

WUTHERING HEIGHTS: TRAJETO DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

WUTHERING HEIGHTS: THE TRAJECTORY OF A CINEMATIC ADAPTATION

Tassia Kleine¹

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de analisar a adaptação fílmica do romance *Wuthering Heights*, publicado em 1847 por Emily Brontë, realizada sob a direção de Andrea Arnold, em 2011. Traçaremos um breve panorama histórico das adaptações cinematográficas de *Wuthering Heights* para, enfim, determo-nos em nosso objeto. Será central à nossa análise a proximidade da realização fílmica em questão com a interpretação do romance que encontramos no texto *Emily Brontë*, de Bataille.

Palavras-chave: *Wuthering Heights*; adaptação cinematográfica; Andrea Arnold.

ABSTRACT: This article aims to analyze the cinematic adaptation of Emily Bronte's 1847 novel *Wuthering Heights*, accomplished under the direction of Andrea Arnold, in 2011. A historical overview of *Wuthering Heights*' cinematic adaptations will be sketched before we focus on our main subject, which we will analyze mainly under the light of the proximity between the cinematic adaptation and the interpretation of the novel offered by Bataille's text *Emily Brontë*.

Keywords: *Wuthering Heights*; cinematic adaptation; Andrea Arnold.

WUTHERING HEIGHTS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Wuthering Heights (*O morro dos ventos uivantes*, na tradução de 1947 de Raquel de Queiroz), publicado em 1847, não é um romance cujas características se insiram nos padrões predominantes de sua época. O conflito que prevalece no romance de Emily Brontë não se dá entre bem e mal ou virtude e ignomínia, conforme ocorre na obra de escritores que se destacaram no período vitoriano, como Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, William Makepeace Tackeray e mesmo de sua irmã, Charlotte Brontë (SHAPIRO, 1969, p. 284). No que diz respeito ao estilo, sua escrita não possui a

¹ Mestranda em Estudos Literários, UFPR.

elegância e a organização que levaram à consagração os textos literários do período, conforme afirma Melvin R. Watson:

Considerado como um romance deste tipo, ele é um fracasso total, mal organizado e mal contado, com dois heróis – Edgar Linton e Hareton Earnshaw –, nenhum sendo forte ou proeminente o suficiente para conduzir a história, e com um vilão que se sobrepõe à ação e que é, ao fim, triunfantemente unido à heroína, que havia morrido no meio do livro. O esquema se torna, então, indiscutivelmente confuso, o ponto de vista evidentemente estranho, a presença de duas gerações desnecessária e a conclusão uma caricatura de justiça poética (WATSON, 1949, p. 88, tradução minha).

Não chega a surpreender que não haja univocidade entre aqueles que se arriscaram a escrever sobre o livro entre 1847 e 1848 — a não ser a respeito do sentimento de estranheza e da incomparabilidade do volume com qualquer outra produção conhecida até então. Sobre outros aspectos, as opiniões são diversificadas, sendo possível encontrarmos nas resenhas desde a espantosa sugestão de lermos *Jane Eyre* (de Charlotte Brontë, que o lança com o pseudônimo masculino Currer Bell) e queimarmos *Wuthering Heights*² até o reconhecimento do poder da narrativa³, embora com ressalvas no que diz respeito à maturidade do escritor (Emily publicava no período com o pseudônimo masculino Ellis Bell).

Este deslocamento do texto em relação à sua época gera efeito que não parece passível de reprodução, entre os espectadores do século XX em diante, por meio de adaptação fílmica que indique seu texto base. Com o afastamento temporal e a gradual assimilação da obra de Emily Brontë se garantiu, afinal, seu estabelecimento entre o cânone, e a vinculação direta de um filme com o romance gera o reconhecimento e o atrelamento da produção cinematográfica a qualidades do texto literário evidentes à crítica e ao público em geral.

² Resenha sem indicação de autoria, encontrada na Paterson's Magazine (EUA) de 1848. Disponível em: <<http://wuthering-heights.co.uk/reviews.htm>>. Acesso em: 6 maio 2013.

³ Outra resenha anônima, disponível no mesmo link e publicada originalmente em um exemplar da revista britânica Examiner, de 1848.

