esse passado seja ainda mais presente. É também indicado por Abraham que esta memória e este fantasma “(...) progressively fades during its transmission from one generation to the next and that, finally, it disappears.” (Abraham 1994: 176). O fantasma torna-se cada vez menos uma presença sentida pessoalmente, ao ponto de se desvanecer da mente dos seus portadores, acabando por se tornar numa história do passado, cujas sensações não podem ser imaginadas nem sentidas pela geração avançada. Tal como Abraham indica, “[t]he phantom will vanish only when its radically heterogenous nature with respect to the subject is recognized, a subject to whom it at no time has any direct reference.” (Abraham 1994: 174-175). Com o passar do tempo, o fantasma começa a perder a sua energia e a sua lembrança desvanece da mente dos sucessores daqueles que alimentaram e viveram em primeira mão, o trauma. De forma a ilustrar este argumento, Nicolas Abraham escreve: “In no way can the subject relate to the phantom as his or her own repressed experience, not even as an experience by incorporation. *The phantom which returns to haunt bears witness to the existence of the dead buried within others.*” (Abraham 1994: 175). O fantasma assombra aqueles que viveram o momento e apenas fazem parte da vida dos sucessores, não como portadores originais, mas sim porque a eles foi implementada a memória de um determinado evento. Mas, tal como Abraham explica, a presença do fantasma começa a desvanecer da mente dos sucessores, porque:

[firstly] it has no energy of its own; it cannot be ‘abreacted’, merely designated.

[Secondly] it pursues its work of disarray in silence (...) [since] the phantom is

sustained by secreted words, invisible gnomes whose aim is to wreak havoc, from within the unconscious, in the coherence of logical progression. Finally, it gives rise to endless repetition and, more often than not, eludes rationalization.

Abraham 1994:175

O fantasma começa a perder a sua força e a sua forma na mente do seu portador. Conforme o tempo passa, começa a ficar esquecido.

O ‘fantasma/trauma transgeracional’ é, então, aquilo que transtorna futuras gerações, que não viveram o ‘trauma’, mas que acabam, inevitavelmente, por carregar consigo uma memória em segunda mão para o resto das suas vidas, dependendo da forma como encaram esses laços com o passado. O trauma torna-se parte da vida do indivíduo através da memória e de imagens que o mesmo cria, transferidas pela primeira geração, e concebendo e alimentando estes fantasmas do passado através do segredo. Eventualmente, esses fantasmas desvanecem-se, mas existem outros meios para exorcizar os fantasmas que nos rodeiam, um deles sendo a escrita e a arte. De acordo com J. Roger Kurtz, “(...) literary language, in its very nature, offers a uniquely effective vehicle for representing the experience of trauma in ways that ordinary language cannot.” (Kurtz 2018: 8). Isto significa que, através da linguagem literária, as vítimas de trauma encontram um lugar seguro, onde podem contar a sua experiência e mostrá-la ao mundo, libertando-se do segredo e da prisão que pode ser a incubadora do trauma.

Tal como Gabriele Schwab afirma, na sua obra *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*, no que concerne aos textos/relatos transgeracionais “(...) language itself becomes haunted, and haunted language uses a gap inside speech to point to silenced history. Haunted language refers to what is unspeakable through ellipsis, indirection and detour, or fragmentation and deformation.” (Schwab 2010, *apud* Pederson 2018: 105-106). Tal como citado, através da linguagem, o indivíduo pode expressar as suas sensações, quer do presente quer do momento do evento, de modo inofensivo; enquanto que, se o segredo se mantiver, irá ferir e, conseqüentemente, desenvolver outro tipo de problemas, psíquicos e/ou físicos, resultando em certos comportamentos que a vítima pode tomar, tais como consumo excessivo que leva a obesidade, ansiedade, depressão, e vícios, como consumo de substâncias ilícitas, fumar, e ainda o suicídio, como método de fuga à dor (Atkinson *et. al.* 2014: 292).

O ‘trauma’ é, nas palavras de Zepf e Zepf: “(...) a binomial, relational concept referring to experiences that combine an external event with its specific consequences for an individual’s psychic reality.” (Zepf e Zepf 2007: 347). Não é o evento que carrega o

peso do trauma, mas sim a forma como o mesmo é experienciado pelo indivíduo. Independentemente do tempo, se a primeira geração do trauma se recusa a aceitar a sua experiência e se insiste no reforço dos laços com o passado, o fantasma acabará por afetar as futuras gerações. O segredo torna-se uma presença tóxica (Prager 2003: 180), e reforça os laços e dependência da segunda geração com a memória da primeira.

O capítulo seguinte referir-se-á ao fantasma transgeracional em e para além de *Wuthering Heights*, no qual analisaremos os textos – previamente mencionados. Será feita uma análise de como a obra *Wuthering Heights* passou ao longo de gerações e de media em media, e relacionaremos estas dinâmicas com o conceito de ‘fantasma transgeracional’.

3. Fantasma Transgeracional (e Transmedial) em e para além de *Wuthering Heights*

Do mesmo modo que Catherine continuou presente na narrativa após a sua morte, *Wuthering Heights* prevalece até hoje como uma obra cujos temas continuam atuais para muitos escritores e artistas. Edna Clarke Hall, Ted Hughes, Sylvia Plath e Kate Bush representam *Wuthering Heights* através da poesia, da música e da arte do desenho e mostram a forma como a leitura desta obra os impactou, nas suas vidas artísticas, de forma direta e subtil. No caso de Edna Clarke Hall, temos obras de desenho, nas quais a artista deixou as suas impressões da obra de Brontë, sendo esta coleção intitulada também “Wuthering Heights”. Sylvia Plath e Ted Hughes são autores de dois poemas intitulados “Wuthering Heights”, uma conversa entre ambos os poetas, e cuja relação com a obra de Brontë é óbvia, como veremos a seguir. No caso de Kate Bush, temos também uma canção intitulada “Wuthering Heights”, cuja relação com a obra original de Brontë é igualmente indiscutível, mas de certo modo mais interessante, visto que a letra da música foi baseada num trecho que a cantora visionou, de uma representação cinematográfica/teatral que passava na sua televisão. Todos estes artistas escolheram o cenário da obra de Emily Brontë para representar as suas ansiedades e obsessões, e estas representações, e, por conseguinte, estas intertextualidades, prevalecem até aos dias de hoje. O objetivo neste terceiro capítulo é analisar as representações supramencionadas de cada artista, contextualizando-as na vida de cada um, e na relação que elas mantêm com a obra de Emily Brontë.

3.1. *Wuthering Heights* e o fantasma transgeracional: em Edna Clarke Hall (1879-1979)

Edna Clarke Hall, de nome de solteira Edna Waugh, nasceu a 29 de junho de 1879 em Shipbourne, Kent, numa família numerosa migrante e sem qualquer conexão artística. O seu pai, Benjamin Waugh, era um ativista social e um sacerdote cristão, e um dos fundadores da National Society for the Prevention of Cruelty to Children (NSPCC). A décima filha de doze filhos do casal Waugh, Edna Clarke Hall foi educada pelas suas irmãs, e cresceu num ambiente propício à exploração artística, onde encontrou a paixão pelo desenho e a pintura a aguarela.⁹ Aos catorze anos, Edna Waugh entrou na escola de artes de Slade, recomendada por um amigo da família, William Clarke Hall. A sua reputação em Slade era a de uma artista prodigiosa, o que a incentivou ainda mais a traçar a sua carreira à volta da arte do desenho e da pintura. Durante o seu tempo em Slade, Clarke Hall encontrou outros artistas, com os quais partilhou experiências. Uma dessas artistas, Ida Nettleship, acabou por trocar várias cartas com Edna Clarke Hall, nas quais ambas as artistas procuravam incentivar-se a seguirem os seus ímpetos criativos. Tal como indicam as palavras de Eliza Goodpasture: “Clarke Hall was especially close to Ida Nettleship (...) Many of Nettleship’s letters to Clarke Hall survive and are overflowing with love for her friend. (...) The two regularly encouraged each other to continue to work hard at their art.” (Goodpasture 2022). Contudo, ambas se deixaram cair nas vivências e expectativas de género da época, acabando por se submeterem às regras implementadas – ao papel da mulher no século XIX: submissa e dona de casa (eternamente doméstica, sem carreira nem ambições próprias).

Apesar de ser admirada enquanto artista e de ser portadora de três grandes prémios de arte, Edna Clarke Hall casou com William Clarke Hall aos dezanove anos, sendo ele treze anos mais velho que ela.¹⁰ Após o término do seu curso de arte em Slade, Edna e William Clarke Hall estabeleceram-se em Essex, onde residiram até ao fim das suas vidas. Com o passar do tempo, a artista começou a aperceber-se do desagrado do seu marido para com a sua paixão pela arte. O que era previamente incentivo tornou-se corrente

⁹ Tal como indica o registo de National Motor Museum, “Her favoured medium was watercolour as she liked the quickness and spontaneity of the result.” (National Motor Museum).

¹⁰ Tal como indica o estudo de Mengting Yu, “Clarke Hall was married December 22, 1898, at 19 years of age and then devoted much of the rest of her life to gardening and child-rearing to conform to a traditional wifely role. She was tortured by her artistic ambitions and her husband’s expectations.” (Yu 2018: 128).

desagrado. Clarke Hall sucumbiu à pressão e começou a deixar de lado a sua pintura e desenho, acabando por se dedicar maioritariamente às lidas domésticas e à educação dos seus filhos. Imposta a exigência de atenção por parte de William, Edna Clarke Hall perdeu a sua motivação criativa e sentiu-se, por isso, desconsolada. Com a sua carreira interrompida, Edna Clarke Hall sentiu-se vazia, sem ambições nem expectativas. Tal como Goodpasture afirma, Clarke Hall: “(...) struggled to find fulfilment [within the household] (...)” (Goodpasture 2022).

No início do século XX, Edna Clarke Hall começou a representar, por via do desenho, cenários da obra original de Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Tal como a própria artista indica: “I had such a strong feeling for it, (...) I seemed to work under a spell... My obsession with *Wuthering Heights* was so persistent that for years these drawings used to slide out of my mind with complete ease.” (Goodpasture 2022). Esta arte de representações de *Wuthering Heights* tornou-se a sua grande obra artística, cujo foco durou mais de trinta décadas;

The drawings are visceral, idiosyncratic and modern. Many are undated and they are scattered throughout public museums and private collections throughout the UK, making it difficult to study them individually. They became instead a single body of work that represents one artist’s ongoing creative practice.

