

REI LEAR E O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: uma abordagem intertextual

Ana Paula Silva FERREIRA

Karla Miotto Pereira DIAS

Aline da Silva CINTRA

Prof. Ms. Flávia Herker Lopes BERNABÉ (orientadora)

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar uma abordagem intertextual das obras “Rei Lear” de William Shakespeare e “O Morro dos Ventos Uivantes” de Emily Brontë a partir das semelhanças que cada obra apresenta. Buscamos fundamentar nossa leitura por meio da teoria bakhtiniana, inserida nos estudos de Fiorin e a teoria de Koch, acerca do dialogismo e da intertextualidade. Além disso, analisamos as obras, comparando-as, por meio dos conceitos amor e paixão.

Palavras-chave: intertextualidade; dialogismo; Shakespeare; Brontë.

Abstract: The aim of this study is to present an intertextual approach between “King Lear” by William Shakespeare and “Wuthering Heights” by Emily Brontë concerning the similarities that each work presents. This research is based on Bakhtin’s theory, presented by Fiorin’s and Koch’s studies on a dialogical and intertextual perspectives. Furthermore, we analyze the works, comparing them through the concepts of love and passion.

Key-words: dialogical concept, intertextuality, Shakespeare, Brontë.

Introdução

O interesse pelo tema surgiu através de comentários e estudos lidos sobre a obra *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë. A partir desse momento, procuramos encontrar outro livro, que pudesse nos levar à comparação de duas obras. Com isso, escolhemos o livro *Rei Lear* de Shakespeare, pois a obra de Emily faz referência à obra de Shakespeare.

Estabelecida a relação entre essas obras, decidimos seguir nossos estudos em leituras sobre *O Rei Lear* e *O Morro dos ventos Uivantes*, direcionando-as para uma abordagem intertextual, baseados nos conceitos de Bakhtin (*apud* FIORIN, 2006) e Koch (1998), comprovando com trechos de ambas as obras.

Há uma referência em *O Morro dos Ventos Uivantes* que está diretamente ligada à obra de Shakespeare, *Rei Lear*; assim como mostra o trecho a seguir [...] “ante a ameaça de me prenderem em um minuto mais – com várias ameaças incoerentes de vingança, que, por sua indefinida virulência, fazia lembrar o Rei Lear” (BRONTË, 2004, p. 28).

Rei Lear é uma peça trágica, e devido a sua imensa e incontrolável paixão, *O Morro dos Ventos Uivantes* está sendo comparada a essa peça, e sabe-se que uma das

inspirações de Emily Brontë para escrever *O Morro dos Ventos Uivantes* foi William Shakespeare.

O primeiro capítulo deste trabalho destina-se a retomar os conceitos de dialogismo e intertextualidade baseados na teoria bakhtiniana e de Koch.

E para sabermos classificar as obras escolhidas de acordo com seus gêneros, optamos por conceituar no segundo capítulo, os gêneros: teatro, tragédia e romance.

Tratamos no terceiro capítulo, o período elisabetano, trazendo na sequência o surgimento de William Shakespeare, e no quarto capítulo, trazemos a era vitoriana, seguida da biografia de Emily Brontë e da trajetória das irmãs Brontë.

No quinto capítulo apresentamos as sinopses de cada obra: *Rei Lear* e *O Morro dos Ventos Uivantes*.

No último capítulo, abordamos por meio da intertextualidade, a tragédia de Shakespeare *Rei Lear* e o romance de Emily Brontë *O Morro dos Ventos Uivantes*, focando no amor filial, fraternal e carnal envoltos em alguns personagens das obras, e na paixão que permeia nas duas obras.

1 Dialogismo e intertextualidade

Para Mikhail Bakhtin, a língua em seu uso real, tem a particularidade de ser dialógica. Essas relações não se limitam ao diálogo face a face, ao contrário, independente de sua dimensão, todos os enunciados no processo de comunicação são dialógicos. Um enunciador para compor um discurso, leva em conta o discurso de outrem. O discurso é um cruzamento de discursos em que se pode ler pelo menos um em outro discurso. Portanto, todo o discurso é tomado e atravessado inevitavelmente pelo discurso alheio. Sobre isso, Bakhtin (*apud* FIORIN, 2006, p.18) diz:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto [...].

A análise do discurso pode significar algo vago e amplo, e também significar qualquer coisa, já que toda produção de linguagem pode ser considerada discurso.

E, assim, o inconsciente estruturado como uma linguagem se repete e interfere no discurso efetivo, como se houvesse sob as palavras, outras palavras, como se o discurso fosse atravessado pelo discurso do outro, do inconsciente.

Faraco (*apud* FIORIN, 2006, p. 170) afirma então que:

um dos significados da palavra *diálogo* é o que remete à “solução de conflitos”, “entendimento”, “promoção de consenso”; no entanto, o dialogismo é tanto convergência, quanto divergência; é tanto acordo, quanto desacordo; é tanto adesão, quanto recusa; é tanto complemento, quanto embate.

Para o teórico russo, dialogismo é o princípio que constitui a linguagem e a condição de sentido. São as relações de sentido estabelecidas entre dois enunciados.

O dialogismo discursivo se desdobra em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto e, o que será relevante para a nossa análise, a intertextualidade no interior do discurso.

O dialogismo decorrente da interação verbal, o qual se estabelece entre enunciador e enunciatário, ocorre no espaço do texto. Para Bakhtin, (BARROS *apud* FIORIN, 2003) o dialogismo interacional só pode ser entendido a partir do deslocamento do conceito de sujeito. Sendo que este ao perder o papel de centro é substituído por duas ou mais vozes, o fazendo assim, um sujeito ideológico.

Em outras palavras:

Concebe-se dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro”, referências na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz (BARROS *apud* FIORIN, 2003, p. 03).

Já o dialogismo no interior do discurso, se refere à relação entre dialogismo e intertextualidade. “Um sentido de dialogismo mais explorado e conhecido e até mesmo apontado como o princípio que costura o conjunto das investigações de Bakhtin” (BARROS *apud* FIORIN, 2003, p. 04).

Ao considerar o fenômeno do dialogismo na literatura, o pensamento de Bakhtin se baseia na intertextualidade.

O vocábulo intertextualidade é inserido como parte do universo bakhtiniano, por Julia Kristeva, em 1967 quando esta publica na Revista *Critique*, uma vasta discussão sobre as teorias apresentadas por Bakhtin nas obras, *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de François Rabelais*. Uma vez que, Kristeva chama de “texto” o que Bakhtin nomeia como “enunciado”, e denomina intertextualidade, a noção de dialogismo.

Segundo ela, para o teórico russo, o discurso literário é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento, um mosaico de citações. Uma retomada de outros textos.

As formas de relação entre os textos são muito variadas. “[...] há vários tipos de intertextualidade que auxiliam no significado textual e proporcionam um maior desvelamento semântico do texto” (KOCH *apud* SILVA, 2009, p. 01). Dentre estes tipos, abordaremos a intertextualidade temática, e a intertextualidade de forma explícita.

A intertextualidade temática se trata do compartilhamento de temas e ou conceitos e pode ser encontrada entre textos científicos, entre matérias de jornais e de mídia em geral, entre textos literários de uma mesma escola literária e de um mesmo gênero, ou até entre textos, de escolas, gêneros e estilos diferentes.

Quando um texto ou um fragmento de um outro texto é citado, dizemos que a intertextualidade é explícita. Sendo que esta pode se apresentar na forma de alusão, citação, epígrafe, ou referência.

A alusão é um tipo fraco de intertextualidade, em que ocorre uma simples menção a um outro texto ou a um elemento seu.

Uma forma muito utilizada no meio acadêmico é a citação. As fontes de pesquisas precisam estar evidentes, portanto, faz-se uso de aspas, ou outros recursos gráficos para indicar para o leitor a presença do outro no texto. Já a epígrafe exige um recorte de um texto, que em contato com um outro texto traz novos sentidos.

A referência é uma forma de enriquecimento literário, em que, “embora haja uma citação direta do intertexto não se utiliza no corpo do texto a íntegra de seu conteúdo” (BARROS *apud* FERREIRA, 2010, p. 11). Sobre a referência falaremos um pouco mais durante a nossa análise.

2 Teatro, tragédia e romance

O texto dramático puro é composto de diálogos, mas falta-lhe a moldura narrativa que situe os personagens no contexto ambiental ou descreva o comportamento físico. Por isso necessita de um palco que o atualiza e o concretiza, através dos atores e cenários.

O texto inclui o destino que o seu autor lhe deu, ou seja, o enredo, as personagens, a representação. Como afirma Brecht (*apud* MOISÉS, 2004, p. 444): “para quem a representação deve compelir o espectador pelo “distanciamento” da ação, ou seja, pela certeza reiterada de que acompanha o desenrolar de situações ilusórias ou fictícias”.

O teatro, como representação real, depende em escala ainda maior de um público presente. E os personagens sabem da existência da platéia, mas fingem que a platéia não existe, e não há narrador que se dirija ao público, pois a interação é apenas no palco entre eles e os elementos que constituem um cenário.

Além de tudo, o teatro veio evoluindo através dos tempos, sendo influenciados por autores, vanguardas, e ainda assim continuou sendo um espetáculo apreciado por algumas pessoas, por outras não.

O romance está dentro do gênero épico, que abrange outras espécies como a epopéia, a novela e o conto. E por conseguinte, falaremos de narração e personagem dentro do romance.

O romance caracteriza-se pela coexistência de várias células dramáticas, conflitos ou dramas. Esses conflitos desenrolam-se ao mesmo tempo, e exercem influência recíproca, como por exemplo, o escritor seleciona um fato da vida cotidiana, e é nesse fato que se descobre vários pontos de confluência, os quais ao longo da história vão se resolvendo.

O espaço onde as personagens se deslocam de um lugar para outro, faz com que as personagens gerem o conflito, a ação dramática.