Em 1920, por exemplo, foi lançado o filme homônimo que é provavelmente a primeira adaptação cinematográfica do romance⁴. Embora as cópias do filme tenham sido perdidas⁵, há informações a respeito dele que constituem indício de sua inserção no projeto de validar o cinema como mídia artística por meio da transposição intersemiótica de textos literários reconhecidos. Conforme informação encontrada no site *Internet Movie Database*, a produção de 1920 inseriu, em seu enredo, ambas as gerações familiares presentes no romance. Nota-se, assim, que o projeto de Bramble é o de não abrir mão do ato de *referenciar os acontecimentos narrados* no romance no decorrer de sua adaptação, talvez em detrimento de certos efeitos e significados. Conforme Clüver explicita em seu artigo *Da transposição intersemiótica*, uma adaptação é caracterizada pela retomada de *significados*, de *referente* e/ou de *efeitos* do texto base — a opção pela ênfase em uma destas instâncias custará, invariavelmente, a redução da atenção a determinados aspectos de outra.

Como Bazin ressalta em seu artigo *Por um cinema impuro*, com a sofisticação dos recursos e com o avanço na história e na hierarquia do gênero cinematográfico, ampliam-se a autonomia e a especificidade do cinema (BAZIN, 1991, p. 88). Para Stanley Kubrick (1960/61), este amadurecimento se dará por meio de formulações fílmicas que sejam fieis a suas próprias regras midiáticas, mantendo-se em vista os pontos *interpretados* como centrais do texto base (KUBRICK, 1960/61, s/p) – ou seja, cria-se uma nova obra partindo-se da interpretação, atividade em geral centralizada na figura do diretor. Às operações que caracterizam uma adaptação da literatura ao cinema se concede, assim, liberdade que inviabiliza a crítica que toma por menos artístico/criativo o filme que dialoga em tal intensidade com o texto literário.

⁴ *Wuthering Heights*. Direção: BRAMBLE, Albert Victor. Londres: British Ideal Films, 1920. 90 min. Mudo, PB, 35 mm.

⁵ Embora as cópias do filme tenham sido perdidas, é possível encontrar informações sobre este no IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0011886/>>. Acesso em: 25 maio 2014.

Nesse sentido, é interessante notarmos que a adaptação cinematográfica de *Wuthering Heights* imediatamente posterior à de Bramble, lançada em 1939 e dirigida por William Wyler, suprime a parte do romance que se desenrola a partir do capítulo XVI – o capítulo da morte de Catherine Earnshaw. Com interpretação que enfoca na paixão irrealizável entre Heathcliff e Catherine, o filme é o primeiro de uma sequência que optará por não apresentar os acontecimentos protagonizados pela geração da jovem Cathy. Apenas em 1992, com a versão dirigida por Kosminsky, voltamos a ter a segunda geração representada em filme.

A opção pela supressão de praticamente metade do livro em uma série de adaptações cinematográficas, enfatizando-se a infância do par, o surgimento e o fortalecimento do amor que desenvolvem um pelo outro, pode ser pensada como boa estratégia para atrair espectadores. Após a trajetória percorrida pela ideia do amor romântico⁶ como base de uma constituição social, que se estabelece no século XIX, século de Brontë, e permanece forte no decorrer do século XX, os aproveitamentos estéticos de seus preceitos na tela se mostraram fortuitos no que diz respeito ao apelo ao público, além de atenderem à forma de organização institucional preconizada pela Igreja e pelo Estado, da qual a menor unidade seria a família ou o casal (BARBOSA, 2009, p. 21). Nota-se, nesse sentido, que a opção por adaptar *Wuthering Heights* com base nessa linha interpretativa decorre, em partes, de um projeto específico, do qual o filme de 1939 é não apenas pioneiro, mas também importante modelo. Observe-se, por exemplo, a fala de Nelly Dean ao ouvir que Heathcliff teria sido visto momentos antes de sua morte a cavalgar com uma mulher pelas montanhas:

— Não, morto não, Dr. Kenneth.
Nem sozinho.

⁶A dissertação de mestrado de Karina Gomes Barbosa, intitulada *Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos — 1977-2007*, contém um panorama que elucida os principais movimentos deste trajeto.