Goodpasture 2022

Usando a sua própria figura e formas como modelo, a sua coleção de *Wuthering Heights* “(...) occup[ies] a strange place between the categories of self-portrait, illustration and performance.” (Goodpasture 2022). A sua obsessão pela obra original de Emily Brontë é explicada pelas suas vivências, pois Edna Clarke Hall acreditava que experienciava a paixão obsessiva de Catherine e Heathcliff:¹¹ “Clarke Hall’s imagined embodiment of both Catherine and Heathcliff can be read as a representation of her own inner conflict over her identity as an artist and a woman.” (Goodpasture 2022).

A perda da identidade artística de Edna Clarke Hall começou quando se deu o seu casamento com William Clarke Hall. Apesar de ambos serem artistas reconhecidos, William exigiu-lhe que deixasse a sua identidade artística de lado, de modo a adotar uma

¹¹ Tal como indica o registo do *National Motor Museum* “[t]he family home reminded Edna of ‘Wuthering Heights’ depicted by Emily Brontë and she returned to this theme many times throughout her life, often when she was in emotional crisis.” (*National Motor Museum*).

identidade maternal e doméstica. Deste modo, a artista abdicou da sua paixão e da sua ambição artística para exercer uma função como mãe e esposa devotadas. Contudo, com ajuda psicológica, Clarke Hall foi capaz de resolver os seus conflitos interiores (psicológicos) e exteriores (matrimoniais) e recuperou a sua identidade artística perdida, após o seu colapso mental, em 1919.¹² Tal como Eliza Goodpasture afirma, “[d]espite her belief in her own failure, and her preoccupation with raising her two sons (...) and keeping house for her family, she never wavered in her self-identification as an artist.” (Goodpasture 2022). Com a ajuda do seu marido, de um antigo tutor de Slade, Henry Tonks, e do seu psicólogo, Edna Clarke Hall abriu um estúdio,¹³ onde continuou a sua arte de *Wuthering Heights* e outros temas, como o retrato da infância dos seus filhos, e de outros seres, como flores, por exemplo. Em 1932, William Clarke Hall perece, não sem antes lhe ser entregue o título de Cavaleiro da Ordem Britânica. Em 1941, o seu estúdio é destruído, durante um *Blitz* da Segunda Guerra Mundial, desmotivando a artista, que se deixou estagnar na prática da sua arte na década de cinquenta.

Edna Clark Hall viveu até aos 100 anos, falecendo a dezasseis de novembro de 1979. Nas palavras de Eliza Goodpasture:

Clarke Hall is the sort of figure who touched the lives of so many artists, (...) yet never received her due - either in life or after her death. Her works are unusual and many have been lost, but they are powerfully felt and convey the essence of this remarkable fixture of the twentieth-century British art world.

Goodpasture 2022

Edna Clarke Hall viveu uma vida cheia de emoções e de experiências, deixando um legado artístico preenchido. Apesar de não ter obtido grande reconhecimento nas suas outras obras de arte, “*Wuthering Heights*” será sempre reconhecível, especialmente pela sua fonte de inspiração. As suas raízes, que vão até à primeira metade do século XIX, à obra original de Emily Brontë, permitem a viva memória de uma obra literária que foi escrita antes de a artista ter nascido, e que é considerada uma obra literária canónica.

¹² De modo a complementar o que foi dito acima, o registo do *National Motor Museum* escreve que “[t]he conflict between her desire to paint and her husband’s wishes are believed to have been a cause for her nervous breakdown in 1919.” (*National Motor Museum*)

¹³ Tal como indica o estudo de Yu, na sua tese de doutoramento, “[w]hen she suffered a nervous breakdown in 1919, Tonks, with psychologist Henry Head, helped her with her marriage problems and to reassert her artistic identity.” (Yu 2018: 128).

As representações que Edna Clarke Hall desenhou de *Wuthering Heights* focam nomeadamente cenários frustrantes, como a cena em que Heathcliff ouve, por entre paredes, a conversa de Catherine com Ellen Dean sobre o estatuto de Heathcliff e a consequência de não poder casar com o mesmo, devido à sua posição social, apesar de o desejar; cenários infantis, como os retratos de Catherine e Heathcliff em vários cenários de *Wuthering Heights*, tanto dentro como fora da mansão; e cenários com fins de estudo de personagem. A sua obsessão com *Wuthering Heights* tornou-se de tal modo poderosa que a sua vida, durante três décadas, girou à volta desta obra-única canónica de Emily Brontë.

De acordo com o primeiro estudioso da arte de Edna Clarke Hall, Max Browne: “(...) Edna (...) was consumed by the atmosphere and passions of this heathen world (...)” (Browne 2015: 110). Tal como a própria Edna Clarke Hall afirma:

All my interest is in the love between them; it was fierce, it was wild, but it was also tender and bodily desire seems hardly to touch it. Because of this love one is aware of the reality of every detail casually brought out in the book – it is a prevailing and dominating spirit. The rights and wrongs are not one’s concern. To me there seems no doubt at all in this matter, their powers of emotion were unquestionably greater than those possessed by others. They were tremendous.

Edna Clarke, *apud* Max Browne 2015: 110

Edna Clarke Hall explora esta paixão tão obsessiva quanto a sua atenção aos cenários que representa. Estuda a personagem de Catherine e personifica-a, sendo ela mesma uma outra Catherine, resultado das suas vivências e sensações. A família Clarke Hall vivia numa mansão que se igualava à descrita em *Wuthering Heights*:

If romantics are escapists from oppressive reality then talented romantics of genius are the beacons for such escape. The fire lit by Emily Brontë illuminated a path that was followed obsessively by Edna. Attuned to a country lifestyle Edna lived and drew her passion with ease. She sometimes slept on haystacks and with the horses in the stable, drew water from wells, lit her house with candles and farmed the land round her own ‘Wuthering Heights.’

Browne 2015: 116

De acordo com as palavras de Browne, Edna Clarke Hall tinha, no mundo em que vivia, a sua própria *Wuthering Heights*. De modo a ilustrar este argumento, Browne escreve:

(...) on hearing of a (...) property for sale just down the road, the Clarke Hall’s moved into their own *Wuthering Heights*. It was called ‘Great House’ and Edna lived in it for

the remainder of her long life. Inspired by those old mansions she recalled the start of her creative odyssey.

Browne 2015: 109

Desde a sua experiência até aos espaços em que residiu, Edna Clarke Hall era assombrada pelos fantasmas de *Wuthering Heights* que persistiam em se manter presentes, mesmo que por escolhas coincidentes como o aspeto da mansão em que residiu, como através das representações que desenhava, que energizavam ainda mais a memória dos eventos recorrentes ao longo da obra. Tal como Browne indica, as primeiras representações de *Wuthering Heights*:

(...) emerged from an inner compulsion to contribute to a fictional world of which she felt a part of. They were produced intermittently over three decades in a wide-range of styles and media and, now scattered in many public and private collections, they form an artistic response from one genius to another.

Browne 2015: 108

Alguns críticos consideraram que Edna Clarke Hall tinha uma vida reprimida, muito semelhante à da própria Emily Brontë ou a Catherine Earnshaw, pois, tal como Browne afirma: “(...) what Edna, Emily and Catherine all share and deeply longed for, is fulfillment with a lover.” (Browne 2015: 116). Estas vivências poderão ter levado Clarke Hall a explorar as sensações negativas da obra de Brontë, criando, assim, a sua arte à volta de um estudo que acaba por se tornar uma representação fantasmática dos seus próprios desejos. Emily Brontë não tinha uma vida propriamente amorosa, mas podemos imaginar a possibilidade de que desejasse ter alguém a seu lado que apoiasse incondicionalmente a sua arte literária e aproveitasse igualmente a sua personalidade espiritual. Já Catherine Earnshaw e Edna Clarke Hall tinham presente alguém que amavam, mas por razões diversas, esse amor não era completo: de um lado, Catherine desejava ter Heathcliff, apesar de ter acabado por escolher Edgar como seu companheiro, e, do outro, Clarke Hall casou cegamente com um homem com o dobro da sua idade, que no início aparentava ser alguém, e mais tarde se mostrou o oposto. Tal como Yu indica:

(...) Edna Clarke Hall struggled for a balance between being an artist and a mother. Clarke Hall was married December 22, 1898, at 19 years of age and then devoted much of the rest of her life to gardening and child-rearing to conform to a traditional wifely role. She was tortured by her artistic ambitions and her husband’s expectations.

Yu 2018:128

Sem o apoio do seu marido William, Edna Clarke Hall perdeu a sua paixão artística e rendeu-se à domesticidade, tentando alcançar e realizar as expectativas do seu marido. Tal como Browne indica: “[d]espite a pre-marital assurance from her fiancé that art would come before domestic commitments, this did not actually occur” (Browne 2015: 108). Ainda nas palavras de Browne, “[a] hugely promising career launch, as the top prize-winning female Slade Scholar, fell flat when Edna, at nineteen, married William Clarke Hall.” (Browne 2015: 109). O casamento e a vida doméstica serviram de entrave à continuação da vida ativa de Edna Clarke Hall na arte.

Na fase mais obscura da sua vida, em 1919, Clarke Hall atingiu o pico da frustração e teve um colapso psicológico, do qual esteve a recuperar durante cerca de um ano. Em 1920 e nas décadas subsequentes, Edna Clarke Hall produziu inúmeros estudos e representações de *Wuthering Heights*, a par de outras representações mais pessoais. Tal como indicam as palavras de Browne “(...) Edna has two major aspects to her art: first are the private, internal works of imagination born of frustration; second are the sketches of daily life, of mainly family and friends, born of enjoyment and observation” (Browne 2015: 109). Estas divisões de fases artísticas compreendem-se entre os anos tortuosos e os anos de maior alívio e leveza, que se seguiram ao colapso.

Após estes anos de doença e convalescença, Clarke Hall encontrou o seu paraíso criativo, onde eventualmente acabou por conseguir coordenar as suas tarefas domésticas com a sua paixão artística. Até à destruição do seu estúdio, Edna Clarke Hall era uma artista ativa, cheia de vida e de inspiração. Apesar dos anos de tormento, a vida de Edna Clarke Hall transformou-se, tendo ela encontrado o seu lugar no mundo artístico, e sendo atualmente reconhecida e admirada pelo seu estudo pictórico de *Wuthering Heights*. Mas essa imagem nada passa de uma miragem romântica feita por nós, observadores e críticos. Tal como Emily Brontë, o seu reconhecimento em vida foi escasso, e só após a morte as suas obras de arte foram apresentadas em museus e galerias de arte em Inglaterra. Com as suas representações de *Wuthering Heights* espalhadas pelo país, Edna Clarke Hall começa a adquirir reconhecimento pela sua arte.

Os diversos desenhos espalhados pelos vários museus de arte de Inglaterra dificultam a procura das obras de Edna Clarke Hall numa coleção só. Portanto, apenas dois desenhos do estudo de “*Wuthering Heights*” foram selecionados para serem analisados nesta dissertação. Os dois desenhos selecionados são cenários de *Wuthering Heights* que ocorrem em diferentes momentos: num primeiro temos a representação da

irmandade entre Catherine e Heathcliff, que ocorre cedo na narrativa, e, no outro, temos a representação de um momento desesperante e importante na obra.