Moisés (2004, p. 401) diz “A referência dramática do espaço no romance é tal que funciona como extensão das personagens, ou concretização das suas tendências psicológicas”.

Dentro do romance no que se refere aos personagens, dizemos que o seu número varia de romance para romance, ou seja, tem que haver pelo menos duas personagens para se estruturar o conflito.

E a narração, está na razão direta do tipo de romance e dos dramas que nele se configuram, por isso quanto mais entrelaçado é a trama, quanto mais o enredo predomina sobre o conflito íntimo, mais a narração interfere.

A descrição no romance vem para descrever a natureza dos personagens, assim como diz (MOISÉS, 2004, p. 402):

Um romance que põe ênfase na intriga necessita das descrições, ainda que como pano de fundo; em contraposição, o tempo psicológico repele as largas pormenorizações. Fator decisivo é, no caso, o “conhecimento” que se tem da personagem: quando o escritor a “conhece” bem, descreve-a minuciosamente, e arquiteta uma ação correspondente aos seus caracteres físicos e psíquicos; quando a “desconhece”, restringe-se ao essencial [...].

No romance, com o conflito já estabelecido, cabe ao escritor delimitar e encerrar numa perspectiva de estrutura elaborada, de aventura sem fim, o que é na vida, o conhecimento do outro, daí temos a necessidade de ter a escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor. Podemos notar no romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, que traz o personagem Heathcliff, um homem de significativa complexidade, quando jovem, um ser humano de modos simples, não requintado, rude, porém com bons sentimentos; e quando adulto, torna-se um homem rancoroso, de índole duvidosa, mas agora sim requintado, com os modos mais sofisticados. Com essa combinação, a evocação das mais variadas transformações de um mesmo personagem, nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente.

A interpretação do personagem no romance pode variar, mas tendo em vista que o escritor traça uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser.

Assim nos fala (CANDIDO *apud* ROSENFELD, 1987, p. 02):

Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda: mas que a sua profundidade é um universo, cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica.

A tragédia é uma forma dramática que surgiu no século V a. C no mundo grego.

O sentido trágico atualmente ainda é visto como a destruição da razão de uma existência, toda vez que o homem se vê impelido a uma fatalidade. Mas quando conceituamos o gênero tragédia, não é mais possível em nossos tempos de valores tão relativos, responder qual é a medida do homem.

E segundo Aristóteles (*apud* MOISÉS, 2004, p. 449) a tragédia:

é a imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por feito a purificação (catarse) desses sentimentos.

A partir do que foi dito na citação anterior, nota-se que os fidalgos a seu ver, o homem médio e menos ainda, o escravo, não poderiam protagonizar ações trágicas. E com as renovações do século XVIII, surgiu um efeito – a catarse – ou a purgação de sentimentos, para dar mais ênfase na tragédia.

Depois de Aristóteles, surgiram outros teóricos da Renascença, os quais acolheram os conceitos de tragédia de Aristóteles, porém acrescentaram nestes conceitos já existentes, novos postulados, que de certa forma gerou um tipo novo de tragédia.

Podemos ainda acrescentar que a tragédia segundo especialistas na matéria, apresentaram alguns resultados como:

A tragédia poderia ser definida como uma ficção inspirada por uma séria preocupação com o problema do destino do homem”, “não apenas com os seus malogros no amor, negócios ou guerra, nem com os seus padecimentos por injustiças sociais ou políticas, mas também as suas relações com a totalidade da conjuntura que o envolve, a sua posição no universo, o sentido último de sua existência”; de onde “espírito trágico ser mais ou menos pessimista”, “essencialmente humanista”, “e não cínico”, em suma, “é a afirmação de valores positivos (MOISÉS, 2004, p. 450).

De acordo com o dito, a tragédia é a desgraça final motivada por um erro involuntário, envolvendo pessoas do bem e do mal. Se faz acompanhar da infelicidade e do sofrimento, portanto a essência da tragédia clássica, era a queda de uma pessoa de classe superior.

Quanto à estruturação da tragédia clássica, temos: o prólogo, em forma de diálogo; párodo, ou entrada do coro; episódio, em numero de três, separados pelos estásimos, ou intervenções do coro; êxodo, ou desfecho. Complementando com Aristóteles, a tragédia se constituiria ainda de seis partes: pela fábula, ação, personagem, pensamento, espetáculo, música e a elocução. Porém em Moisés (2004) Horácio insinuava que o dever era fragmentar

a tragédia em cinco atos, o que perdurou até o século XVII, e depois esses atos foram reduzidos para três, e assim por diante.

Já o personagem, para Aristóteles, sofre uma alteração no seu destino, chamada de peripécia, ou seja, quando há uma mudança que leva o herói da felicidade à destruição na tragédia.

Acontece isso na tragédia de “*Rei Lear*”, que começa com a felicidade de Lear em ‘achar’ que tem o amor de suas três filhas, e depois vai até a destruição dessa felicidade, quando Lear descobre que suas duas filhas Goneril e Regan fingiram sentir esse amor, e com a morte da filha Cordélia, a única que amava o pai e que foi desprezada por dizer que seu amor por ele era nada mais que um sentimento natural entre pai e filha.

Os conflitos e ações na tragédia ressoam algumas convenções de Aristóteles em relação aos protagonistas.

Para ele, deveriam ser nobres tanto no sentido de classe social quanto no sentido elevado acima do homem comum, dignificado; convenientes, ou seja, deveria haver adequação dos personagens ao tipo que eles representavam; semelhantes no sentido de verossimilhança; coerentes, em relação a agirem de modo crível. Ao longo da história, essas noções sofreram mutações, por exemplo, com Lessing no século XVII e suas observações sobre a necessidade de incluir o homem comum como protagonista e herói trágico (DIAS, 2010, p. 2).

O herói trágico tem duas forças opostas: o ethos, seu próprio caráter, e o dáimon (destino) que se move em um mundo também trágico.

Quando o herói cai em desgraça, nota-se que para isso, o herói vivencie um desequilíbrio, um erro, ou seja, uma falha trágica; e o destino conduz à destruição de seu mundo.

Lear – de *Rei Lear* é um herói trágico, pois em vários momentos da peça, podemos perceber que ele vivencia um desequilíbrio, tem as suas dúvidas sobre o amor de suas filhas Goneril e Regan, que o leva à certeza de que ambas verdadeiramente não o amam.

O sentido do trágico destrói a razão de uma existência, toda vez que o homem se vê impelido a uma fatalidade.

Essa destruição nota-se quando Lear descobre que as filhas não o amam, e que a única filha que o amava, tinha sido condenada e estava prestes a morrer, terminando a peça com Lear, que morre ao ver a filha Cordélia morta.

Procuramos neste capítulo, mostrar os gêneros das obras as quais estamos tratando em nosso trabalho, que são o romance “*O Morro dos Ventos Uivantes*” e a tragédia “*Rei Lear*”, para orientação do contexto trabalhado.

3 Período elisabetano

Com a morte do irmão caçula, Mary I, a filha católica de Catarina de Aragão, se tornou a primeira rainha desde Matilda (a primeira rainha da Inglaterra). Assim que chegou ao poder, Mary I tentou trazer a Igreja Católica de volta ao país. Seu curto reinado de cinco anos ficou marcado por sua crueldade (ela mandou queimar trezentos protestantes), o que lhe rendeu o apelido de *Bloody Mary*. Só a notícia de que estava morrendo impediu uma revolta popular.

Assim que Mary I assumiu a coroa em 1553, colocou a meia-irmã Elizabeth, com apenas vinte e um anos, na temida Torre de Londres acusando-a de traição. Elizabeth sobreviveu por nunca se pronunciar sobre qualquer questão real. Como não havia nada que a ligasse a alguma trama protestante, ela foi transferida para uma prisão domiciliar. Com a morte de Mary I, a filha de uma mulher decapitada por traição tornou-se rainha da Inglaterra.

Elizabeth, durante o seu reinado fez uso de uma astúcia que até então lhe tinha ajudado a sobreviver. Cercou-se dos melhores conselheiros que a ajudaram a enfrentar as dificuldades de uma Inglaterra conflituosa e falida. Procurou evitar as radicalizações e encontrou o equilíbrio entre os anseios de protestantes e católicos, além de se firmar como chefe da Igreja Anglicana, punindo somente os católicos em que as convicções levassem a atos políticos.

Assim dedicou seus primeiros trinta anos, como rainha, à reforma da Inglaterra. Sempre brilhante, culta e dotada de um imenso talento político, buscou se cercar do melhor para o seu país e com o passar dos anos em que trabalhou pela consolidação e pelo progresso do reino, surgiram algumas condições que prevaleceram para o surgimento de William Shakespeare.

Uma dessas primeiras condições foi a estrutura da sociedade. Elizabeth I acreditava na meritocracia e a possibilidade de ascensão social propiciou a imitação, dentro dos limites de cada um, dos hábitos da corte.

A valorização do teatro foi evidente no reinado de Elizabeth I, no qual Shakespeare foi o mais privilegiado, e com esse momento favorável, aproveitou para morar em Londres.

Um quesito ainda mais fundamental foi a evolução da própria dramaturgia. Quando em meados de 1580 surge o que chamamos de teatro elisabetano, no momento em que um grupo de jovens poetas começou a escrever para o teatro profissional. Esse grupo mistura a ação do teatro medieval e dos cinco atos, o uso de grandes protagonistas e a preocupação com a qualidade literária dos romanos. Segundo Heliadora (2008, p. 13) “o segredo do teatro elisabetano foi ter aproveitado o melhor de dois mundos, misturando a ação do teatro popular e a forma do teatro romano”

As peças foram ainda enriquecidas com o uso de elementos românticos e aventureiros, que invadiram o Ocidente a partir do século XII com o advento dos romances de cavalaria.