Ele está com ela.
Eles apenas começaram a viver.⁷

Enquanto no romance, embora neste também conste a sugestão do encontro de almas, o possível acontecimento, que conheceremos novamente na versão de Nelly Dean, propicia ao leitor efeito distinto daquele que se obtém com o filme:

Era de tarde, eu ia para Thrushcross Grange, estava escuro, ameaçando tempestade, e, ao fazer a curva do morro, encontrei um rapazinho tangendo à sua frente uma ovelha e dois cordeirinhos; o pequeno chorava, desadorado, e eu pensei que os carneiros se recusavam a acompanhá-lo ao redil.
— Que foi que houve, homenzinho? — perguntei.
O garoto gaguejou:
— Lá está Heathcliff com uma mulher, bem ali, na ponta do morro! E eu não tenho coragem de passar! (BRONTË, 2010, p. 420)

Se a criada propõe para si e para Lockwood, que ouve o seu relato, um motivo por que o garotinho teria imaginado encontrar os fantasmas, essa explicação é insuficiente, em âmbito ficcional, quando consideramos o medo que os carneiros também sentem e o possível desconhecimento que o menino teria da história dos amantes. É notável que além do efeito associado à beleza de uma realização amorosa, que prevalece na construção fílmica de 1939, a construção no romance gera leve temor, evidenciando-se o caráter sobrenatural e assustador do reencontro dos protagonistas após sua morte.

Ao optar pelo abandono de certos referentes durante a prática da transposição intersemiótica, pode-se obter mais sucesso na realização da tradução de outros aspectos. O significado do amor entre Catherine e Heathcliff para os espectadores da versão de Wyler provavelmente se aproxima daquele que se obtém entre os leitores contemporâneos de Brontë, embora os efeitos sejam diversos: no filme, as

⁷ (MACARTHUR; HECHT; HUSTON, 1939, tradução minha). Autoria do *script* da versão de 1939 disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0032145/>>. Acesso em: 25 maio 2014.

consequências violentas deste amor são abrandadas, sua intensidade se deixa perceber de maneira menos perturbadora.

Se o enfoque na relação amorosa justifica a tradição de se adaptar *Wuthering Heights* considerando-se apenas os eventos que antecedem a morte da protagonista feminina, nota-se que tal opção se faz devido a uma visada convencional, no século XX, de quais sejam os moldes comportamentais que acompanham a impossibilidade da realização amorosa. Pode-se afirmar que a primeira versão fílmica apresenta-nos os eventos que seguem à morte de Cathy sobretudo por um receio em desvincular-se da matéria narrada do romance — não havia, em 1920, convenções claras acerca de qual era a margem de manobra à realização de adaptações. Com a experiência do amor romântico como engenho fundamental à estruturação de nossa sociedade realizada, passamos a conhecer outra faceta desta configuração:

o amor, dessa vez finalmente vivenciado em toda a sua plenitude/exaustão pelos amantes, revelou suas facetas menos agradáveis: a rotina, o esgotamento, a prisão, o desgaste, a briga, a desilusão, a traição. O amor deixa de ser idílio para ser realidade complexa e antitética (BARBOSA, 2009, p. 22).

Os problemas que decorrem da realização plena do amor romântico ao longo do século XX fazem com que o desespero gerado pela não realização de uma paixão passem a ser menos evidentes aos espectadores. Como reação a essa constatação, é esperado que o filme de 1992 explicita os tormentos do protagonista masculino após a morte de Catherine, subentendidos em sua intensidade inquestionável aos espectadores de até meados do século XX. Independentemente dos recursos empregados, é como manifestação do orgulho e da dor pela não realização amorosa que somos levados a interpretar a crueldade de Heathcliff em todas as versões fílmicas que antecedem o longa de Andrea Arnold.

O que se nota, realizando-se um levantamento bastante geral das adaptações que antecedem a de 2011, é um modo de compreensão do amor entre os protagonistas

precisamente enquadrado nos moldes do amor romântico: as *dificuldades* que enfrentam para sua união se originam dos elementos sociais circundantes, mas a sugestão do encontro de suas almas após a morte e/ou o desespero absoluto de Heathcliff após a morte de Catherine, sem consolo possível, indicam uma ligação pautada em elementos extraterrenos. Em Arnold, é notável o surgimento do amor devido às condições do entorno — amor este que se dirige não apenas ao outro, mas à *situação de vida a que se relaciona esta presença*. A paixão entre Heathcliff e Cathy apresenta-se como a paixão pela experiência comum de ambos na infância, que surge ao espectador em tons oníricos e irrompe em cena mesmo quando estamos diante de sua fase adulta – e mesmo após a morte de Catherine, que não suscita em Heathcliff o rancor usual da tradição de adaptações, mas sim uma série de lembranças de seu passado compartilhado com a amada.