No primeiro desenho, intitulado “Catherine Earnshaw and Heathcliff at Wuthering Heights” (Hall 1910-11), detetamos uma sensação de união entre duas personagens. Um momento harmonioso e estável, onde a figura feminina (Catherine) e a figura masculina (Heathcliff) se encontram em posições confortáveis, dentro de um espaço doméstico e familiar. Edna Clarke Hall captura numa imagem só os momentos de infância de Catherine e Heathcliff, quando se encontram dentro de casa, na companhia um do outro. Através deste desenho entendemos a modéstia dos arredores e das próprias personagens: ambas as figuras se vestem de roupas soltas, e ambas detêm feições jovens – notável nas feições faciais da figura masculina e nos jeitos e cabelo da figura feminina. Este momento capturado por Edna Clarke Hall não alude a um episódio específico, visto que a presença de ambas as personagens no mesmo espaço ocorre com frequência ao longo da narrativa.

No segundo desenho, intitulado “Study for Wuthering Heights” (Hall 1923), reconhecemos sensações de desconforto, desespero e aflição. A personagem masculina, de pé, ereta, segura a personagem feminina, fraca e quase desfalecida. Sendo esta uma representação do capítulo XV, esta ilustração de Edna Clarke Hall alude ao episódio em que Heathcliff se encontra pela última vez com Catherine ainda viva. No seu desespero e ansiedade, Catherine induz o parto e perece nessa mesma noite. Esta ilustração de Edna Clarke Hall reflete um jogo de sensações: a figura masculina (Heathcliff) está ereta, como se tivesse esperança ao ter a sua amada nos braços; a figura feminina (Catherine), quase desfalecida, está caída nos braços da figura masculina (Heathcliff), que a segura ternamente, como se soubesse que aquele era o seu último momento. Aludindo ao episódio que a ilustração representa, esta é a última vez que Catherine e Heathcliff se encontram nos braços um do outro, sendo o seguimento deste momento a partida de Heathcliff para o jardim, onde aguarda por notícias de Catherine. Edna Clarke Hall captura as emoções transmitidas pela obra e reflete as suas impressões na forma como escolhe representar ambas as personagens, quase como se a caneta e a mão que a segura estivessem possuídas das mesmas sensações que a imagem e a própria cena transmitiam.

As obras de Edna Clarke Hall continuam, hoje em dia, espalhadas por toda a Inglaterra, sendo apresentadas em diferentes museus, e disponíveis nos respetivos *sites online*.

3.2. *Wuthering Heights* e o fantasma transgeracional: em poemas de Sylvia Plath (1932-1963) e de Ted Hughes (1930-1998)

Sylvia Plath e Ted Hughes são dois exemplos de poetas do século XX, que também exploraram a região do continente britânico tão apreciada e narrada por Emily Brontë. O tema central deste capítulo é a análise de dois poemas destes dois poetas, ambos intitulados de “*Wuthering Heights*”, e a sua relação com a obra de Emily Brontë.

3.2.1. Em Sylvia Plath

Sylvia Plath nasceu em 1932, em Boston, Massachussets. Oito anos depois sofreu com a perda de seu pai, que morreu com um estado avançado de diabetes; um erro de diagnóstico levou a que a doença não fosse tratada, resultando na eventual morte da sua figura paterna. Tal como Emily Brontë, Plath desde cedo viu perecer um dos elementos centrais da sua família. Tal como indica Linda Wagner-Martin: “(...) she was forced to accept the death of her beloved father - with very little warning or explanation, because neither her mother nor the physicians attending Otto Plath had realized that death was imminent.” (Wagner-Martin 2003: 6). Contudo, tanto Plath como o seu irmão, por quem a autora tinha concebido um rancor, encontravam conforto na escrita e na leitura; “(...) the family’s emphasis on reading, learning, and language permeated every segment of Sylvia’s life.” (Wagner-Martin 2003: 4). Tal como indicam as palavras de Wagner-Martin, Plath sentia-se magoada “(...) by her parent’s seeming preference for their infant son (...)” (Wagner-Martin 2003: 5); resultado disso, Plath “(...) became an aggressive toddler, angry that her life of being the centre of everyone’s attention had changed.” (Wagner-Martin 2003: 5). Vendo a sua vida a mudar drasticamente, Plath cria um rancor para com o seu irmão mais novo, tal como Hindley criou, de um modo mais agressivo, para com Heathcliff. Inconscientemente, Sylvia Plath é uma representação viva das experiências vividas pelas personagens na obra de Emily Brontë. Resultado deste incentivo pela aprendizagem das letras, tanto Plath como o seu irmão mais novo sabiam ler e escrever desde tenra idade: “(...) both read long before kindergarten. Sylvia showed herself almost from infancy to be a systematizer: she created order out of buttons, small stones, tiles, blocks, any kind of portable objects.” (Wagner-Martin 2003: 5). A companhia constante dos seus avós maternos, os Schobers, reforçou esse incentivo, pois, tal como indica Wagner-Martin:

“[t]ime with the Schobers also reinforced her own family ethic of valuing learning and reading, as well as work.” (Wagner-Martin 2003: 5). Portanto, podemos afirmar que: “Sylvia’s world was truly shaped by books.” (Wagner-Martin 2003: 5).

Reconhecendo na escrita uma forma de expressão pessoal, Plath e o seu irmão recorreram a estes mesmos meios para refletirem os seus pensamentos: “[t]he process of creating in words was natural to Plath children, and it became a great source of comfort after the unexpected death of their father.” (Wagner-Martin 2003: 6). Crescendo em ignorância, Plath viveu uma infância muito agitada:

Moving from one school to another was naturally traumatic, and although Aurelia [Sylvia’s mother] wrote with pride that Sylvia had turned in an extra fourty book reports the first year she was in the Wellesley System, one can understand how the tall bright girl’s compensatory behaviour might have made her less than popular.

Wagner-Martin 2003: 6

Numa época em que a mulher tinha apenas um objetivo na sociedade (semelhante ainda àquele pelo qual Emily Brontë e Edna Clarke Hall viviam dominadas), Plath revelou-se ao público através dos seus escritos. Neles encontramos uma Sylvia Plath que queria respostas relativamente ao que aconteceu na sua infância - aos seus traumas mais profundos. Tal como Joyce Carol Oates indica, “Plath, like the fictitious Catherine, suffered a stubborn and irrevocable loss in childhood, and her recognition of the precise nature of this loss is expressed in a depersonalized vocabulary.” (Oates 1982: 442). A morte inesperada de seu pai continuava presente, o que levou Plath a entrar num estado depressivo e traumático. Tal como Wagner-Martin indica: “Sylvia needed much comfort, much more explanation about what had happened, much more language about being a valuable part of her family. She never quite believed she was as integral to its existence and healthy life as she, in fact, was.” (Wagner-Martin 2003: 7).

Esta sensação de deslocamento veio a completar o círculo depressivo de Plath, que, por sua vez, levou à sua autoexclusão da própria família. A solidão e o silêncio contribuíram para que Plath tomasse o destino que tomou, o suicídio, em 1963, um ano depois de ter o seu segundo filho.

“Wuthering Heights”, de Sylvia Plath (Plath 1962), é um poema cujo tema se mostra de forma subtil. O seu título revela desde logo a intertextualidade com a obra original de Brontë. Publicado a cinco de junho de 1962, o poema de Plath é, de acordo com as palavras de C. Wesley Clough: “(...) a poem that Sylvia Plath wrote after a walk

with her daughter on the moors in England. (...) the choices and imagery that Plath uses are (...) windows into her troubled mind.” (Clough 2016). Através do seu poema, Plath transmite as suas sensações; a forma como se sente relativamente à vida: problemática e depressiva. Tal como Clough afirma: “[e]verything in the poem is a metaphor for the speaker’s feelings of depression.” (Clough 2016).

O seu poema tem descrições dos espaços montanhosos de Yorkshire, onde Brontë se inspirou para o seu próprio cenário. Tal como Ivy Alvarez Imbuido afirma, na sua dissertação de mestrado:

In Plath’s poem, the setting is imbued with all the romance of Brontë’s novel but it is concentrated into the single perception of the speaker as a solitary figure, who attempts to acclimatise somehow to this land that is desolate, menacing, indifferent and torpid at the same time. While the speaker notes the landscape’s indifference, its very air of detachment fogs her point of view, overwhelming her almost to ghostliness (...)

Imbuido 2002: 48

Plath começa por mostrar como se sente presa à sua situação: “The horizons ring me like faggots,” (Plath 1962); este verso evoca uma sensação claustrofóbica que o sujeito poético tem, ao ver os arredores a fecharem-se à sua volta, cegando a sua visão outrora límpida. Esta imagem, descrita na primeira estrofe, é a imagem do pôr-do-sol, que, para o sujeito poético, significaria escuridão. Ao longo da leitura do poema, nós, leitores, somos assombrados por imagens que conhecemos da obra de Emily Brontë. Desde “Like a series of promises, (...)”, que são as promessas falhadas, até “Gray as the weather” (Plath 1962), que é o conluio de elementos meteorológicos com o estado psíquico e físico das personagens, sugerindo que as sensações do sujeito poético e da própria poeta se relacionam com estas cores obscuras.

A caminhada de Plath na região montanhosa levou-a a descrever este espaço como um espaço sem qualquer refúgio. Plath sente que está num estado onde não consegue encontrar refúgio nem calma, sendo a sua mente tão perturbada como os ventos incontroláveis que “Pours by like destiny, bending/Everything in one direction.” (Plath 1962). A imagem transmitida é quase como se Plath, ou o sujeito poético, estivesse envolvida/o com “(...) this physical, deathly world but somehow she resists its mute invitation. (...) she is lost, wandering in her personal desert and attempts to orient herself by mapping through landmarks, wether horizon or sheep.” (Imbuido 2002: 48). Ao longo da sua caminhada e do seu poema entendemos que o sujeito poético (e Plath) se encontra

num estado de tristeza e de desorientação. Plath encontra-se perdida no mundo em que vive, e sente-se julgada pelos restantes habitantes. As ovelhas, que representam os juízes deste julgamento em que Plath sente estar, demonstram, tal como indica Imbuido: “(...) an image of judges in a courtroom, which raises the question of what crime or misdemeanour she is being judged for. In this way, she is belittled, reduced to ‘a thin, silly message’.” (Imbuido 2002: 48).