Esse novo grupo inventou obras de variadas espécies como comédias românticas e críticas, tragicomédias, tragédias de sangue e de vingança e, misturas de todas essas.

Elisabeth I incentivou a criação de companhias que pudessem agradar tanto uma platéia nobre quanto a população em geral. Além disso, colaborou com a construção de dois teatros, entre eles, *O Theatre* que surgiu em 1576 e *O Globo* aparecendo em 1599, o qual constava na lista de sócios o nome de William Shakespeare. Anos depois, o teatro *O Globo* sofreu um incêndio e precisou ser reconstruído.

Mesmo depois da morte de Elisabeth I, em 1603, o seu sucessor, Jaime I, continuou apoiando a dramaturgia inglesa, pois naquela altura era bem claro que o teatro era o melhor meio de intervir na política.

3.1 William Shakespeare

A data de nascimento de Shakespeare ninguém sabe ao certo, porém na Igreja Santíssima Trindade, existe um registro de seu batizado no dia 26 de Abril de 1564. Como naquela época, havia um grande índice de mortalidade infantil, era costume batizar a criança no máximo dez dias após o nascimento. Com a morte de Shakespeare em 23 de abril de 1616, a mesma data tem sido aceita para a data de seu nascimento. Ele nasceu e cresceu em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, e foi filho de John e Mary Shakespeare.

De acordo com Heliadora (2008), William Shakespeare deve ter iniciado a sua educação em um *petty school* - uma sala ligada à Igreja - lugar este, o qual foi alfabetizado. Logo após ser alfabetizado, foi para o *Grammar school* - “a escola de gramática”- que hoje corresponde ao ensino fundamental e a íntegra do ensino médio.

Shakespeare não frequentou uma universidade, pois naquela época o curso superior era privilégio de poucos, e a maioria das pessoas com o nível social e econômico maior do que a família Shakespeare, também parava no *Grammar school*.

Aos dezoito anos, Shakespeare casa-se com Anne Hathway, filha de um fazendeiro vizinho. Eles têm três filhos: Susanna, que mais tarde se tornaria a herdeira legítima, com o mesmo tratamento dado ao primogênito; e os gêmeos Judith e Hamnet, sendo que Hamnet morre aos onze anos de idade.

Decidido, Shakespeare se muda para Londres por volta de 1588, deixando a sua família em Stratford-upon-Avon.

Elizabeth I morreu e deixou seu sucessor Jaime I, o qual deu várias oportunidades para Shakespeare se apresentar regularmente na corte. E durante o reinado de Jaime I, Shakespeare escreveu três de suas principais tragédias: *Otelo*, *O rei Lear* e *Macbeth*.

Passado um tempo, Shakespeare volta para a sua terra natal em Stratford-upon-Avon, e em 23 de abril de 1616, morre deixando um legado de 39 peças.

Para Bloom (2001) há nas peças de Shakespeare temas, como aparência e realidade, justiça e misericórdia, bom e mau governo, verdade do amor e valor da amizade, covardia e traição, egoísmo e generosidade, dentre outros temas.

4 A era vitoriana

Desde Elizabeth I, um regente não influenciaria sua época a ponto de dar seu nome a uma era. Sob o reinado de Alexandrina Vitória Regina, a Inglaterra se tornou um império cujos domínios se estenderam por todo o globo. No auge de seu poderio, a Inglaterra era senhora da Austrália, Índia, sul da Arábia, Canadá e grandes regiões da África. Uma frase comum ouvida nas ruas de Londres era “O Sol nunca se põe no império Britânico”. O povo sabia que sempre seria dia, em alguma parte das regiões colonizadas pelo seu país.

Neta de George III, após a morte de seu tio William IV, Vitória foi coroada em 1837 aos dezoito anos de idade. Sua primeira ordem foi de dormir sozinha, longe do controle de sua mãe. Seu comportamento e estilo influenciaram a sociedade fazendo com que a era vitoriana fosse sinônimo de sofisticação, sobriedade e pontualidade. Até hoje características do povo Inglês. Controlou rigidamente a política externa, dando provas de um marcante patriotismo.

Conta-se que Vitória se apaixonou pelo primo Albert e assim tomou a iniciativa de pedi-lo em casamento (é importante salientar que na época nenhum homem

poderia fazer tal pedido a uma rainha). Foi a primeira vez que se ouviu falar de um casamento por amor. Ousada como era, Vitória acrescentou ao seu vestido de noiva, algo impróprio para uma rainha, um véu. Albert e Vitória casaram-se em 10 de fevereiro de 1840. Dessa união nasceram nove filhos.

Em 1861, o Príncipe Albert faleceu devido à febre Tifóide. Sua morte devastou a rainha, que entrou em depressão, isolou-se e evitou sair em público. Vitória havia perdido um marido dedicado e seu fiel conselheiro para assuntos do Estado. Sua ligação com Albert era algo extremamente profundo, tanto que a rainha guardou luto e se vestiu de preto até o dia de sua morte em 22 de Janeiro de 1901.

Esse comportamento gerou fortes críticas, muitos questionaram o valor da monarquia declarando o seu fim. Alertada pelos seus conselheiros, a rainha voltou à cena pública, para se tornar uma das regentes mais populares da Inglaterra.

4.1 Emily Brontë

“Mais forte do que um homem, mais simples do que uma criança, a natureza de Emily erguia-se solitária” (CHARLOTTE BRONTË *apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 372). Assim, Emily Brontë era descrita por sua irmã Charlotte, umas das poucas pessoas que puderam retratar sua personalidade.

Emily Jane Brontë nasceu em Thornton Yorkshire, Reino Unido em 30 de Julho de 1818. Era a quinta dos seis filhos de Patrick Brontë, um pregador protestante e Maria Brandwell Brontë.

No ano de 1820, sua família muda-se para o município de Haworth. Um ano depois, sua mãe falece devido a um câncer, provavelmente no útero. Tendo perdido a mãe aos dois anos, foi criada pela tia Elizabeth Brandwell, juntamente com seus cinco irmãos, sendo que duas falecem precocemente.

Depois da morte da mãe, Emily e seus irmãos, Anne, Charlotte e Patrick (conhecido por Brandwell) tornaram-se um grupo fechado e exclusivo. Não mantinham relações sociais, viviam uns para os outros, e liam e estudavam muito.

Seu parque de diversões era um brejo - que ficava atrás da casa em que moravam - e suas próprias imaginações. Prova disso, é que chegaram a criar o reino imaginário de Angria, abarrotando vários cadernos com a história de suas guerras, seus reis, seus feudos e suas leis.

Emily teve menos educação escolar que suas irmãs. Passou seis meses na *Clergy Daughters' School*, quando tinha seis anos; três meses no *Roe Head School*, quando tinha dezessete; e nove meses na *Pensionnat Heger* em Bruxelas, quando estava com vinte e quatro anos. O resto de sua educação recebeu em casa, com sua tia e sua irmã Charlotte.

Era um membro animado no círculo familiar, mas fora dela, não tinha amigos. A pouca informação que se tem sobre Emily, mostra-se muitas vezes, contraditória. De acordo com a irmã Charlotte Brontë (*apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 11).

Em Emily, os extremos do vigor e da simplicidade pareciam encontrar-se. Sob uma cultura destituída de sofisticação, gostos naturais e uma aparência modesta, jaziam um fogo e um poder secretos, que poderiam ter inflamado as veias e alimentado o cérebro de um herói; mas ela não saberia defender os seus mais manifestos direitos, lutar pelas suas mais legítimas conveniências [...]. O seu gênio era magnânimo, mas quente e impetuoso; o seu espírito, um modelo de firmeza.

Evitava qualquer pessoa fora de sua família, e misturava com o mesmo peso a realidade e a fantasia. Recusou a ajuda da família e assistência médica ao contrair tuberculose. Vindo a falecer em 19 de dezembro de 1848, com apenas trinta anos de idade. Sobre a morte da irmã, Charlotte Brontë (*apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 10) escreveu:

Nunca na sua vida, ela demorara a cumprir o que tinha pela frente, e dessa vez também pouco demorou. Declinou rapidamente [...]. Dia a dia, ao vê-la enfrentar com tal fortaleza o sofrimento, eu a olhava com uma angústia feita de amor e admiração. Nunca vi nada assim, mas, também, nunca vi ninguém que se comparasse em nada [...]. O terrível era que, cheia de compaixão pelos outros, dela própria não tinha pena. O espírito continuava inexorável; da mão tremula, dos membros inertes, dos olhos apagados era exigido o mesmo serviço que eles tinham prestado quando sãos. Testemunhar isso e não ousar protestar era uma dor que não se pode traduzir em palavras.

Emily só teve o seu reconhecimento, muitos anos após a sua morte, e é tida como a mais talentosa das irmãs Brontë.

4.2 As irmãs Brontë

Assim conhecidas as irmãs, Charlotte, Emily e Anne. Muito se comenta sobre essa raridade, que em uma única família nasceram três escritoras, que deixaram sua marca na

literatura mundial. Leitoras dedicadas e disciplinadas, dentre os seus autores favoritos, estavam: Homero e Virgílio, Byron, Milton, Scott e William Shakespeare.

Adversas a publicidade, ocultaram seus nomes sob pseudônimos masculinos, pois como mesmo disse Charlotte Brontë (*apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 10):

[...] embora então não suspeitássemos de que nossa maneira de pensar não era o que se chama “feminina”, tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido. Notáramos que os críticos por vezes usavam a arma do desprezo pelos escritos femininos ou, ao contrário, da lisonja gentil ao belo sexo.

Assim nasceram, Currer (Charlotte), Ellis (Emily) e Acton Bell (Anne).

Durante algum tempo, acreditou-se que as obras editadas com os nomes, Currer, Ellis, e Acton, fossem produto de uma pessoa só. Mas Charlotte após a morte de suas irmãs, decidiu revelar os segredos por trás dos “autores desconhecidos”.