Em termos formais, a tradição de adaptações de *Wuthering Heights* não contava, ainda, com um representante que lançasse, em outra mídia, um modo de organização narrativa que remetesse, devido à falta de equilíbrio entre os componentes, à dita deselegância, a julgar pela crítica do século XIX, do romance de Emily Brontë. Com a versão de Arnold, recria-se uma aproximação deste efeito aos espectadores regulares do cinema contemporâneo.

WUTHERING HEIGHTS DE ANDREA ARNOLD: UMA LEITURA BATAILLEANA

Após a inclusão da segunda geração familiar na adaptação cinematográfica de 1992, houve maior flexibilização a respeito dos recortes a serem realizados para as produções fílmicas de *Wuthering Heights*. Em 1998, as duas gerações voltam a figurar na adaptação para TV de David Skynner; a adaptação de 2009, dirigida por Coky Giedroyc, corta parte significativa do início da primeira metade do romance. Já a versão de 2011, de Andrea Arnold, em que nos deteremos agora, dialoga com a tradição de

adaptações de *Wuthering Heights* e se detém exclusivamente nos acontecimentos da primeira geração.

No romance de Emily Brontë, destaca-se a estrutura da narrativa. Ambientado inicialmente em 1801, o texto se abre com a voz do personagem Lockwood, que aluga a residência de Thrushcross Grange para cultivar seus hábitos solitários. Sendo a recepção do proprietário mais fria do que o esperado, ouvir a história de Nelly Dean a respeito das famílias Earnshaw e Linton se torna, para o viajante, distração das mais agradáveis. A grande maioria da matéria que compõe *Wuthering Heights* se constitui, assim, pelas percepções da criada Nelly Dean e pelo registro destas por parte de Mr. Lockwood, formando-se uma estrutura na qual uma narrativa abriga outra, ampliando-se o número de pontos de vista acerca de um mesmo objeto e, assim, tornando mais intrincadas as relações que se estabelecem na trama.

Pois bem, esta forma de estruturação narrativa não é referenciada na adaptação fílmica de Andrea Arnold — ao início do filme, encontramos Heathcliff já adulto, em meio a uma crise nervosa após a descoberta da morte da sua amada, pela qual se sente culpado. A cena de tensão é breve, acompanhada por construções imagéticas que fazem referência ao passado das personagens, e o filme passa, então, a representar a chegada de Heathcliff na região, com enfoque na maneira bruta como ele era tratado pela maioria dos membros da casa e nos momentos de infância ao ar livre com Catherine. A substituição da voz dos narradores pelo acesso direto às percepções de Heathcliff pode ser interpretada como uma forma de centralizar a narrativa fílmica no enigmático personagem, concentrando-nos nos possíveis significados de sua conduta — que vão ao encontro, de acordo com a leitura proposta por este artigo, às interpretações verificadas no texto *Emily Brontë*, de Georges Bataille⁸.

As cenas ao ar livre com Cathy pelas quais Heathcliff deixa, no filme de Arnold, sua memória vagar no momento do mais alto desespero, são, de acordo com Bataille,

⁸ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

chaves para o desencadeamento dos elementos que fundamentam a trama. No romance, o ideal de uma vida que transcorre sem ser impulsionada pelos interesses mundanos/econômicos é transposto ao plano sensível por meio das descrições da infância dos protagonistas. Conforme Bataille:

É a vida passada em corridas selvagens pela charneca, no abandono das duas crianças, que então não sofriam nenhuma coerção, nenhuma convenção (senão a que se opõe aos jogos da sensualidade; mas, em sua inocência, o amor indestrutível das duas crianças se colocava num outro plano) talvez mesmo este amor seja redutível à recusa de renunciar à liberdade de uma infância selvagem, que as leis da sociabilidade e da polidez convencional não modificaram (BATAILLE, 1989, p. 14).

O escritor francês continua seu raciocínio aludindo à coerção social que impossibilita o prolongamento deste sentimento de soberania infantil — “ela teria exigido que eles se submetessem às convenções racionais dos adultos: racionais, calculadas de tal maneira que delas resultasse o proveito da coletividade” (BATAILLE, 1989, p. 15) —, coerção à qual Catherine cede ao se casar com Edgar Linton e à qual Heathcliff, ao notar-se preterido, combate com furor implacável.