O poema é sobre a sensação que o manto da noite traz consigo e os respetivos pensamentos que a ele vêm acompanhados; num espaço vasto, tão solitário, Plath não encontra refúgio, apenas uma porta para a sua mente perturbada. Perdida neste espaço vasto, Plath sente o vento que assobia sílabas antepassadas, o tempo cinzento que reforça a ideia de escuridão, e as ovelhas, “(...) grandmotherly disguise[d]”, que conhecem o seu caminho e os seus arredores, do mesmo modo que Emily Brontë uma vez conhecera. A presença de elementos naturais e de seres vivos não traz felicidade ao/à sujeito poético/poeta; nada consegue tirar o sujeito poético/poeta do estado em que se encontra, o que reforça a ideia de que o mesmo/a se encontra num profundo estado depressivo. Neste estado emocional, Plath sente-se traída pelo mundo, que lhe retirou a possibilidade de ter um futuro com o seu pai presente, e, mais recente em relação à escrita do poema, pela traição do seu marido. Tal como Imbuido indica,

Plath’s sense of betrayal is reflected in ‘Wuthering Heights’ not only in the horizons which ‘evaporate’ and ‘dissolve/Like a series of promises’, suggestive of inconstancy and infidelity, but also in the speaker’s observation of ‘the solitudes/That flee through my fingers’, alluding to a thematic concern with evanescence, of exploring loss in the transitory moment.

Imbuido 2002: 50

Sylvia Plath sentia-se julgada pelas ações de outrem. Plath vivia nesta paisagem montanhosa com os seus filhos, enquanto Ted Hughes, fisicamente afastado, a traía. No fim do poema somos tomados por uma sensação de calor, “(...) [as] the house lights/Gleam like small change.” (Plath 1962). Tal como é descrito no livro *English Literature Ted Hughes and Sylvia Plath*: “[i]n ‘Wuthering Heights’, the poet feels she is being attacked [by] an image that recalls the burning witches. The place is hostile, and she is relieved at the end when she sees ‘the house lights/Gleam like small change.’” (*English Literature Ted Hughes and Sylvia Plath*). Pertinente será realçar que a poeta escolheu o adjetivo ‘small’ para descrever a mudança que estaria para acontecer, o que

significa que, apesar de as luzes darem uma sensação de conforto, o sujeito poético não sente que haverá uma grande mudança, apenas uma pequena, perto de impercetível, na qual o sujeito poético se chega ao pé das luzes, mas o cenário é o mesmo.

O poema de Sylvia Plath, apesar de não ser considerado pela crítica um poema confessional, demonstra a sua personalidade profundamente. A sua infância e a sua sensação de substituição, pelo seu irmão, e a perda do seu pai, levaram-na a desenvolver uma personalidade à volta do silêncio e do segredo. A sua dor e infelicidade acabaram com a sua estabilidade psicológica, pois nem no casamento nem na maternidade encontrou conforto ou felicidade. Tal como Imbuido afirma, no poema,

She focuses on what remains behind in the landscape surrounding her, rather than on what it lacks. Upon coming to the stone house, she observes there are no more windows - lintel and sill are unhinged as if the spirit has already been let out. She can impassively recognise the chaos of nature as it goes on around her, knowing that 'The sky leans on me, me, the one upright/Among all horizontals', an affirmative statement tinged with disbelief at the change in her self (...)

Imbuido 2002: 50

Plath viveu a sua vida na região de Yorkshire, tal como Emily Brontë, e lá viveu até ao seu último suspiro. Envolvida no vasto, inclinado e ventoso espaço, Sylvia Plath inspirou-se, tal como Brontë, e escreveu um poema que expressava as suas sensações e a sua desorientação. Ofuscada pela luz que se adormece, Plath procura refúgio e acolhimento, marcando o seu caminho através de elementos destacáveis, como as ruínas de *Wuthering Heights* e as ovelhas que encontraram, pelos vastos montes, o seu próprio refúgio. Encontrando uma luz que lhe transmite sensações calorosas, Sylvia Plath não se preenche de esperança, acreditando pouco na mudança.

3.2.2. Em Ted Hughes

Em resposta a este poema, Ted Hughes escreve um poema também intitulado “Wuthering Heights” (Hughes 2017). Publicado numa coleção de poemas, *Birthday Letters*, “Wuthering Heights” de Hughes veio ao olhar público no ano de 1998.¹⁴ Esta coleção de poemas resulta como uma resposta a poemas selecionados por Hughes de Sylvia Plath. O poema de Hughes, de acordo com Imbuido, “(...) is an apparent narration of the event, incorporating Plath’s themes of commodification, but offset by his interpretation of fame.” (Imbuido 2002: 51). De um modo mais confessional e pessoal, Hughes incorporou os temas de Plath no seu poema, de modo a expor a sua verdade dos factos.¹⁵ Nas palavras de Blázs Kántás: “[t]he last poetry volume of the author [Ted Hughes] is a kind of correspondence to his dead wife, American poet Sylvia Plath, who committed suicide in 1963.” (Kántás 2016). Através da sua poesia, Ted Hughes transforma Plath num fantasma que se alimenta da energia que estes poemas transmitem. Plath torna-se eterna por se tornar um símbolo, não só pela poesia, mas, para Hughes, através da sua escrita, apesar da voz da poeta ser abafada, nestes poemas de Hughes. Tal como afirma Wagner-Martin: “[t]he publication of *Birthday Letters*” in February seemed (...) to memorialize her suicide day, 11 February 1963. (...) [and] Not only did Hughes’s poems usurp the authority of Plath’s narrative; they nearly erased her voice.” (Wagner-Martin 2003: 149-149). Hughes, na tentativa de limpar a sua imagem, escarneia Sylvia Plath, silenciando a experiência da poeta descrita no poema original.

No seu poema de resposta, de acordo com as palavras de Imbuido, Ted Hughes

(...) begins with shortland speech, much as a friend would (...). Using the comic figure of Walter to establish instant familiarity by placing the reader and ‘I’ mid-conversation, Hughes simultaneously relates a story and presents the point of view of ‘you’.

Imbuido 2002: 51

¹⁴ Tal como Linda Wagner-Martin afirma: “[e]arly in 1998, (...) Ted Hughes published the 88 poems of *Birthday Letters* Poems about Plath, or written as a response to her writing, this collection included not only a few poems which had been previously published (...)” (Wagner-Martin 2003: 148).

¹⁵ Tal como indicam as palavras de Ian Samson, “[t]he book has a very clear and practical purpose - correcting distortions, setting the record straight, putting right the gossips and the speculators, the detractors and the critics (...)” (Samson 1998).

Desde os primeiros versos, Hughes compara a figura denominada por ‘You’ à escritora Emily Brontë. Deste modo podemos considerar que esta comparação implica que Plath “(...) as a female author and fellow poet, had the same ambitions and the same feelings as Brontë had had once, when they visited the scene of the novel” (Kántás 2016). A comparação de Plath a Brontë é indiscutível, e implacável. Contudo, além das parecenças, são também descritas as suas diferenças, pois, tal como Kántás indica, “(...) Sylvia is described (...) as a strong, decisive, ambitious representative of the literature of the present, whereas Brontë appears as a ghost-like, bitter, shadowy figure representing the past.” (Kántás 2016). De certo modo, “*Wuthering Heights*”, tal como a obra original precedente, de Brontë, carrega e suporta fantasmas, quer do passado longínquo quer dos mais presentes: os fantasmas de Emily Brontë e Sylvia Plath vivem através da energia que o poema emana. Pois, tal como Kántás afirma: “[s]imilarly to the novel *Wuthering Heights*, Hughes consciously presents a ghost in his remembrance/meditation-like poem in order to create the same gothic, oppressive, dark atmosphere for the reader” (Kántás 2016).

A existência de entidades fantasmáticas no poema de Hughes vem reforçar a ideia de que os fantasmas de *Wuthering Heights* permanecem, até aos dias de hoje, com talvez uma energia diferente da que primeiro tiveram. A influência desta obra nas mentes criadoras dos séculos XX e XXI fortalece a ligação e revive a obra original de Emily Brontë, criando, de certo modo, uma família de fantasmas que vivem no mundo de *Wuthering Heights*. Tal como descreve as palavras de Kántás,

(...) literature is not always so far from life (...) it is not always literature that imitates reality, but on the contrary - reality may also imitate literature, and although such cases can be very tragic, at least it may become clear that literature is not (...) something completely abstract and unintelligible. (...) literature is about, is based on our everyday human life, serving as an inherent constituent part of our own reality.”

Kántás 2016

Em ambos os poemas, de Hughes e de Plath, encontramos um pedaço da vida de cada um, da mesma forma que encontramos um pedaço de Emily Brontë na sua obra-única e original. Tal como indica a afirmação citada, a literatura é uma reflexão da vida, tanto imita o quotidiano como é imitada por ele.

No que toca à sua forma e conteúdo, o poema de Hughes é narrado do seu ponto de vista:

(...) the poetic speaker is remembering his and his wife's journey to the Yorkshire moors, the land where Emily Brontë's romantic novel takes place and where Brontë herself grows up. The setting is the ruin of a house, probable the ruin of *the* house that is documented as *Wuthering Heights* in Brontë's novel.

Kántás 2016

Baseando-se na sua experiência pessoal, Hughes fala com o fantasma de Plath, situando-a no espaço envolvente de Yorkshire, onde passaram alguns anos das suas vidas. Este espaço é descrito por Hughes no poema como "Emily's private Eden" (Hughes 2017). O casamento de Plath e Hughes, tal como em *Wuthering Heights*, não se deu da forma esperada. O resultado deste matrimónio foi o oposto daquilo que Plath sentia e desejava: desunião e inimizade, em vez de união e companheirismo. Hughes, ao se ausentar da relação, devastou Sylvia Plath, encaminhando-a ao seu fim trágico e fatal. No seu poema, Hughes eleva Plath ao nível de grandes literatas, nomeadamente a própria Emily Brontë. Apesar de Hughes ter sido mais reconhecido em vida, Plath é reconhecida pelos seus escritos através da iniciativa de Hughes.

No poema, Hughes compara o destino de Plath ao de Emily Brontë, que, por sua vez, perecera também aos trinta anos de idade. A dualidade entre Plath e Brontë acaba por ser descrita por Hughes, que demonstra a diferença e a parecença entre ambas: "Weren't you/Twice as ambitious as Emily? (...) Doing as Emily never did." (Hughes 2017). Hughes escreve de uma forma direta relativamente a Emily Brontë e a Sylvia Plath:

(...) the speaker refers to Brontë familiarly as Emily, as if he were including the literary figure within their circle of intimacy. He notes Brontë's possessions as 'midget', 'elvish' and 'dwarfish', implying her to be a fairytale character, slightly unreal, descriptions that, while not naming the items as child-like, childish or related to childhood (...) leaves an impression of juvenility and of speaker's condescending attitude. For 'you' the whole expeditions to Brontë's house is unusual entertainment.