Certo dia Charlotte encontrou um caderno de versos, pertencente à Emily. Não ficou surpresa, pois sabia que a irmã escrevia poemas. No entanto, ao lê-los, se surpreendeu, pois, aqueles não eram versos comuns, e muito menos semelhantes aos que geralmente as mulheres escrevem. Eram condensados, fortes, tensos e sinceros, chegavam a parecer uma música peculiar, inspiradora, selvagem e melancólica.

Reservada como era, Emily demorou algumas horas para se reconciliar com Charlotte, pela descoberta que esta fizera e vários dias para ser convencida de que aqueles poemas mereciam ser publicados.

Anne, ao ver o entusiasmo de Charlotte, lhe entregou suas composições, alegando que já que os versos de Emily lhe deram tanto prazer, talvez ela quisesse ler os dela também. Mesmo com um julgamento parcial, Charlotte percebeu que os versos da irmã caçula, demonstravam uma emoção original e sincera. Decidiram então em fazer uma pequena seleção de seus poemas e editá-los. Nascia assim, a tríade dos “Bell”.

A publicação do livro foi um trabalho árduo, como já esperavam, elas não foram bem acolhidas. Poucas pessoas o conhecem e para Charlotte tudo o que merece ser conhecido são os poemas de Ellis Bell (Emily Brontë).

O mau êxito não as enfraqueceu, cada uma começou a escrever uma obra em prosa, Acton Bell (Anne) escreveu *Agnes Grey* e Ellis Bell (Emily) *O Morro dos Ventos Uivantes*. A primeira tentativa de Currer (Charlotte) foi fracassada, seu livro escrito em um volume foi rejeitado, mas uma editora, apesar de recusar-se a publicá-la, por razões

comerciais, acrescentou que “uma obra escrita em três volumes, receberia a melhor das atenções”. Naquela altura, *Jane Eyre* estava sendo terminada em três semanas, a editora o recebeu e o aceitou. Desse modo, *Jane Eyre*, *Agnes Grey* e *O Morro dos Ventos Uivantes* chegaram ao público.

Charlotte e Anne tiveram outras publicações, ao contrário de Emily. Das três, só Charlotte chegou aos quarenta anos. Anne morreu um ano depois de Emily. Sobre a morte da irmã caçula Charlotte relatou que Emily:

[...] ainda não fora sepultada, quando Anne caiu doente. Não havia uma quinzena que o enterro se realizara, quando percebemos que era necessário preparamo-nos para ver a caçula acompanhar a irmã mais velha. Conforme o seu temperamento, ela seguiu o mesmo caminho com passo mais lento e uma paciência que igualava a fortaleza da outra. Já disse que ela era religiosa, e foi nessas doutrinas cristãs, em que tão firmemente acreditava, que Anne encontrou apoio para sua dolorosa jornada. Testemunhei a sua eficácia no momento supremo e no calmo triunfo que elas lhe proporcionaram. Anne faleceu a 28 de maio de 1849 (CHARLOTTE BRONTË *apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 11).

Mas a morte precoce, tão comum aos poetas românticos, não impediu que as irmãs Brontë deixassem sua marca.

5 Sinopses: *Rei Lear* e *O Morro dos ventos uivantes*

Rei Lear foi escrita em torno de 1605, foi encenada pela primeira vez em 26 de dezembro de 1606, sendo impressa em 1608. É uma das grandes tragédias de William Shakespeare. Uma obra magnífica, que entre os séculos XVII e o XIX, recebeu inúmeros elogios e maravilhosas comparações com obras como a Nona Sinfonia de Beethoven e a Capela Sistina. Sobre a peça, Heliadora (2004, p. 52) diz: “Toda a tragédia do *Rei Lear* vai girar em torno do estabelecimento do que serão nos relacionamentos humanos as medidas mais justas, adequadas segundo os ditames da natureza e da organização social”.

Possui um caráter inovador, não há a presença de elementos místicos, sendo considerada uma obra da fase mais madura de Shakespeare. A peça se realiza em torno de um drama familiar, no qual o personagem título, passa por um caminho de sofrimento, culpa, perdão e aprendizagem. Tudo desencadeado a partir de um ato impensado e arbitrário, a escolha pelas filhas bajuladoras:

O preço que Lear paga por seu erro de julgamento é terrível, e a tragédia inteira é uma monumental metáfora sobre os vários níveis de afeto que determinam o equilíbrio na família, no Estado e na natureza [...]. É só quando finalmente perdendo a condição de rei, Lear retoma a sua condição de homem [...] (HELIODORA, 2004, p. 53).

Com Lear somos levados à jornada de um rei que em seus oitenta anos, aprende pela humilhação e pelo sofrimento, a ser um homem em pleno significado da palavra. A amar o próximo e a identificar o amor filial verdadeiro quando o encontra.

A peça é composta por cinco atos, com diversas cenas cada um. Tudo tem início quando Lear o rei da Bretanha, decide dividir o seu reino entre suas três filhas: Regan (esposa do duque de Cornualha); Goneril (esposa do duque da Albany); e Cordélia (que tinha por pretendentes o duque da Borgonha e o rei da França). Para determinar como a divisão seria feita, pede as filhas que demonstrem a gratidão, o amor e a devoção que nutriam pelo pai. Apenas Cordélia contraria as expectativas do rei declarando seu amor, como sendo o laço natural e normal das relações entre pai e filha. Cego de vaidade e desapontamento deserdada Cordélia, a entrega sem dote ao rei da França e a expulsa do reino. Ao interceder por Cordélia, o duque de Kent é expulso também. Todavia, em vez de partir para o exílio, retorna ao reino disfarçado, vindo a se revelar somente ao final da peça.

Enquanto isso, o conde de Glócester, agindo de forma semelhante a Lear, enganado pelo filho bastardo, acredita que o seu filho legítimo Edgar tem planos para matá-lo. Edgar foge e se disfarça de mendigo.

Arrependido Lear volta sua ira contra Goneril, que se une com a irmã Regan contra o pai. Os três se encontram na casa do Conde de Glócester, onde o rei rompe com as filhas. Expulso, o rei enlouquece e se refugia em uma cabana. A mesma em que estão Kent e Edgar disfarçados.

O filho ilegítimo de Glócester, Edmundo, conspira novamente contra o pai, acusando-o de se aliar aos franceses para invadir a Bretanha. Enraivecido, o duque da Cornualha arranca os olhos do Conde e o expulsa da própria casa. Cornualha é assassinado por um servo fiel do Conde de Glócester. O Conde, cego e arrependido de ter acreditado em Edmundo, segue guiado por Edgar (sem saber que este é seu filho) até encontrar-se com Lear.

Edmundo torna-se amante de Regan e Goneril e por conseguinte consegue ser o Comandante das Forças Inglesas. Ao lado do duque de Albany, vence os franceses e prende Cordélia e Lear, condenando-os à morte. Com ciúmes de Edmundo, Goneril envenena a irmã Regan, se suicidando pouco tempo depois, ao ver o seu adultério descoberto. Glócester morre de culpa, quando Edgar se revela. Avisado por Kent, Albany prende Edmundo que confessa a

trama e avisa sobre a sentença de morte de Lear e Cordélia. Contudo, é tarde demais, Cordélia já havia sido enforcada e Lear morre tentando reanimar a filha.

O Morro dos Ventos Uivantes foi publicado em 1847, não foi bem recebido pela crítica, foi classificado como uma obra sádica, pervertida e patológica. Sua natureza e significação foram incompreendidas. Charlotte no prefácio de uma nova edição de *O Morro dos Ventos Uivantes* disse o seguinte:

Acabei de ler *O Morro dos Ventos Uivantes* e, pela primeira vez, obtive uma clara visão daquilo a que se chama (e, talvez, com razão) os seus defeitos; consegui ter uma noção definida de como o livro surge aos olhos de outras pessoas - às pessoas que não conheceram a autora, que desconhecem a localidade em que a história se desenrola [...] Para todas essas pessoas, *O Morro dos Ventos Uivantes* deve parecer um livro rude e esquisito. As bravias charnechas do norte da Inglaterra não podem ter, para elas, qualquer interesse; a linguagem, as maneiras, as próprias moradas e os usos domésticos dos poucos habitantes dessas regiões devem ser, para tais leitores, em grande parte ininteligíveis e - quando inteligíveis - repulsivos.[...] (CHARLOTTE BRONTË *apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 13).

Charlotte admite que o livro da irmã, é um tanto quanto selvagem, rústico e espinhoso, tal qual uma raiz de urze (uma das diversas plantas da família das Ericáceas). Reconhece que o comportamento anti-social de Emily, sua imaginação sombria e poderosa, forneceram a irmã o material necessário para a criação de personagens como Earnshaw, Catherine e Heathcliff. Revela ainda, que ao criá-los, Emily não sabia o que tinha feito. Que o editor ao ler o manuscrito, assustou-se sob a aterrorizante influência de naturezas inflexíveis e impiedosas, de almas perdidas e em decadência; que certas cenas tiravam o sono durante a noite e perturbavam a mente durante o dia.

Ao finalizar o prefácio Charlotte (*apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 17) concluiu que:

O Morro dos Ventos Uivantes foi talhado numa oficina rude, com ferramentas simples e materiais caseiros. O escultor encontrou um bloco de granito numa charneca solitária; olhando pra ele, viu como dali se podia tirar uma cabeça selvagem, escura, sinistra; uma forma modelada com pelo menos um elemento de grandeza - a força. Trabalhou com um tosco cinzel e sem mais modelo do que visão das suas meditações. Com tempo e trabalho, o bloco foi tomando forma humana; e lá está ele, colossal, escuro e cenhudo, meio estátua, meio rocha: no primeiro consenso, terrível e semelhante a um demônio; no segundo, quase belo, pois a sua coloração é um cinzento suave, que o

musgo da charneca reveste; e a urze, com suas campânulas floridas e a sua fragrância, cresce fielmente junto ao pé do gigante.