É, enfim, à força do seu modo de vida na infância, ao lado de Cathy, que Heathcliff se devota. A soberania deste momento, que supera, na percepção individual do protagonista, aquilo que é considerado bom e adequado, é expressa por Andrea Arnold por meio de imagens em que as texturas, os volumes e as cores da matéria que compõe o espaço ficcional são ressaltados ao ponto de adquirirem ares oníricos. Ou seja, por meio de linguagem cinematográfica busca-se dimensionar a importância destes momentos, dos quais ambos — mesmo Cathy, que faz a escolha de se afastar — sentem-se subitamente arrancados:

Mas imaginemos que aos 12 anos de idade eu fosse arrancada a Wuthering Heights, a tudo que me cercara a meninice, ao que representava tudo para mim – e nesse tempo era Heathcliff esse tudo – e de repente me visse transformada na Sra. Linton, dona de Thrushcross Grange, na mulher de um estranho, uma exilada,

uma proscrita do que fora o meu mundo... faça agora uma ideia do abismo em que me via afundada! (BRONTË, 2010, p. 159)

De acordo com Bataille, é ao impossível e mesmo à morte que Heathcliff não admite renunciar, deleitando-se em transgredir as normas de conduta da sociedade que o afasta de seu paraíso infantil. E não se pode dizer que é sem consciência do significado de suas atitudes que Heathcliff segue sua linha comportamental:

É fácil ver que o princípio desse mundo real não é verdadeiramente a razão, mas a razão que se compõe com o arbitrário, procedente das violências ou dos movimentos pueris do passado. Uma revolta semelhante expõe a luta do Bem contra o Mal, representado por estas violências ou por estes movimentos inúteis. Heathcliff julga o mundo ao qual ele se opõe: por certo ele não pode identificá-lo ao Bem, já que o combate. Mas se o combate com raiva, é lucidamente: sabe que ele representa o Bem e a razão (BATAILLE, 1989, p. 16).

Não é, também, sem consciência dos embates vivenciados por Heathcliff que Cathy o ama e que afirma, num dos momentos mais emblemáticos do romance, *ser* Heathcliff (BRONTË, 2010, p. 103). Vinculada aos preceitos morais de sua época, Catherine vê na sua morte a única oportunidade de reparar a crueldade que verifica existir no espírito do amado e, por extensão, no seu — inclusive por ser casada com outro homem sem ter conseguido se livrar da paixão de sua infância (BATAILLE, 1989, p. 18). É nesse sentido que lemos, ainda, no texto de Bataille, a interpretação de que Cathy teria não apenas uma vinculação ao moralismo de sua época, mas ao que o autor chama de hipermoralismo: embora não seja *funcional* ou *útil à coletividade* o castigo que esta inflige a si mesma e que resulta em sua morte, outra solução não parece ser possível.

Arnold parece manter essa interpretação em vista durante a realização de sua adaptação. Os atos de crueldade do Heathcliff criado pela diretora não se enquadram em nenhum projeto de vingança contra aqueles que considera os depredadores de seu paraíso – os integrantes da família Linton — e não trazem, tampouco, vantagens: são a

pura vontade de romper com os valores daquilo que se considera bom e justo. Trata-se do enforcamento de cachorros, a sangria lenta de um bode com uma facada e outros atos que constituem indício, principalmente quando somados ao teor altamente sensorial das cenas, da aproximação entre morte e embriaguez divina/obtenção do amor em estado puro, plenamente vinculado ao instante, remetendo-nos continuamente à leitura empreendida por Bataille.