Imbuido 2002: 52

Era como se Emily Brontë fosse parte intrínseca da sua relação com Plath, sendo a poeta americana a representação moderna da autora oitocentista, pois, tal como Hughes descreve:

Odd
To watch you, such a brisk pendant
Of your globe-circling aspirations.
(...)

You
Had all the liberties, having life.
The future had invested in you-
As you might say of a jewel
So brilliant faceted, refracting
Every tint, where Emily had stared
Like a dying prisoner.

Hughes 2017

No seu tom entende-se um lamentar, como se Hughes lamentasse a vida de Plath, que, por sua vez, se encontrava perdida no mundo. Hughes apela e expõe o seu sentimento de culpa, lamentando a ausência daquela que uma vez amou. Tal como em *Wuthering Heights*, paralelamente a Heathcliff e a Catherine, a sua relação com Plath acabou tragicamente com a morte da poeta. Apesar da sua inicial paixão, Hughes afastou-se e decidiu seguir um outro caminho paralelo. Neste percurso, Plath apenas seria mãe dos seus filhos, e não mais do que isso.

Tal como indica Natasha Japanwala “(...) most love stories end with death, but the beautiful thing about this one is that though Plath is gone, the story is far from finished” (Japanwala 2013: 261). Tal como em *Wuthering Heights*, a história de vida de Sylvia Plath ficará para sempre interrompida, deixando cada um de nós, leitores, à mercê de fantasias e de textos que alimentam a nossa imaginação. A sua vida sempre foi à volta da literatura e da escrita, e só após a morte é que recebeu o mérito merecido.

Sylvia Plath e Ted Hughes viveram uma paixão intensa que acabou com a traição de Hughes, mas que deu início a um diálogo literário particularmente interessante, apesar de trágico. Plath caiu no buraco do desespero e da depressão, o que acabou com a sua vida. A relação de Plath e Hughes é uma representação viva daquilo que foi a relação entre as personagens centrais de *Wuthering Heights* – Catherine e Heathcliff. Apesar das diferentes circunstâncias, ambos os casais sofreram com perdas pessoais que acabaram por destruir as relações; as mortes das figuras femininas deixam a figura masculina presente e viva, apenas para lembrar e energizar os espectros fantasmáticos das figuras femininas. Tal como Catherine, Plath permaneceu presente na mente de Hughes e dos leitores da sua literatura; através da sua poesia, Plath mantém-se viva na literatura e nas suas memórias que Hughes relembra na sua poesia reunida – as últimas cartas à falecida Plath.

Tal como indica Imbuido: “(...) there is a strong sense of both poets reading the biographical archive for their poetry. In their individual poems, both titled “Wuthering Heights”, they evince conflicting perspectives of the same event.” (Imbuido 2002: 46) – uma caminhada nas montanhas de Yorkshire. Plath e Hughes incorporam a paisagem visitada e desenhada por Emily Brontë, revelando “(...) a sense of their relationship to [*Wuthering Heights*’s] fated characters, Catherine and Heathcliff. The Yorkshire moors and the theme of physical and spiritual love also figure prominently in the poet’s lives.” (Imbuido 2002: 46). O cenário e o ambiente da obra original *Wuthering Heights* são captados pela visão de ambos os poetas, “(...) providing its emotional atmosphere so that a notable dynamic is at work, one that rests on the title itself.” (Imbuido 2002: 46). Tanto Plath como Hughes capturam o cenário de *Wuthering Heights*, e, apesar de se focarem no mesmo evento, as descrições são diferentes. De um lado, temos uma imagem vibrante da paisagem, por parte de Hughes, com a presença de Plath; por outro lado, temos uma imagem e um tom depressivos, nos quais o sujeito poético (e Plath) se encontra(m) num estado perdido e deambulante. A comparação que Hughes faz de Plath com Brontë acaba por unir estas duas personalidades. As vidas de Emily Brontë e de Sylvia Plath unem-se com este último poema de Hughes, que acaba por sentir a necessidade de dar vida à sua falecida esposa, como Emily Brontë deu a Catherine Earnshaw, quando a transforma num fantasma. Carregando o seu sentimento de culpa, pela traição, Hughes revive Plath através da sua poesia e da sua literatura, avivando a memória de Sylvia Plath, que, por sua vez, avivou a memória de Emily Brontë, não só por vaguear nos espaços por ela vividos, mas também por os retratar na sua poesia.

Apesar de não ter ajudado Plath no seu progresso, a poesia, para Hughes, tentou abrir um caminho por onde o autor pudesse caminhar, sem se deixar assombrar pela morte de Plath. Com a sua sensação de culpa, Hughes olhou para os poemas de Plath e recriou uma coleção que iria além do fim da vida de Plath, na qual descreveria a sua versão dos eventos descritos pela autora. Tal como em *Wuthering Heights*, a história de Plath e Hughes continua em aberto. Apesar da sua morte, a memória de Plath continuou viva através dos seus escritos. Ted Hughes viveu até aos 68 anos, perdendo ambas as suas paixões, Plath e a mulher com quem a traiu, para o suicídio. Hughes e a sua coleção de poemas *Birthday Letters* revivem a alma de Plath, e a própria alma de Hughes, sendo esta coleção a sua última publicação, e o seu último registo, antes da morte. Entretanto, com este escrito publicado, Hughes deixou um legado aos leitores de todo o mundo, que, ao lerem os

escritos destes dois poetas, fortalecem os laços das duas representações fantasmáticas à obra original de Emily Brontë.

3.3. *Wuthering Heights* e o fantasma transgeracional: em Kate Bush (1958 - Presente)

Catherine ‘Kate’ Bush nasceu no dia 30 de julho de 1958, em Bexleyheath, Kent. A sua imaginação e a sua arte levaram-na a ser uma das primeiras mulheres cantoras e compositoras a apresentar a sua arte musical numa indústria dominada pelo intelecto masculino. Esta iniciativa por parte de Bush, e a qualidade da sua música, asseguraram-lhe o primeiro lugar nos ranks de música pop, numa época em que “(...) women were viewed primarily as interpreters of others’ lyrics – as instruments rather than creators (...)” (Mathews 2019). Apesar de ser filha de um médico e de uma enfermeira, Kate Bush cresceu num ambiente musicalmente artístico: o seu pai tocava piano e a sua mãe, de ascendência irlandesa, era dançarina de folclore tradicional irlandês. Quando era mais nova, Bush aprendeu a tocar violino. Com o resto da sua família, em particular com os pais e os irmãos mais velhos, Bush tocava e cantava, deliciando-se com os sons ingleses e irlandeses (Cunningham 2023).

Por sua iniciativa, Bush começou a escrever letras e composições musicais aos catorze anos de idade, o que traçou o seu caminho pelo mundo da música. A isto complementou-se o encontro com o guitarrista da banda *Pink Floyd*, David Gilmour, que a ajudou no seu primeiro contracto com a produtora musical EMI Records. Nos anos subsequentes a este encontro, Bush focou-se no seu estudo vocal, enquanto preparava o seu primeiro projeto musical, que lançou no ano de 1978.

“*Wuthering Heights*”, sua primeira obra musical publicada, foi lançada como um single, cujas raízes e inspirações partiram, obviamente, da obra de Emily Brontë com o mesmo título. Tal como indica Holly Kruse: “(...) her earliest recorded material dealt with unusual subjects, such as life after death, poisoning, metaphysical understanding, and supernatural phenomena; (...)” (Kruse 2005: 386). A sua primeira apresentação reflete o gótico inspirado por Emily Brontë. Tal como é descrito por Brandon Mathews,

Kate Bush’s first encounter with *Wuthering Heights* came in 1977 when she caught the closing minutes of the BBC miniseries. She wrote the song in a single night, mining lyrics directly from the dialogue of Catherine Earnshaw Linton, one of the star-crossed lovers at the heart of the novel.

Mathews 2019

Através do visionamento de uma representação cinematográfica de *Wuthering Heights*, Bush inspirou-se e escreveu um poema musical à volta do que viu. Através da

sua perspetiva desta história de fantasmas, Kate Bush “(...) made a crucial transposition in the point of view.” (Mathews 2019). *Wuthering Heights*, como obra literária, pode ser lida a partir de vários pontos de vista: se estivermos do lado de Catherine, entendemos o mesmo ponto de vista de Kate Bush e o ponto de vista da personagem de Catherine, que quer amar Heathcliff e viver do mesmo modo que vive com Edgar; se lermos do ponto de vista de Heathcliff, temos uma visão mais problemática, mais sofrida e de rejeição. Posto isto,

(...) Kate Bush’s shift into Cathy’s point of view centers the song entirely on Cathy and Heathcliff – which is fittingly how Cathy, in the novel, views the world. She and Heathcliff share one soul, she claims-, everyone else, including her husband Edgar, is little more than scenery.

Mathews 2019

Esta interpretação de Bush é um ponto de vista mais inocente, que contrasta com a interpretação pela perspetiva de Heathcliff, focada na vingança para com Hindley e Hareton – no geral, todos os integrantes das famílias Linton e Earnshaw.

Segundo Walter Bernhart,

We sense in this song the identification of the singer with the dead Cathy returning to Wuthering Heights at night to haunt Heathcliff in her frustrated hope of becoming finally re-united with her star-crossed lover. Cathy remembers their harmonious early childhood out on the moors and wants to recover it, but there is also aggressiveness involved in the song, in the form of jealousy, greed, possessiveness (...), and there is an obsessive mixture of love and hate (...)

Bernhart 2008: 15

Segundo esta citação, acredita-se que Kate Bush personifica Catherine, que é um fantasma, neste ponto da história. Bush representa, na sua letra musical, uma faceta de Catherine que, na obra, não é propriamente retratada. Isto porque a narrativa é feita por Ellen Dean, que, por sua vez, narra a história da perspetiva de Heathcliff. A angústia, a frustração e ainda a ambição e o ciúme são sensações capturadas apenas por uma cena, mas que realmente se espelham na obra completa original. Tal como Bernhart indica: “Bush’s text very well represents the ‘icon of loss’ and, at the same time, the profound unwillingness to accept that loss, an existential anguish much in keeping with modernist sensibilities (...)” (Bernhart 2008: 19). A sensação de perda vem acompanhada de inúmeras sensações, desde a dor até à confusão. No caso de *Wuthering Heights*, temos a perda da oportunidade de consumir o amor verdadeiro/obsessivo de Catherine e de

Heathcliff.¹⁶ Tal como outros artistas antes dela, previamente mencionados, a sua representação de *Wuthering Heights* em estilo musical marcou de forma indelével a sua carreira, nomeadamente, os seus primeiros passos criativos.