A grandeza da Obra de Emily Brontë inicia-se por seu título. Embora em português seja *O Morro dos ventos Uivantes*, o título em inglês é *Wuthering Heights*, o que nos deixa intrigados. Uma vez que não se encontra a palavra wuthering no dicionário. A explicação está no próprio livro, no capítulo um, quando Lockwood diz:

A propriedade do Sr. Heathcliff chama-se, adequadamente, Wuthering Heights, sendo wuthering um significativo adjetivo provinciano para designar o tumulto atmosférico ao qual ela está sujeita em tempo tempestuoso. De fato, ali sempre sopra um ar puro e estimulante; pode-se imaginar a fúria do vento do norte soprando sobre a propriedade, pela excessiva inclinação de alguns enfezados abetos, plantados na extremidade da casa e por uma fila de esquálidos espinheiros, todos estendendo os seus membros na mesma direção, como se pedindo esmolas ao sol. Felizmente, o arquiteto cuidou de fazê-la forte: as janelas, estreitas, estão bem embutidas na parede, e os cantos são defendidos por grandes pedras salientes (BRONTË, 1985, p. 20).

A obra de Emily Brontë é composta por 34 capítulos, sendo que até o início do quarto, a história é narrada por Lockwood, o novo locatário do Senhor Heathcliff na Granja Thrushcross. A partir do quarto capítulo, Nelly Dean assume a narração, ajudando o novo inquilino a entender este mundo que agora ele faz parte, permanecendo até o capítulo 30, quando Lockwood volta a narrar a história preparado para os acontecimentos finais do romance.

O romance tem início quando Lockwood decide conhecer melhor o proprietário da residência que agora é inquilino, o Senhor Heathcliff. A falta de hospitalidade do Senhor do Morro dos ventos Uivantes, faz com que Lockwood deseje ir embora, no entanto, devido a uma tempestade, é obrigado a ficar. Enquanto tentava dormir, Lockwood vê na janela, o fantasma de Catherine Earnshaw descobrindo que a casa possui segredos do passado.

Ao voltar a Granja Thrushcross, Lockwood descobre que Nelly Dean, sua empregada, fora criada no Morro dos ventos Uivantes e portanto, conhece todos os segredos que aquela propriedade possui. Lockwood interessado, pede a Nelly Dean que lhe conte a história. E ela o faz.

O Senhor Earnshaw até então proprietário de O Morro dos Ventos Uivantes, após voltar de uma viagem a cidade de Liverpool, trouxe consigo o garoto Heathcliff, para

viver com ele, sua esposa e seus dois filhos Hindley e Catherine. O menino conquistou de imediato o carinho de Catherine e o ódio de Hindley. Com a morte do patriarca, Heathcliff passa a sofrer nas mãos do irmão de criação. Suportando tudo por Catherine.

Certo dia, enquanto brincavam escondidos na mansão vizinha, a Granja Thruscross, Catherine se machuca e é levada para dentro. A convivência com os jovens refinados Edgar e Isabella Linton, muda o comportamento de Catherine. Que mesmo amando Heathcliff se casa com Edgar anos depois. Heathcliff pouco antes do casamento vai embora.

Tempos depois, Heathcliff volta em busca de vingança. Se aproveitando da decadência de Hindley, instala-se no Morro dos Ventos Uivantes, volta a estabelecer contato com Catherine e se casa com a irmã de Edgar. Com esses acontecimentos e as constantes discussões entre Edgar e Heathcliff, Catherine adoece e morre deixando órfã sua filha recém nascida, que fora batizada com o mesmo nome da mãe.

Com a morte de Catherine, Heathcliff se torna mais cruel e amargo. Não se importando com seu filho Linton, fruto de seu casamento com a já falecida Isabella.

Os sentimentos de paixão e ódio chegam até a segunda geração. Heathcliff une as duas casas, O Morro dos ventos Uivantes e a Granja Thruscross, com o casamento de Catherine e Linton, para vingar a morte de sua amada. Linton morre pouco tempo depois. Mas mesmo assim, Catherine se vê forçada a morar no Morro dos Ventos Uivantes com seu sogro e o filho de Hindley Earnshaw, Hareton. Ao final Heathcliff morre e Catherine e Hareton se apaixonam terminando assim, o ciclo de ódio e vingança.

6 Uma abordagem intertextual e as obras *Rei Lear* e *O morro dos ventos uivantes*

Cerca de duzentos anos separam Emily Brontë de William Shakespeare. Isto não impediu o diálogo entre suas obras, *O Morro dos ventos Uivantes*, publicado por Brontë em 1847 e *Rei Lear* escrita por Shakespeare em 1605. Sabe-se que uma das inspirações de Emily foi o grande dramaturgo inglês, que faleceu dois séculos antes do nascimento da autora de um dos romances mais intensos e polêmicos já escritos.

À primeira vista, uma comparação entre os dois trabalhos parece absurda para se dizer o mínimo. O mais lógico seria apontar suas diferenças, como por exemplo, a forma como foram escritos (*Rei Lear* é uma peça teatral e *O Morro dos Ventos Uivantes*, um romance), ou o seu próprio enredo. Então em que essas duas obras são semelhantes? Em que ponto existe um diálogo entre elas?

Para começar a responder a essas perguntas, vamos recuperar o conceito de intertextualidade. Conceito este, que partiu dos pressupostos do dialogismo Bakhtiniano.

Para Bakhtin, “o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (FIORIN, 2006, p. 51). Entendemos, portanto, que um texto está sempre em diálogo com outro texto. Sempre há a presença do outro naquilo que falamos, ouvimos, escrevemos ou lemos.

Outro aspecto que deve ser mencionado é sobre a intertextualidade na recepção. Cury, Paulino e Walty (2005, p. 54) dizem:

Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independe do comando de consciência do leitor, assim como pode ser independente da intenção do autor.

Sobre isso podemos exemplificar com a escolha das charnechas como parte do cenário das duas obras. Pela sua biografia, sabemos que Emily cresceu, viveu entre as charnechas Inglesas e as conhecia como ninguém. No entanto, para quem já conhece a obra *Rei Lear* (1605) de William Shakespeare fica impossível não fazer uma relação entre os dois, e se questionar se as escolhas das charnechas também foram influência do grande dramaturgo inglês.

Outro exemplo que nos leva a esta reflexão é o fato de que ambas as obras compartilham o nome de um personagem; Edgar Linton em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e Edgar filho do conde Glócester em *Rei Lear* (1605).

Para Heliodora (2004, p. 84), o Edgar de *Rei Lear* (1605) é “bom, honesto, afetuoso, leal, de tal integridade que, um pouco como Brutus e Otelo, nem sequer lhe ocorre que os outros não sejam tão íntegros quanto ele [...]”.

Sobre Edgar Linton encontramos diferentes opiniões. Para Thornley e Roberts (2006, p. 125) “ele é um homem sem caráter, sem firmeza”. Já a irmã de Emily Brontë, Charlotte, vê em Edgar Linton um exemplo de perseverança e doçura. Segundo ela, alguns dirão que qualidades como essas não são apreciadas em um homem como seriam em uma mulher, no entanto, para sua irmã Emily este discurso machista era intolerável:

Nada a indignava mais do que a insinuação de que a fidelidade e a clemência, a abnegação e a bondade, virtudes apreciadas nas filhas de Eva, se tornavam fraquezas nos filhos de Adão. Sustentava que a misericórdia e a indulgência eram os mais divinos atributos do Ente Supremo que tanto fez o homem como a mulher, e que o que dava glória ao Criador não podia desgraçar nenhum dos sexos da frágil

humanidade. (CHARLOTTE BRONTË apud EMILY BRONTË, 1985, p. 15-16)

Mais uma vez não podemos afirmar que a escolha do nome da personagem de Emily Brontë tenha sido inspiração da peça teatral de Shakespeare. Todavia, após a leitura das obras e principalmente depois do parecer de Heliadora e Charlotte, podemos notar semelhanças e principalmente que, mesmo sem uma intenção declarada, a associação entre os dois personagens é perfeitamente possível.

Sendo assim, vamos iniciar a nossa análise retomando o conceito de uma das formas de relação entre textos, a intertextualidade explícita. Esta que ocorre “quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto [...]” (BENTES, CAVALCANTE e KOCH, 2008, p. 28).

Ao final do capítulo II de *O Morro dos Ventos Uivantes (1847)* encontramos a seguinte menção:

Quando abri a porteira, dois monstros peludos pularam-me ao pescoço, jogando-me ao chão e apagando a lanterna, enquanto a risada conjunta de Heathcliff e Hareton ultrapassava os limites da minha raiva e da minha humilhação. Felizmente os bichos pareciam mais inclinados a esticar as patas, a bocejar e abanar as caudas do que a devorar-me vivo; mas não me deixavam levantar-me, e tive de jazer no chão até que os seus donos se dignaram chamá-los. Sem chapéu, tremendo de fúria, ordenei que me deixassem sair - talvez se arrependessem, se eu ficasse mais um minuto naquela casa - com várias e incoerentes ameaças de vingança, que, na sua virulência faziam lembrar o Rei Lear (BRONTË, 1985, p. 34).

Nota-se claramente a citação ao personagem da peça de William Shakespeare, a referência é uma das formas de intertextualidade. Aqui facilmente o leitor pode interpretar a união dos dois textos, desenvolvendo melhor o personagem de Emily Brontë. Rei Lear é o rei que rejeita uma de suas filhas, por esta lhe apresentar um amor com medidas, e acaba por ser rejeitado pelas outras duas, e ao descobrir a traição, jura vingança:

[...] Oh! Céus, daí-me paciência, paciência de que necessito! Estais vendo aqui, deuses, um pobre velho, tão cheio de pesares como de anos, desgraçado em ambos! Se sois vós que moveis os corações destas filhas contra o próprio pai, não me enlouqueçais tanto que o suporte pacientemente; inflamai-me de nobre cólera e não permitais que as armas das mulheres, as gotas d'água, manchem minhas faces de homem! Não, megeras, desnaturadas! Eu me vingarei de vós da maneira que todo o mundo verá... farei tais coisas... o que serão,

ainda não sei, mas serão o terror de toda a terra. Pensais que esteja chorando. Não, não chorarei; tenho todo motivo para chorar, mas este coração se esfarelará em cem mil pedaços, antes que eu chore [...] (SHAKESPEARE, 2005, p. 70-71).