Dos eixos interpretativos possíveis para a concretização de uma adaptação cinematográfica, a diretora escolheu um que não é confortável aos espectadores — não apenas a moral da época em que os eventos ficcionais ocorrem é atingida no decorrer do filme, mas também nossa moral contemporânea, por golpes que questionam o alcance e a validade da racionalidade. Se na tradição de adaptações de *Wuthering Heights* percebemos uma ênfase na questão do rancor de Heathcliff contra aqueles que o destratam devido a sua origem, possivelmente cigana, na interpretação de Bataille coloca-se outro problema: Heathcliff não quer meramente se enquadrar e viver em consonância com os hábitos da família que o criou — afinal, mesmo bem sucedido em seu retorno, é evidente que ele e Cathy não se realizariam mantendo um relacionamento nos moldes socialmente aceitos. Tanto Bataille quanto Arnold ressaltam, em suas interpretações, que o que é negado às personagens é a condução de suas vidas sem a constante submissão às leis da razão — às quais ainda hoje é legado o estabelecimento daquilo que consideraremos correto e adequado. O crítico francês elucida em que termos a continuidade do comportamento selvagem de Cathy e de Heathcliff não contribui com a vida em comunidade/com o futuro, sendo, assim, moralmente condenável (BATAILLE, 1989, p. 15). Andrea Arnold evidencia esta ideia por meio de elaboração de cenas da infância com o elemento sensorial em primeiro plano: o foco das personagens, no auge de sua *soberania infantil*, no momento presente, contrapõe-se ao controle e à retidão que podem ser verificados na

sobriedade do momento do reencontro de Heathcliff com Cathy em *Thrushcross Grange*.

A estrutura incomum do filme de Andrea Arnold, com sua escassez de diálogos e com o prolongamento de certas cenas que resultam em desequilíbrio do ritmo narrativo, acaba por aproximar novamente o filme do livro: não se trata de realizações ficcionais *elegantes*, mas sim de articulações textuais/fílmicas que se mostram aptas a abrigar a brutalidade das personagens e da paisagem que estes habitam. Neste sentido, a recepção de ambos possibilita similar estranheza considerando-se seus respectivos públicos contemporâneos.

Se o filme evidencia aspectos que vinham sendo deixados de lado ao longo da tradição de adaptações de *Wuthering Heights*, focalizando o amor que se estabelece entre os protagonistas em termos que não atraem grande número de espectadores ao cinema, não se pode dizer que o projeto se desenvolva sem pretensões neste sentido. Se é trágica a morte de Cathy e com esta se finaliza a trama, Heathcliff nutre boas recordações dos momentos com Catherine, conforme evidenciado pela sequência de fechamento do longa-metragem — cena que se contrapõe ao rancor e à amargura que se destacam no romance. A estética do filme, apesar do estranhamento que proporciona, é de uma beleza antes delicada do que rústica ou selvagem.

Nota-se, então, que assim como o romance — a um só tempo extremamente popular e perturbador à época de seu lançamento —, o filme de Andrea Arnold não se classifica facilmente no que diz respeito a gênero ou público-alvo. Interessa-nos, aqui, fazer notar que o longa-metragem se desenvolve de acordo com as convenções da linguagem de sua mídia, as quais renova, emancipando-se do romance ao mesmo tempo que mantém, com este, vários pontos de contato.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Karina Gomes. Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos – 1977-2007. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4965>. Acesso em: 06 de março de 2014.

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

BAZIN, Andre. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

CLÜVER, Claus. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcio (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

KUBRICK, Stanley. Words and Movies. Sight and Sound, v. 30, 1960/61, p. 14. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Wuthering Heights (1920). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0011886/?ref_=ttr_tr_tt>. Acesso em: 06 março 2014.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Wuthering Heights (1939). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0032145/>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

SHAPIRO, Arnold. Wuthering Heights as a victorian novel. Studies in the novel, v. 1, n. 3, 1969, p. 284 – 296. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/29531338?uid=3737664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102262581657>>. Acesso em: 07 de março de 2014.

THE READER’S GUIDE TO EMILY BRONTË’S WUTHERING HEIGHTS. Disponível em: <<http://wuthering-heights.co.uk/>>. Acesso em: 06 de março de 2014.

WATSON, Melvin R. Tempest in the soul: the theme and structure of Wuthering Heights. Nineteenth Century Fiction, v. 4, n. 2, 1949, p. 87 – 100. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3044140?uid=2134&uid=3737664&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104073275187>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

WUTHERING Heights. Direção: ARNOLD, Andrea. Londres: Focus Features, 2011. 129 min. Son, Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: GIEDROYC, Coky. West, North & South Yorkshire: Mammoth Screen, 2009. 142 min. Son, Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: KOMINSKY, Peter. North & West Yorkshire: Paramount Pictures, 1992. 105 min. Son. (Dolby SR), Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: SKYNNER, David. Boston: WGBH/LWT, 1998. 113 min. Son, Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: WYLER, William. Thousand Oaks: Samuel Goldwin Company, 1939. 104 min. Mono, PB, 35mm.