Kate Bush viveu uma vida focada na arte até à sua gravidez, momento em que se retirou do mundo do espetáculo para dar uma vida e uma infância normal ao seu filho. A obra de Emily Brontë, apesar das futuras inspirações de Kate Bush terem sido outras, e das suas futuras músicas não se relacionarem diretamente com esta, será a marca da sua primeira inspiração e publicação conhecida pelo público. “*Wuthering Heights*”, de Kate Bush, revive a paixão obsessiva de Catherine e Heathcliff, através de uma letra e uma música igualmente cheia de sensações positivas e negativas, do mesmo modo que Catherine sente amor e ódio por Heathcliff. Tal como Kate Bush escreve e canta, na voz de Catherine Earnshaw Linton: “I hated you, I loved you too” (Bush 1978).

Através de uma música que mistura sensações e sons, Kate Bush revive e espelha na sua letra uma memória, uma história de traumas, que representa bem a imagem e a paixão obsessiva de *Wuthering Heights*. Bush dá voz a uma personagem que pouca ou nenhuma voz tem ao longo da narrativa, nomeadamente, na secção que acidentalmente escolheu para se inspirar. Ao longo do romance de Emily Brontë, a voz de Catherine Earnshaw Linton é apenas ouvida através da voz de Ellen Dean e do seu conhecimento onnipotente da vida dos Earnshaw e dos Linton. Kate Bush, na sua música e *videoclip*, transforma-se e atua em nome da personagem de Catherine Earnshaw Linton e expressa aquilo que a própria Catherine sentia e desejava, mas que apenas expressava nos seus diários.

A música começa, tal como a obra de Brontë, com o cenário de *Wuthering Heights*, em harmonia para com a natureza: “Out on the wily, windy moors/We’d roll and fall in green” (Bush 1978). Esta imagem transparece a infância inocente de Catherine e Heathcliff, que juntos brincavam na natureza montanhosa de Yorkshire. Mas Heathcliff tinha um feitiço, “(...) a temper” (Bush 1978), que é, tal como a música indica: “Too hot, too greedy” (idem). Nesta primeira estrofe, temos a descrição de uma lembrança que se torna obscura quanto mais a letra da música avança - tal como na obra de Emily Brontë, no início, sentimos a harmonia e a liberdade da infância que, com o passar do tempo, é contraposta com as responsabilidades da maturidade. Catherine, narrada por Ellen Dean,

¹⁶ Tal como Walter Bernhart indica: “(...) it is clear that much of the tragedy of the Catherine-Heathcliff relationship lies in the fact that it is a case of unconsummated love.” (Bernhart 2008: 20).

era uma personagem infantil, que se deixou levar pelos valores impostos pela sociedade, em vez das suas vontades e desejos. Tal como indica a música: “How could you leave me/When I needed to possess you?” (Bush 1978). Neste verso, apercebemo-nos que Catherine culpa e julga Heathcliff por ter partido e a ter deixado para trás, quando ela própria o negou.

O refrão da música de Bush resume o episódio do regresso de Catherine à casa de *Wuthering Heights*, ao seu antigo quarto: “Heathcliff, it’s me, I’m Cathy/ I’ve come home, I’m so cold/Let me in your window” (Bush 1978). A Catherine de Kate Bush expressa a frustração que em vida conteve, regressando para colher a alma daquele que mais desejava obsessivamente em vida. Na sua forma fantasmática, Catherine ganha a voz que a obra lhe tira. A sua existência por vinte anos indica a sua indecisão e os seus assuntos inacabados para com os vivos. Só depois da morte de Heathcliff é que o fantasma de Catherine se dissipou. A voz de Bush, afinada e aguda, é uma referência à infantilidade de Catherine, que, por sua vez, é representada através da sua indecisão para com as suas escolhas em vida. Heathcliff, a quem a Catherine de Kate Bush se dirige, é apenas um ouvinte, quase como se a voz de Catherine fosse, tal como a sua presença, fantasmática – logo, ninguém vivo conseguiria ouvi-la. A sua presença começa a ser sentida aquando da aproximação da morte de Heathcliff, que, por sua vez, reconhece a figura que o assombra e lhe permite que o acompanhe na sua jornada final. A música termina com o refrão e com o cenário que nós assumimos ser a morte de Heathcliff. Tal como indica a música: “Ooh, let me have it/Let me grab your soul away” (Bush 1978).

Kate Bush escreveu a sua música em apenas algumas horas, através do visionamento de uma secção da história, secção essa que foi o suficiente para que Bush pudesse desenvolver um cenário que reflete quase na perfeição a história de *Wuthering Heights*. Tal como Kate Bush afirmou, numa entrevista: “I actually wrote the song before I had read the book right through” (Kate Bush 1979, *apud* Bernhart 2008: 15). Contudo, a perspetiva de Kate Bush foca-se na personagem de Catherine, um foco que não encontramos na narrativa de Ellen Dean, e que é por isto particularmente original. Deste modo, ouvimos uma voz de Catherine Earnshaw Linton, que pouca ou nenhuma voz teve, ao longo da narrativa, existindo apenas a partir da memória daqueles que a conheceram, e que dela, porventura erroneamente, se recordam. Kate Bush ainda afirma que o nome Catherine a ajudou a personificar esta personagem: “The name Cathy helped, and made it easier to project my own feelings of want for someone so much that you hate them. I could understand how Cathy felt.” (Kate Bush 1979, *apud* Bernhart 2008: 16). A sensação

de ódio e desejo que se sente ao longo da narrativa é expressa por Kate Bush na letra desta música. Na perspectiva de Kate Bush, quiçá mais idealista e romântica do que a de Emily Brontë, Catherine encontra a paz e a harmonia desejadas, agarrando a alma de Heathcliff, tal como a música indica. Bush termina o *videoclip* com a janela aberta e a união de dois espectros que, em vida, não se concretizou.

4. Conclusão

Wuthering Heights, de Emily Brontë acaba por ser uma porta para um mundo onde habitam fantasmas que se deixaram ficar para assombrar aqueles com quem ainda não tinham cortado os laços fortalecidos. Como um fantasma transgeracional, que resiste e persiste além de gerações, *Wuthering Heights* é uma das grandes raízes de inspiração de outras obras de arte, sendo, assim, um dos grandes exemplos de intertextualidade. Os quatro autores selecionados, dedicados ao desenho, à literatura e à música, respetivamente, representam a existência e a persistência de uma entidade simbólica concebida no século XIX. *Wuthering Heights* pode, assim, ser entendida como um fantasma, não pela sua narrativa, que só de si é assombrada, mas também, e especialmente, pela forma como a mesma afetou os seus leitores. Os artistas supramencionados deixaram-se influenciar pelas emoções e pelos sentidos que a obra transmitiu, e, aos poucos, como que se foram deixando possuir pelos significados que entendiam na obra de Brontë. De certo modo, tanto *Wuthering Heights* como a autora se eternizaram, sobrevivendo através das narrativas que outros artistas criaram à volta da leitura ou do contágio, digamos assim, do conteúdo da obra.

No caso de Edna Clarke Hall, temos uma análise da obra em forma de desenho. Numa conversa com *Wuthering Heights*, Edna Clarke Hall estuda e desenha os cenários que mais curiosidade lhe criaram. Tendo a sua própria figura como modelo, Clarke Hall desenha Catherine nas mais variadas posições e cenários de *Wuthering Heights*. Clarke Hall imagina a narrativa e a vida das personagens para lá do que escreveu Emily Brontë. A sua obsessão por *Wuthering Heights* deu-nos a conhecer como ver para além das palavras escritas por Emily Brontë, e como imaginar pictoricamente os cenários descritos na obra.

No caso de Ted Hughes e Sylvia Plath, os dois poetas conversam entre si, um mais diretamente com o outro, mas ambos centrados no mesmo cenário: nos arredores de *Wuthering Heights*. Tendo partilhado este cenário em vida, ambos reconhecem a sua história e a presença de Emily Brontë na região de Yorkshire. O primeiro poema a ser publicado, o de Plath, não é necessariamente uma conversa com um outro, mas sim um monólogo. Neste momento solitário e desesperante, o sujeito poético reflete as mesmas ansiedades representadas em *Wuthering Heights*, o que nos faz pensar que Sylvia Plath, de certo modo, se identifica na dor com a personagem de Catherine. Plath reflete a forma como a traição de Hughes a fez sentir, tendo sido o amor deles, paralelamente ao da obra,

um amor apaixonante e trágico. Em resposta, e já depois do suicídio de Plath, Ted Hughes escreve um poema que vem a contrariar os factos citados no poema de Plath. Ambos os poetas encontraram refúgio na região de Yorkshire, onde uma vez viveu a escritora Emily Brontë, e onde, ficcionalmente, sofreram as personagens centrais de *Wuthering Heights*. A coincidência da idade de Brontë e Plath veio dar alimento ao poema de Hughes, que compara Plath e a sua escolha de vida à escritora oitocentista.

Já a relação de Kate Bush com a obra expressa o impacto do visionamento de um dos cenários de *Wuthering Heights*. Uma vez exposta à narrativa, e aos sentidos trágicos que a relação entre Heathcliff e Catherine carrega, Bush expressa na sua música uma voz que viria a ser uma das primeiras vozes concretas de Catherine Earnshaw Linton. A cantora revela uma faceta que em nenhum dos outros artistas acima mencionados vemos esboçada. Catherine Earnshaw Linton é personificada por Kate Bush na sua forma mais concreta na narrativa: apesar de ser um fantasma, a Catherine de Kate Bush clama pela liberdade de amar Heathcliff, onde apenas na morte tal união seria possível. Kate Bush dá-nos o final que a própria Emily Brontë deixou em aberto, dando aos seus ouvintes uma oportunidade, ainda que apócrifa, de darem como concluída a história de *Wuthering Heights*.

A obra de Emily Brontë e os seus significados criaram nestes artistas uma vontade de rever ou dar continuação à narrativa: Edna Clarke Hall explora a ideia e o conceito de *Wuthering Heights*, Plath e Hughes envolvem-se com a narrativa e a sua criadora de modo a comparar as suas experiências com as representadas na obra, e Bush dá um fim à narrativa, ainda que idealizado e romântico. Estes três exemplos da arte, da literatura e da música mostram como uma narrativa, por via dos seus significados literários, consegue ser um tema intemporal, maleável. *Wuthering Heights* deixa em aberto o destino das suas personagens, sendo apresentada aos leitores apenas a ideia de que os habitantes se mudaram para a casa vizinha, Thruscross Grange, enquanto a casa de *Wuthering Heights* permaneceu no topo da montanha, abandonada.

A escrita e a expressão da frustração em arte são formas saudáveis de libertar os fantasmas que nos assombram. Tanto Clarke Hall, como Plath e Hughes, tinham de se libertar de traumas e de frustrações. Já Kate Bush, uma geração mais avançada, expressa, através da sua música, as sensações frustrantes que a narrativa lhe transmitiu. De certo modo, a leitura da obra transmite ao leitor uma mistura de sensações, que resultam numa experiência poderosa e memorável.