Apenas este trecho não é suficiente para dizermos que uma comparação entre *Rei Lear* (1605) e *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) é possível. Ele somente nos prova que Emily Brontë se inspirou na peça escrita por Shakespeare. Por isso, tratamos a seguir da intertextualidade temática, que como dissemos anteriormente é a relação entre os mesmos temas abordados. Temas estes, que podem se manifestar entre diferentes gêneros literários. O que irá ocorrer entre as obras *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Rei Lear*.

Em vista disso, vamos a seguir, discorrer sobre os temas que perpassam as duas obras.

6.1 O amor

O amor na tragédia de *Rei Lear*, não traz a cura, na verdade, o amor é a causa de todos os conflitos apresentados na peça, seja o amor livre, ou o amor perpassado pelo ódio ou vingança.

Para Heliadora (2004, p. 52):

A mais terrível lição sobre a verdadeira natureza do amor, é aprendida por Lear. Toda tragédia do *Rei Lear* vai girar em torno do estabelecimento do que serão as medidas mais justas, adequadas segundo os ditames da natureza e da organização social.

Toda a tragédia é uma enorme representação sobre os diversos níveis de afeto que definem o equilíbrio no Estado, na natureza e na família.

No caso de Lear e Edgar, o amor age fazendo com que eles sofram por excesso de amor, enquanto Goneril e Regan são movidas pelo excesso de luxúria e inveja.

A afirmação “o amor é a sabedoria dos tolos e a tolice dos sábios” (JOHNSON *apud* BLOOM, 2001, p. 596), não teve a intenção de se referir à obra de Lear, mas tal citação cabe-se dentro do contexto shakespeariano, e esclarece os limites do amor na peça.

A tragédia *Rei Lear* e o romance *O Morro dos Ventos Uivantes* vêm nos mostrar exatamente isso, uma mistura de amor com sabedoria, ódio e tolice.

Remetendo-se ao personagem Edgar – *Rei Lear* – o próprio nos prova essa mistura de amor, ódio, tolice e sabedoria: “Edgar torna-se sábio, mas para ele, amor ainda é

tolice, causando-lhe dor inconsolável pelo sofrimento de suas duas figuras paternas”, que é o pai o Conde Glócester e o padrinho Lear.

A obra ainda traz o amor excessivo de Lear por sua filha Cordélia, e isso é demonstrado principalmente no fim da peça, quando Lear morre ao ver a filha morta.

Edmundo, filho de Glócester e meio irmão de Edgar, arma para ambos, em função de colocar pai contra filho, e assim ficar com a parte da herança de Edgar, já que Glócester brigaria com Edgar, retirando-lhe o direito de herança, após a trama. A armação é executada com êxito, para satisfação de Edmundo.

Edgar, injustiçado, acaba por descobrir a trama de Edmundo contra ele, e por isso seu amor servil o prepara para agir contra Edmundo, por isso na peça, o amor de Edgar será tão catastrófico quanto o de Lear, pois a partir desta descoberta Edgar consegue enxergar quem é realmente Edmundo, que é imune ao amor, sendo que deste modo, agir contra ele, torna-se difícil.

Para Bloom (2001, p. 597):

O que a peça, na verdade, desafia é a nossa idealização universal do valor do amor em família – isto é, o valor pessoal e social do amor. A peça expressa profunda angústia com relação à sexualidade humana, e um desespero piedoso quanto ao caráter mutuamente destruidor do amor paterno e filial.

Referindo-se ao valor do amor filial de *Rei Lear* (1605), tudo é doloroso, desde quando Cordélia afirma sentir um amor natural entre pai e filha apenas, até a condenação de sua morte, e levando consigo Lear; o desprezo, ambição e ódio de Goneril e Regan; o injustiçado Edgar que vai da descoberta da trama armada por Edmundo até se passar por mendigo e levar a verdade ao seu pai – o Conde Glócester – o qual quando descobre a verdade, morre de culpa. Existem outras atrocidades que acontecem nessa peça, que se levam a crer que o amor é idêntico a dor.

Podemos colocar nesse mesmo parâmetro, que alguns críticos têm uma visão otimista, defendendo ainda a ideia de redenção através do amor, e enfatizando que todos os vilões da peça são punidos pela justiça.

Exemplificando a afirmação acima, temos:

Os monstros das profundezas têm o fim que merecem: Oswald é morto por Edgar; Cornwall é ferido, mortalmente, por um empregado que defende Glócester; Regan é envenenada por Goneril, que se mata

com um punhal; Edmundo é ferido por Edgar (conforme o público já esperava) (BLOOM, 2001, p. 598).

A briga entre irmãos; a traição de pais pelas filhas, e de um filho natural, o filho sincero e a filha devota, são incompreendidos pelos seus próprios pais. Mediante a essa incompreensão, foi o que talvez levou a toda essa tragédia, assim como Glócester e Lear são mortos pelo amor paterno, pela autenticidade e intensidade desse amor.

Com isso Bloom (2001, p. 599) afirma:

Uma única forma de amor é válida: a que prevalece, ao final, entre Lear e Cordélia, Glócester e Edgar. Tal valor, se deixarmos de lado noções irrelevantes de moralismo transcendental, nada tem de negativo: pode ser mais forte do que a morte, embora leve tão-somente à morte, ou a uma espécie de vida vegetativa, no caso do extraordinário Edgar, o sobrevivente entre os sobreviventes na obra de Shakespeare.

Shakespeare transforma o amor, seja ele de natureza familiar, social ou erótica, no maior dos valores dramáticos e estilísticos, privando o amor de quaisquer valores supostamente próprios.

Ainda podemos tratar o amor nessa peça, como irremediável, que destrói qualquer outro valor que a esse amor se oponha, e foi e ainda é uma obsessão romântica.

Johnson (*apud* BLOOM, 2001, p. 605) observou que Shakespeare, recusa-se a fazer do amor um agente universal:

O amor é apenas um dentre muitos sentimentos, e, não tendo grande influência na vida como um todo, desempenha uma função reduzida na dramaturgia de um poeta que tira as suas ideias da vida real e só exhibe aquilo que está diante de seus olhos. Ele sabia que qualquer outro sentimento, em dose normal ou exorbitante, causaria felicidade ou calamidade.

A maior vantagem de Edmundo, que é brilhante e hábil sobre os demais personagens da peça, é o total desapego de afeto com familiares, talvez seja por essa ausência do sentimento amor que Edmundo tenha se transformado em alguém vil e maligno, pois esse sentimento tratado logicamente neste aspecto como sendo um sentimento bom, capaz de transformar para o bem as pessoas.

O excesso de amor por parte de Lear vai além da ligação com Cordélia, que inclui o Bobo e outros personagens, assim como mostra:

A adoração de Lear, por parte de Kent, Glócester, Albany e, principalmente, do afilhado, Edgar, é dirigida não apenas à grande imagem da autoridade mas ao emblema central do amor entre familiares, ou patriarcal [...] . O sentimento exorbitante, ou o impulso do amor familiar, tanto em Lear como em Edgar, causa a calamidade (BLOOM, 2001, p. 606).

Essa afirmação, na verdade, fala mesmo da relação familiar, e com base nessa palavra “família”, são englobados vários aspectos, como: os entes de uma família podem se dar bem; de outra família, esses entes podem não se dar bem e se detestar um ao outro; podem ainda se dar bem com alguns entes e outros não. Enfim, há vários detalhes e traços marcantes que definem uma relação familiar que pode ser boa ou ruim. Em *Rei Lear*, essa relação familiar, por enfrentar essas diferenças e aspectos de forma equivocada, levou à tragédia.

Em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) , encontramos tanto o amor fraternal, tanto o amor carnal, além do ódio rodeado no romance.

Pelo senso comum, diz-se que a obra de Emily Brontë narra a história de amor e ódio vividos por Heathcliff e Catherine Earnshaw. Todavia, há muito mais neste romance do que uma bela ou trágica história de amor.

Ao dizermos que *Rei Lear* (1605) e *O Morro dos ventos Uivantes* (1847) possuem temas parecidos, nos referimos, entre outras coisas, ao amor, às relações não apenas entre um homem e uma mulher, mas sim entre pais e filhos. Sr. Earnshaw, Hindley, Edgar e Heathcliff, todos eles agem de formas diferentes e até similares a Rei Lear ao experimentarem a paternidade.

O amor assim como em *Rei Lear* (1605), é a causa de todas as divergências na obra. Tal como Lear, o Senhor Earnshaw tinha sua predileção. Ao trazer para o Morro dos ventos Uivantes, o pequeno Heathcliff, que gera discórdia, ódio e repulsa por parte de seus filhos, Hindley e Catherine, pela sua esposa, e a empregada Nelly Dean.

Com o passar do tempo, Catherine se afeiçoa a Heathcliff tornando-se sua amiga. Mesmo este sendo rude e possuindo modos simples, Catherine não se importava e ambos brincavam juntos pela propriedade.

Diferentemente do que ocorreu com Catherine, Hindley não suportava a presença de Heathcliff, o maltratando sempre que tinha uma oportunidade. O Sr. Earnshaw ao descobrir que o filho mais velho perseguia o seu filho adotivo, apegou-se ainda mais a Heathcliff, tornando-o o seu favorito.