Wuthering Heights, lido por vários leitores, tanto por meros curiosos como por apreciadores da literatura inglesa, acaba por provocar diversas sensações que podem ou não ser expressas mais tarde através de vários métodos artísticos. *Wuthering Heights* deixa de ser apenas um livro na prateleira, e começa a ser uma presença, uma entidade que nos incomoda, devido particularmente aos seus dois personagens centrais, amaldiçoados amantes, e ao seu final inconclusivo.

Tendo em conta a forma como esta narrativa afeta quem entra em contacto com ela, *Wuthering Heights* pode, por fim, ser considerado uma fantasmagoria literária que assombra outros artistas. Edna Clarke Hall desenhava-se corporeamente na perspetiva de Catherine; a relação de Ted Hughes e Sylvia Plath é comparável, tanto diretamente, a partir do diálogo que ambos firmaram através de textos poéticos, como pela vida trágica que sofreram, à relação de Catherine e Heathcliff; Kate Bush afirmou ser Catherine e saber intimamente como a personagem se sentia, e escreveu a música, que intitulou “*Wuthering Heights*”, a partir do ponto de vista da própria personagem. Estes artistas incorporaram os símbolos transmitidos pela obra de Brontë de uma forma existencialmente profunda, foram por eles influenciados criativamente e incorporaram-nos na identidade que assumiram, nas suas expressões artísticas. Além da intertextualidade revelada pelas suas obras, estes artistas remetem-nos para a metáfora do fantasma transgeracional de uma entidade criada no século XIX. Estas entidades fantasmáticas, tanto de *Wuthering Heights* como de Catherine Earnshaw, prevalecem como importantes símbolos, mutando-se de criação para criação, de artista para artista, e como fantasmas transmediais, de *media* para *media*.

5. Bibliografia/Fontes Consultadas

“Ted Hughes 1930-1998”. *Poetry Foundation*. Consultado a 16 de junho de 2023. <https://www.poetryfoundation.org/poets/ted-hughes>

“Votes for Women – Edna Clarke Hall”. *National Motor Museum*. Consultado a 18 de junho de 2023. <https://nationalmotormuseum.org.uk/votes-for-women-edna-clarke-hall/>

Abraham, Nicolas (1994). “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology”. *The Shell and the Kernel Renewals of Psychoanalysis Vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 171-176.

Atkinson, Judy, *et al.* (2014). “Addressing Individual and Community Transgenerational Trauma”. *Working Together: Aboriginal and Torres Strait Islander Mental Health and Wellbeing Principles and Practice*, Ed. Pat Dudgeon, Helen Milroy and Roz Walker. Barton: Commonwealth of Australia, pp. 289-306.

Atkinson, Meera (2017). “Introduction: Trauma, Affect, and Testimonies of Transmission”. *The Poetics of Transgenerational Trauma*. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing Inc., 1-24.

Bernhart, Walter (2008). “From Novel to Song via Myth: *Wuthering Heights* as a case of Popolar Intermedial Adaptations”. *Word and Music Studies: Essays on Word/Music Adaptations and on Surveying the Field*. 9 Vol. 9 Ed. David Urrows. Amsterdam: Editions Rodopi, pp. 13-27.

Božoki, Božica (2017). “The Gothic Literary Complex in Emily Brontë’s ‘*Wuthering Heights*’” Final thesis, University of Rijeka, Faculty of Philosophy. Consultado a 17 de outubro de 2022. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:894279>

Brontë, Charlotte (2010). “Biographical Notice of Ellis and Acton Bell”. *Wuthering Heights*, pp. xxxix-xlv.

Brontë, Emily (2010). *Wuthering Heights*. Great Britain: Penguin Classics.

Browne, Max (2015). “Edna Clarke Hall (1879–1979) and *Wuthering Heights*” *The British Art Journal*, vol. 16, no. 2, pp. 108–18. *JSTOR*, Consultado a 18 de junho de 2023. <http://www.jstor.org/stable/24913971>

Bush, Kate (1978). “*Wuthering Heights*”. *The Kick Inside*. Consultado a 6 de julho de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>

Bush, Kate (1978). “*Wuthering Heights*”. *The Kick Inside*. Consultado a 6 de julho de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Fk-4IXLM34g>

Cecil, David (1968). “Emily Brontë and *Wuthering Heights*”. *Twentieth Century Interpretations of Wuthering Heights*, Ed. Thomas Vogler. New Jersey: Prentice-Hall Inc., pp: 102-105.

Cerrito, Joann e Kejos, Paula (1992). “Introduction”. *Nineteenth-Century Literature Criticism, Vol. 35*. Detroit: Gale Research Inc., pp: 107-108.

Clery, E. J. (2000). “Introduction”. *Women’s gothic: from Clara Reeve to Mary Shelley*. Tavistock: Northcote House, pp. 1-24.

Clough, C. Wesley (2016). “Analysis of Sylvia Plath’s ‘*Wuthering Heights*’”. *C. Wesley Clough Crafter of Dreams*. Consultado a 2 de junho de 2023. <https://cwesleyclough.wordpress.com/2016/11/08/analysis-of-sylvia-plaths-wuthering-heights/>

Cunningham, John M. (2011). “Kate Bush British Singer and Songwriter”. *Britannica*. Consultado a 22 de junho de 2023. <https://www.britannica.com/biography/Kate-Bush>

Diedrich, Lisa (2018). “PTSD: A New Trauma Paradigm”. *Trauma and Literature*, Ed. John Roger Kurtz. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 83-94.

English Literature Ted Hughes and Sylvia Plath. Consultado a 13 de janeiro de 2023. https://resource.download.wjec.co.uk/vtc/202021/el2021_83/wjec_a_level_hughes_plath.pdf

Fořtová, Ivona (2017). *The Gothic Elements and Their Impact on the Characters and the Flow of Events in Wuthering Heights*. Brno: Masaryk University: Faculty of Education, Department of English Language and Literature, 56 p. Advisor: Mgr. Zuzana Kršková, Ph.D.

Freud, Sigmund (1947). “The ‘Uncanny’”. *An Infantile Neurosis and Other Works volume XVII (1917-1919)*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, pp. 219-252.

Goodpasture, Eliza (2022). “Edna Clarke Hall: from the Slade to 'Wuthering Heights'”. *Art UK*. Consultado a 17 de junho de 2023.
<https://artuk.org/discover/stories/edna-clarke-hall-from-the-slade-to-wuthering-heights>

Hall, Edna Clarke (1910-11) “Catherine Earnshaw and Heathcliff at Wuthering Heights”. *Tate*. Consultado a 1 de julho de 2023.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/clarke-hall-catherine-earnshaw-and-heathcliffe-at-wuthering-heights-n05273>

Hall, Edna Clarke (1923). “Study for 'Wuthering Heights'”. *Art UK*. Consultado a 1 de julho de 2023. <https://artuk.org/discover/artworks/study-for-wuthering-heights-254051>

Henneman, John Bell (1901). “The Brontë Sisters.” *The Sewanee Review*, vol. 9, no. 2, pp. 220–34. *JSTOR*. Consultado a 4 de janeiro de 2023.
<http://www.jstor.org/stable/27528178>

Hewish, John (1969). “Book One – The Life” *Emily Brontë A Critical & Biographical Study*. London: Macmillan and Co LTD, pp: 21-105.

Hewish, John (1969). “*Wuthering Heights* now”. *Emily Brontë A Critical & Biographical Study*. London: Macmillan and Co LTD, pp: 136-155.

Hogle, Jerrold E. (2002). “Introduction: the gothic in western culture”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-20. Consultado a 7 de outubro de 2022. <http://hdl.handle.net/10183/172913>

Hughes, Ted (2017). “Wuthering Heights”. *All Poetry*. Consultado a 26 de junho de 2023. <https://allpoetry.com/poem/13434972-Wuthering-Heights-by-Ted-Hughes-by-David-Lindhout>

Imbuido, Ivy Alvarez (2002). *‘I Could Hardly Speak’: Dialogues in the Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Tasmânia. Consultado a 14 de janeiro de 2023.

https://figshare.utas.edu.au/articles/thesis/_I_could_hardly_speak_dialogues_in_the_poetry_of_Sylvia_Plath_and_Ted_Hughes/23231306

Kántás, Balázs (2016) *Reading Birthday Letters*. Tinpahar, 3. online. ISSN 2349-6207. Consultado a 13 de janeiro de 2023. <http://real.mtak.hu/80098/>

Kruse, Holly (2005). “In Praise of Kate Bush”. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* Ed. Simon Frith and Andrew Goodwin. New York: Routledge, pp. 385-397.

Kurtz, John Roger (2018). “Introduction”. *Trauma and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-17.

Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. (1970). “Fantasia ou Fantasma”. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes, pp: 228-234.

Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. (1970). “Trauma ou Traumatismo (Psíquico)”. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes, pp: 678-684.

Lawrence, Nicole (2015). *Hauntings: Victorian Women Writers and Supernatural Fiction (1843-1901)*. University of New Jersey.

Layton, Lynne (2018). “(Trans)Generational Hauntings: Toward a Social Psychoanalysis and an Ethic of Dis-Illusionment”. *Keynote Address, Spring Meeting, Division 39, APA, New Orleans, April 21, 2018*. Consultado a 19 de outubro de 2022. https://opus4.kobv.de/opus4-Fromm/files/36011/Layton_L_2018.pdf

Leys, Ruth (2000). “Freud and Trauma”. *Trauma: a Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 18-40.

Lombardi, Esther (2020). "The Role of Women in "Wuthering Heights"." *ThoughtCo*. Consultado a 17 de dezembro de 2022. [thoughtco.com/role-of-women-in-wuthering-heights-742022](https://www.thoughtco.com/role-of-women-in-wuthering-heights-742022).

Losseff, Nicky (1999). Cathy's Homecoming and the Other World: Kate Bush's "Wuthering Heights". *Popular Music*, 18(2), 227–240. Consultado a 22 de junho de 2023. <http://www.jstor.org/stable/853603>

Maligec, Nikolina (2020). "Gothic Feminism in Emily Bronte's Wuthering Heights". Undergraduate thesis, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences. Consultado a 17 de outubro de 2022. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:462458>

Mathews, Brendan (2019). "On Kate Bush's Radical Interpretation of *Wuthering Heights*". *Literary Hub*. Consultado a 22 de junho de 2023. <https://lithub.com/on-kate-bushs-radical-interpretation-of-wuthering-heights/>

Matos, Hugo (2010). "Gótico". *E-Dicionário de Termos Literários*. Consultado a 8 de junho de 2023. <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/gotico>

Maugham, W. Somerset (1948). "Maugham, W. Somerset (essay date 1948)". *Nineteenth-Century Literature Criticism*, Vol. 35. Detroit: Gale Research Inc., pp: 15-17.