Após a morte da Senhora Earnshaw, Hindley passou “a olhar o pai como opressor, em vez de amigo, e Heathcliff como um usurpador do afeto do pai e dos seus próprios privilégios” (BRONTË, 1985, p. 54). Esta preferência por parte do pai, acabou por tornar Hindley um menino invejoso, rancoroso e amargurado. Segundo Nelly Dean, bastava uma palavra do patrão (o Senhor Earnshaw), para que toda a casa tivesse que se dobrar perante os caprichos de Heathcliff.

Após a doença, a preferência do Senhor Earnshaw por Heathcliff, tornou-se ainda mais intensa:

Qualquer coisinha o incomodava e a mera suspeita de que a sua autoridade estivesse sendo contestada bastava para colocá-lo fora de si. Isso ocorria principalmente quando alguém tentava dominar o seu favorito ou impor-se a ele. Não permitia que se falasse uma só palavra contra ele e parecia ter metido na cabeça a ideia de que porque gostava de Heathcliff, todos os demais o odiavam e desejavam-lhe mal (BRONTË, 1985, p. 57).

Para não causar sofrimento ao Senhor Earnshaw, todos que eram mais sensíveis na casa, satisfaziam sua “parcialidade” e com isso contribuíram para alimentar o orgulho e o temperamento caprichoso de Heathcliff, e é claro aumentar ainda mais o ódio e a inveja de Hindley. Por fim, o jovem foi mandado para um colégio preparatório, para que suas demonstrações de desprezo por Heathcliff, não culminassem numa piora da saúde do pai.

Hindley voltou pra casa para o funeral do pai e com ele, trouxe Francês, sua esposa. A partir deste momento a situação de Heathcliff na propriedade do Morro dos ventos Uivantes se complicou. Com a morte do Sr. Earnshaw, Hindley tornou-se o homem da casa, e com isso, Heathcliff passou a ser humilhado. Era chamado constantemente de vagabundo e fora proibido de fazer as refeições com todos na mesa. Sua vingança tinha começado. Afastou Heathcliff da companhia da família, e o transformou em um empregado da casa.

O primeiro e único filho de Hindley, Hareton, nasceu, mas a alegria de ter um herdeiro pouco durou. Sua esposa que estava tísica, morreu um tempo depois. Hareton passou a ser cuidado por Nelly, e desde que estivesse com saúde e não chorasse Hindley ficava satisfeito. Quanto a si, estava desesperado, amaldiçoava e desafiava Deus e o mundo. “[...] seu sofrimento era do tipo que não se lamenta. Nem chorava nem rezava [...]” (BRONTË, 1985, p. 83). Seu comportamento era amargurado e tirânico. Todos os empregados o abandonaram, com exceção de Nelly e Joseph. Nelly, pois não queria deixar o bebê Hareton e Joseph, pois tinha por vocação estar no lugar em que houvesse muita impiedade a censurar.

Hindley passou a nutrir amor e ódio pelo filho. O sentimento negativo, com certeza por lhe culpar pela perda da esposa amada. Somente graças a Nelly Dean Hareton não fora assassinado pelo pai:

Ele entrou vociferando pragas horríveis e surpreendeu-me bem na hora em que eu estava procurando esconder o filho no armário da cozinha. Hareton tinha verdadeiro terror, tanto dos carinhos animalescos do pai, quanto da sua fúria de louco; os primeiros o faziam-no correr o risco de ser amassado e estrangulado com abraços, e a segunda, o de ser lançado no fogo ou jogado contra a parede, de modo que o pobrezinho ficava quietinho onde quer que eu o colocasse (BRONTË, 1985, p. 91).

Hareton foi crescendo, e seu pai afundou-se a cada dia em bebidas e jogos, se endividando mais e mais. Catherine se casou com Edgar Linton e mudou-se para a Granja Thrushcross levando consigo Nelly Dean. A esta altura, Heathcliff havia fugido, ficando desaparecido por quase três anos. Ao voltar rico, fato que não se sabe como aconteceu, compra as dívidas de Hindley e instala-se no Morro dos ventos Uivantes. A fim de se vingar não só de seu inimigo de infância, mais também do homem que lhe roubara a mulher amada, ou seja, Edgar.

Com sua mudança para o Morro, Heathcliff desenvolve um tipo de relação fraternal com Hareton, tanto que este o admirava e o amava quase como um pai. Não que houvesse demonstrações de afeto e carinho, mas de uma forma estranha e incomum, Hareton era protegido por Heathcliff. Para Charlotte Brontë (*apud* EMILY BRONTË, 1985, p. 16):

Heathcliff revela um único sentimento humano, e não é o seu amor por Catherine; o qual é um sentimento selvagem e desumano, uma paixão que poderia ferver e brilhar na má essência de um gênio do mal, um fogo que poderia formar o centro tormentoso - a alma eternamente sofredora de um magnata do mundo infernal; e pela sua insaciável e interminável devastação, acarreta a execução da sentença que o condena a levar consigo o inferno, aonde quer que ele vá. Não, o único elo que liga Heathcliff à humanidade é a sua mal confessada preocupação com Hareton Earnshaw - o jovem que ele arruinou [...].

Podemos entender que apesar de ter tomado todos os bens do jovem Hareton e após a morte de Hindley, tê-lo transformado em um criado, havia sim, algum sentimento fraterno e talvez até filial por parte de Heathcliff.

Para continuar sua vingança Heathcliff se casa com a irmã de Edgar, Isabella. Transformando a vida da jovem num verdadeiro inferno:

Não acredite numa única palavra que ele diz. É um demônio mentiroso, um monstro. Não um ser humano! Já me disse antes que poderia ir embora; fiz uma tentativa, mas não ousei repeti-la! Apenas peço, Ellen, que você não conte nada desta conversa infame ao meu irmão ou a Catherine. Embora finja outra coisa, o que ele quer é levar Edgar ao desespero: diz que casou comigo de propósito, para obter poder sobre ele; mas não obterá... será preciso que eu morra primeiro! Espero e peço a Deus que ele esqueça a sua diabólica prudência e me mate! O único prazer que eu posso ter é morrer ou vê-lo morto! (BRONTË, 1985, p. 173).

Apesar da primeira tentativa frustrada, Isabella consegue fugir do Morro e se muda para Londres, carregando em seu ventre um fruto de sua trágica união. O pequeno Linton, é uma criança doente e apesar dos desejos do tio Edgar, após a morte da mãe, passa a viver com o pai, Heathcliff.

Linton representava para o pai a sua chance de concluir sua vingança. Sua amada Catherine falecera, deixando ainda bebê, uma filha, Catherine Linton, (a qual trataremos por Cathy, apelido que recebera do pai Edgar). Heathcliff tinha por objetivo unir o Morro dos ventos Uivantes e a Granja Thrushcross, através do casamento entre seu filho e a filha de seu rival. O que verificamos no seguinte trecho:

Posteriormente, Heathcliff força seu próprio filho, o fraco Linton Heathcliff, à beira da morte, a casar-se com a filha de Cathy, Catherine, para obter o controle também de Thrushcross Grange, cujo dono, Edgar, também estava à beira da morte. Daí, em diante, ele passa a controlar tudo o que sempre desejou e odiou, e a oprimir a nora e ao filho de Hindley, Harenton, únicos remanescentes dos Earnshaws e Lintons (DIAS, 2010, p. 10).

Heathcliff tratava o filho apenas como um objeto, uma forma de conseguir o que queria, o que fica claro, no excerto, que Nelly Dean leva o pequeno Linton para viver com o pai:

Vou tratá-lo *muito* bem, não precisa ter medo - falou ele rindo - Só que ninguém mais deve se preocupar com ele [...] o *meu* filho é herdeiro da propriedade onde você mora e eu não gostaria de que ele morresse enquanto não tivesse a certeza de ser seu sucessor. Além do mais ele é *meu* filho e eu sonho com o triunfo de ver meu filho senhor das propriedades deles, pagando aos filhos deles para cultivarem as terras do seu pai. Esse é o único motivo capaz de me fazer suportar o garoto: desprezo-o pelo que ele é e odeio-o pelas recordações que ele me traz! Mas essa razão é suficiente: será tratado tão bem quanto o seu patrão trata a filha (BRONTË, 1985, p. 231).

Talvez a relação mais saudável e verdadeira, seja entre Cathy e seu pai Edgar. Ao contrário de Hindley que com a perda da mulher passa a odiar o filho. Edgar ama e protege verdadeiramente sua filha. E esta lhe retribuía o amor e dedicação na mesma intensidade

Nada me faz sofrer, neste mundo, senão a doença de papai - respondeu Cathy - Nada me importa, em comparação com papai. E nunca... nunca, nunca... enquanto estiver no meu juízo, farei ou direi algo que lhe cause preocupação. Amo-o mais do que a mim mesma, Ellen [...] (BRONTË, 1985, p. 254).

O amor filial presente nas duas obras, nos leva a refletir, sobre as consequências de nossas escolhas. Lear é levado à perdição não quando escolhe Regan e Goneril. A tragédia em sua família já estava anunciada, quando Lear deixou claro sua predileção pela filha caçula. No seguinte trecho temos esta confirmação:

LEAR - Silêncio, Kent! Não te metas entre o dragão e sua fúria! Dela gostava mais do que ninguém e pensava poder confiar o repouso de minha velhice aos seus ternos cuidados. Fora daqui e fuge de minha presença [...] (SHAKESPEARE, 2005, p. 32).

Esse favoritismo gerou ódio e inveja e principalmente um forte sentimento de rejeição por parte de suas outras filhas.

O mesmo ocorre na obra de Emily Brontë, ao adotar Heathcliff, o senhor Earnshaw passa a ser negligente em relação ao seu filho mais velho. É a partir deste momento que o desequilíbrio é instaurado.