Miller, J. Hillis (1968). "Emily Brontë". *Twentieth Century Interpretations of Wuthering Heights*, Ed. Thomas Vogler. New Jersey: Prentice-Hall Inc., pp: 114-115.

Moers, Ellen (1978). "Female Gothic". *Literary Women*. London: The Women's Press, pp. 90-110.

Moura, Caroline de (2017). A walk with Catherine and Jane: the exposure of gothic conventions in Emily Brontë's *Wuthering Heights* and Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Moussaoui, Roumaissa (2021). Gothic Reality: A Study of Emily Bronte's *Wuthering Heights*. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies* 5 (3) 40-54. Consultado a 11 de outubro de 2022.

DOI:<http://dx.doi.org/10.24093/awejtls/vol5no3.4>

Japanwala Natasha. (2013). Conversation Among The Ruins: Collecting Books By And About Sylvia Plath. *The Princeton University Library Chronicle*, 74(2), 255–261. Consultado a 11 de janeiro de 2023. <https://doi.org/10.25290/prinunivlibrchro.74.2.0255>

Norton, Rictor (2000). “Introduction”. *Gothic Readings The First Wave, 1764-1840*. London: Wellington House, pp. vii-xii.

Oates, Joyce Carol (1982). The Magnanimity of “Wuthering Heights.” *Critical Inquiry*, 9(2), 435–449. Consultado a 21 de junho de 2023. <http://www.jstor.org/stable/1343330>

Penderson, Joshua (2018). “Trauma and Narrative”. *Trauma and Literature*, Ed. John Roger Kurtz. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-109.

Phipps, Ricardo M. e Degges-White, Suzzane (2014). “A New Look at Transgenerational Trauma Transmission: Second-Generation Latino Immigrant Youth”. *Journal of Multicultural Counseling and Development Vol. 42*, pp. 174-187.

Plath, Sylvia (1962). “Wuthering Heights”. *All Poetry*. Consultado a 26 de junho de 2023. <https://allpoetry.com/Wuthering-Heights>

Prager, Jeffrey (2016). “Disrupting the Intergenerational Transmission of Trauma: Recovering Humanity, Repairing Generations”. In P. Gobodo-Madikizela (Ed.), *Breaking Intergenerational Cycles of Repetition: A Global Dialogue on Historical Trauma and Memory* (1st ed., pp. 12–26). Verlag Barbara Budrich. Consultado a 19 de outubro de 2022. <https://doi.org/10.2307/j.ctvdf03jc.7>

——— (2003) “Lost childhood, lost generations: the intergenerational transmission of trauma”. In *Journal of Human Rights*, 2:2, pp.173 – 181. Consultado a 11 de novembro de 2023. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1475483032000078161>

Sampson, George (1961). *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Samson, Ian: "I was there, I saw it". In *London Review of Books*, 1998/4, 8-9. Consultado a 15 de janeiro de 2023. <http://www.lrb.co.uk/v20/n04/ian-sansom/i-was-there-i-saw-it>

Simine, Silke (2018). "Trauma and Memory". *Trauma and Literature*, Ed. John Roger Kurtz. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 140-152.

Sivadon, Paul (1977). "Trauma Psíquico". *Dicionário de Psicologia* Ed. Henry Piéron. Porto Alegre: Editora Globo, 433.

Smajić, Srdjan (2010). "Introduction". *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists Theories of Vision in Victorian Literature and Science*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-8.

Usein, Arafat (2016). "The Life of Emily Brontë and Critical Analysis of her Masterpiece 'Wuthering Heights'". *Vision International Refereed Scientific Journal*, 1(1), 116-124. Consultado a 3 de outubro de 2022. <http://visionjournal.edu.mk/wp-content/uploads/2017/03/vizyon1-10Arafat.pdf>

Wagner-Martin, Linda (2003). *Sylvia Plath: A Literary Life*. Great Britain: Palgrave Macmillan.

Walker, Hugh (1921). "The Women Novelists". *The Literature of the Victorian Era*. Cambridge: University Press, pp: 707-752.

Yamanouchi, Rie (2020). The Treatment of Grief in *Wuthering Heights*, *Brontë Studies*, 45:4, 360-373. Consultado a 24 de maio de 2023.

DOI: 10.1080/14748932.2020.1794637

Yu, Mengting (2018). "*A talented and decorative group*": a re-examination of *London's women artists, c. 1900-1914*. Tese de Doutoramento, Nanyang Technological University, Singapore, Consultado a 17 de junho de 2023. <https://dr.ntu.edu.sg/handle/10356/73862>

Zepf, Siegfried e Zepf, Florian D. (2008). "Trauma and traumatic neurosis: Freud's concepts revisited". *The International Journal of Psychoanalysis Vol: 89*, 331-353.

Zhukova, Ekatherina (2020). "Trauma." Humanitarianism: Keywords, edited by Antonio De Lauri, Brill, pp. 218–19. JSTOR. Consultado a 16 de março de 2023.
<http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjwww.105>.

ANEXOS

Anexo 1: “Catherine Earnshaw and Heathcliff at Wuthering Heights” (1910-11)



Anexo 2: “Study for ‘Wuthering Heights’” (1923)



Anexo 3: “Wuthering Heights” (1962) de Sylvia Plath

The horizons ring me like faggots,
Tilted and disparate, and always unstable.
Touched by a match, they might warm me,
And their fine lines singe
The air to orange
Before the distances they pin evaporate,
Weighting the pale sky with a soldier color.
But they only dissolve and dissolve
Like a series of promises, as I step forward.

There is no life higher than the grasstops
Or the hearts of sheep, and the wind
Pours by like destiny, bending
Everything in one direction.
I can feel it trying
To funnel my heat away.
If I pay the roots of the heather
Too close attention, they will invite me
To whiten my bones among them.

The sheep know where they are,
Browsing in their dirty wool-clouds,
Gray as the weather.
The black slots of their pupils take me in.
It is like being mailed into space,
A thin, silly message.
They stand about in grandmotherly disguise,
All wig curls and yellow teeth
And hard, marbly baas.

I come to wheel ruts, and water

Limpid as the solitudes
That flee through my fingers.
Hollow doorsteps go from grass to grass;
Lintel and sill have unhinged themselves.
Of people and the air only
Remembers a few odd syllables.
It rehearses them moaningly:
Black stone, black stone.

The sky leans on me, me, the one upright
Among all horizontals.
The grass is beating its head distractedly.
It is too delicate
For a life in such company;
Darkness terrifies it.
Now, in valleys narrow
And black as purses, the house lights
Gleam like small change.

Anexo 4: “Wuthering Heights” (1998) de Ted Hughes

Walter was guide. His mother's cousin

Inherited some Brontë soup dishes.
He felt sorry for them. Writers
Were pathetic people. Hiding from it
And making it up. But your transatlantic elation
Elated him. He effervesced
Like his rhubarb wine kept a bit too long:
A vintage of legends and gossip
About those poor lasses. Then,
After the Rectory, after the chaise longue
Where Emily died, and the midget hand-made books,
The elvish lacework, the dwarfish fairy-work shoes,
It was the track for Stanbury. That climb
A mile beyond expectation, into
Emily's private Eden. The moor
Lifted and opened its dark flower
For you too. That was satisfactory.
Wilder, maybe, than ever Emily knew it.
With wet feet and nothing on her head
She truged that climbing side towards friends
Probably. Dark redoubt
On the skyline above. It was all
Novel and exhilarating to you.
The book becoming a map. Wuthering Heights
Withering into perspective. We got there
And it was all gaze. The open moor,
Gamma rays and decompsing starlight
Had repossessed it
With a kind of blackening smoulder. The centuries
Of door-bolted comfort finally amounted
To a forsaken quarry. The roofs'

Deadfall slabs were flaking, but mostly in place,
Beam and purlins softening. So hard
To imagine the life that had lit
Such a sodden, raw-stone cramp of refuge.
The floors were a rubble of stone and sheep droppings.
Doorframes, windowframes -
Gone to make picnickers' fires or evaporated.
Only the stonework - black. The sky - blue.
And the moor-wind flickering.

The incomings.
The outgoings - how would you take up now
The clench of that struggle? The leakage
Of earnings off a few sickly bullocks
And a scatter of crazed sheep. Being cornered
Kept folk here. Was that crumble of wall
Remembering a try at a garden? Two trees
Planted for company, for a child to play under.
And to have something to stare at. Sycamores -
The girth and spread of valley twenty-year-olds.
They were probably ninety.

You breathed it all in
With jealous, emulous sniffings. Weren't you
Twice as ambitious as Emily? Odd
To watch you, such a brisk pendant
Of your globe-circling aspirations.
Among those burned-out, worn-out remains
of failed efforts, failed hopes -
Iron beliefs, iron necessities,
Iron bondage, already
Crumbling back to the wild stone.

You perched

In one of the two trees
Just where the snapshot shows you.
Doing as Emily never did. You
Had all the liberties, having life.
The future had invested in you -
As you might say of a jewel
So brilliantly faceted, refracting
Every tint, where Emily had stared
Like a dying prisoner.
And a poem unfurled from you
Like a loose frond of hair from your nape
To be clipped and kept in a book. What would stern
Dour Emily have made of your frisky glances
And your huge hope? Your huge
Mortgage of hope. The moor-wind
Came with its empty eyes to look at you.
And the clouds gazed sidelong, going elsewhere,
The heath-grass, fidgeting in its fever,
Took idiot notice of you. And the stone,
Reaching to touch your hand, found you real
And warm, and lucent, like that earlier one.
And maybe a ghost, trying to hear your words,
Peered from the broken mullions
And was stilled. Or was suddenly aflame
With the scorch of doubled envy. Only
Gradually quenched in understanding.

Anexo 5: “Wuthering Heights” (1978) de Kate Bush

Out on the wily, windy moors
We'd roll and fall in green
You had a temper like my jealousy
Too hot, too greedy
How could you leave me
When I needed to possess you?
I hated you, I loved you, too

Bad dreams in the night
They told me I was going to lose the fight
Leave behind my wuthering, wuthering
Wuthering Heights

Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold
Let me in your window
Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold
Let me in your window

Ooh, it gets dark, it gets lonely
On the other side from you
I pine a lot, I find the lot
Falls through without you
I'm coming back love
Cruel Heathcliff, my one dream
My only master

Too long I roam in the night
I'm coming back to his side, to put it right
I'm coming home to wuthering, wuthering
Wuthering Heights

Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold
Let me in your window
Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold
Let me in your window

Ooh, let me have it
Let me grab your soul away
Ooh, let me have it
Let me grab your soul away
You know it's me, Cathy

Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold
Let me in your window
Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold
Let me in your window

Heathcliff, it's me, I'm Cathy
I've come home, I'm so cold