Tal qual em *Rei Lear* (1605), as relações familiares são reunidas de vários aspectos. Talvez o principal deles, seja a rivalidade entre os membros de uma mesma família. Na obra de Brontë, temos Heathcliff e Hindley “duelando” pelo poder de O Morro dos Ventos Uivantes. Em *Rei Lear*, nos deparamos com Regan e Goneril que mesmo sem um embate direto, “duelavam” com a irmã Cordélia para assumirem o controle do reino.

6.2 A paixão presente nas duas obras

Outro tema que percorre as duas obras é a paixão. Para compreender melhor em que sentido a intertextualidade temática se faz presente, iniciamos pela seguinte afirmação

de Thornley e Roberts (2006, p. 125), “o romance de Emily Brontë vem sendo comparado com o *Rei Lear* (1605) devido a sua imensa e incontrolável paixão¹”.

Mais uma pergunta nos surgiu, que imensa e incontrolável paixão seria essa? Primeiramente vamos estabelecer o significado de paixão: 4. grande sofrimento; martírio 5. sentimento, gosto ou amor intensos a ponto de ofuscar a razão;[...] 7. furor incontrolável; exaltação, cólera. 8. ânimo favorável e que supera os limites da razão (HOUAISS, 2004, p. 2105)

Tais definições não poderiam ser mais apropriadas. O sentido de paixão que Thornley e Roberts se referem é a intensidade dos sentimentos que as duas obras expressam. Não há um meio termo entre eles, todos amam, ou odeiam de forma apaixonada, o que os faz de certa forma perder a razão.

Em *Rei Lear* (1605), a tragédia ocorre após Cordélia declarar que seu amor pelo pai, nada mais é do que um amor natural entre pai e filha. Nem mais nem menos. Para Heliadora (2004, p. 180):

É compreensível que o “Nada” inicial de Cordélia chocasse Lear. A palavra é repetida e explorada; porém quando Lear diz “Nada vem de nada”, Cordélia chega dar a expressão perfeitamente satisfatória a seus sentimentos reais - infelizmente quando o choque do “nada” inicial já impede Lear de compreender o que ela diz.

A decepção e porque não dizer a fúria de Lear, era tamanha que este, não pôde enxergar através do discurso de Cordélia, que está sim ao contrário de suas irmãs, que o amava verdadeiramente. Vejamos aqui, um trecho deste discurso:

CORDÉLIA - Nada tenho a falar, meu senhor.

LEAR - Nada?

CORDÉLIA - Nada.

LEAR - Do nada, nada virá; fala novamente.

CORDÉLIA - Infortunada como sou, não posso trazer meu coração até minha boca! Amo Vossa Majestade conforme meu dever, nem mais, nem menos.

LEAR - Como, como, Cordélia! Corrige um pouco tuas palavras, se não quiseres prejudicar tua fortuna.

CORDÉLIA - Meu bom senhor, vós me concebeste, educastes, amastes; em troca eu vos devolvo, como reconhecimento, tudo aquilo que é imposto pelo meu dever: eu vos obedeco, amo e honro acima de tudo. Porque minhas irmãs têm marido, se pretendem conceder-vos todo o amor que possuem? [...]

LEAR - Tão jovem e tão sem ternura!

¹ Tradução nossa.

CORDELIA - Tão jovem e tão sincera, meu senhor.
(SHAKESPEARE, 2005, p. 31-32).

Em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) há uma cena parecida. Heathcliff está sentado na cozinha sem que Catherine o veja. E esta, conta a Nelly Dean, suas razões para não se casar com Heathcliff:

Não tenho mais razão para casar com Edgar Linton do que para estar no céu e, se esse homem perverso que é meu irmão não tivesse feito Heathcliff descer tanto, eu nem teria pensado nisso. Mas agora eu me degradaria se casasse com Heathcliff, por isso ele nunca há de saber o quanto o amo: e não porque ele seja belo, Nelly, mas por ele ser mais eu mesma do que eu própria. [...] (BRONTË, 1985, p. 98).

É a partir deste momento que a história toma um novo rumo, Heathcliff abandona *O Morro dos Ventos Uivantes* e volta três anos depois. Assim como em *Rei Lear* (1605), a aparente rejeição por parte da pessoa amada leva a perda da razão momentânea acarretando assim, consequências que só terão fim, com a morte dos personagens. Se tivesse ouvido a conversa até o fim, Heathcliff teria entendido que apesar de seu orgulho e de seu egoísmo, Catherine o amava e estava casando com Edgar para poder salvá-lo de Hindley:

Se eu me casar com Linton, poderei ajudar Heathcliff a subir e coloca-lo fora do domínio do meu irmão. [...] [...] Qual seria o sentido de eu ter sido criada, se estivesse contida em mim mesma: Os desgostos que tive foram de Heathcliff, e eu senti cada um deles desde o início: o que me faz viver é ele. Se tudo o mais acabasse e ele permanecesse eu continuaria a existir; e, se tudo o mais permanecesse e ele fosse aniquilado, eu não me sentiria mais parte do universo (BRONTË, 1985, p. 99).

Outra demonstração, de que a paixão referida é a de perda da razão devido a um poderoso sentimento, é quando Heathcliff e Lear percebem que perderam a pessoa amada.

Em *Rei Lear* (1605), o rei ao ver a amada filha morta joga maldições para o assassino de sua descendente:

LEAR - Que a peste caia sobre vós, sanguinários assassinos! Eu teria podido salvá-la! Agora, ela se foi embora para sempre! Cordélia! Espera um pouco. Ah! Que esta fazendo? A voz dela foi sempre agradável, sussurrante e acariciadora, excelente coisa na mulher. Matei o escravo que te enforcava! (SHAKESPEARE, 2005, p. 122).

Já em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) Heathcliff desesperado pela morte de sua amada, cego de tanta dor e desolação, a amaldiçoa por tê-lo abandonado.

Oxalá tenha um despertar tormentoso!- exclamou ele, numa voz terrível, batendo o pé e rosnando, num acesso de descontrolada paixão - Ela mentiu até o fim! Onde está ela? [...] Vou rezar até não ter mais fôlego para que você, Catherine Earnshaw, não possa ter descanso enquanto eu esteja vivo! Você disse que eu a tinha matado... Pois bem, assombre-me [...] enlouqueça-me até! Mas não me deixe neste abismo, onde eu não posso encontrá-la! Oh, meu Deus, é impossível! Eu *não posso* viver sem a minha vida! Eu *não posso* viver sem a minha alma (BRONTË, 1985, p. 190).

Entendemos então, que a paixão mencionada anteriormente não significa o sentimento nutrido em um relacionamento. Neste caso, expressam os níveis de determinados sentimentos, sejam eles, bons ou ruins. E principalmente ao que estes níveis de sentimentos acarretam que no caso das obras apresentadas, causam a falta de lucidez que levam os personagens aos seus finais funestos.

Considerações finais

William Shakespeare foi um dos grandes dramaturgos de todos os tempos. Suas obras são atemporais nos fazendo refletir sobre o ser humano até os dias de hoje. Por ser um gênio a frente de sua época, influenciou e inspirou, através dos séculos, inúmeros escritores, e com Emily Brontë não foi diferente. Emily cresceu envolta a livros e dentre os seus autores favoritos estava William Shakespeare.

Apesar de ter escrito apenas uma obra, *O Morro dos ventos Uivantes* (1847), e ainda que, esta obra tenha sido fortemente criticada ao ser publicada, Brontë assim como Shakespeare, deixou sua marca na literatura mundial, se tornando uma das maiores escritoras da Língua Inglesa.

Das trinta e nove peças escritas por Shakespeare, escolhemos para este trabalho, *Rei Lear*, peça que obteve comparações com a Capela Sistina e com a nona sinfonia de Bethoven, devido a sua grandiosidade e maestria.

Como discutimos nos capítulos anteriores, a abordagem intertextual entre as duas obras partiu da busca pelas características semelhantes que *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e *Rei Lear* (1605) apresentam. Para isso nos baseamos nos conceitos de dialogismo e intertextualidade.

No decorrer do nosso trabalho verificamos que a relação entre os textos pode ocorrer de diversas formas, dentre elas, retratamos a intertextualidade temática, que se refere aos temas que perpassam as duas obras, os quais são: o amor filial e a paixão que leva a perda da razão.

Outra forma também retratada foi a intertextualidade explícita que em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) se manifestou através da referência, quando Emily Brontë faz a menção ao personagem Rei Lear de William Shakespeare.

Por tudo isso, concluímos que, ao escrever sua obra, Emily Brontë estava sob forte influência de William Shakespeare. Todos os sentimentos expressos são de intensidades tão elevadas que escritores como Shakespeare e Brontë puderam alcançar.

Referências

BARROS, Diana Luz; Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003. cap. 1, p. 3.

BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.

BLOOM, Harold. *A invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BRONTË, Emily. *Biografia*. Disponível em: < <http://www.bronte.org.uk> > Acesso em: 22 maio 2010.

_____. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Art Editora, 1985.

_____. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Landy, 2003.

CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

DIAS, Daise Lílian Fonseca. *O erro trágico de Cathy em O morro dos ventos uivantes*. Disponível em: < <http://www.uesc.br/daise.htm/> > Acesso em 28 ago 2010.

FERREIRA, Hilma Ribeiro de Mendonça. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/>> Acesso em 5 set 2010.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos - chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008:

HOUAISS, Antonio. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1998.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, Debates 193, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

SILVA, Veridiana Barbosa da. *A intertextualidade mostrada em Millôr Fernandes*. Disponível em: <<http://www.conhecer.org.br/enciclop/sabc.htm>> Acesso em 30 Ago 2010.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2004.

THE Readers's Guide to Emily Brontë's Masterpiece: Disponível em: <<http://www.wuthering-heights.com.uk>>. Acesso em: 22 maio. 2010.

THORLEY, G.C; ROBERTS, GWYNETH. *An outline of English literature*. Essex: Longman, 2006.