

‘Repensar a Vida e a Obra das Irmãs Brontë no Bicentenário do seu Nascimento’

(BNP e UNL- FCSH, 25 de outubro de 2018)

Vozes de Diálogo, de Dissensão e de Transformação:

As Irmãs Brontë como Poetas Duzentos Anos Depois

Paula Alexandra Guimarães

O meu trabalho de investigação em torno da poesia das Irmãs Brontë, nos seus aspetos visionários e criativos, teve início em 1997¹, mas nunca chegou a terminar, pois o mesmo ramificou e floresceu ao longo dos anos – cerca de vinte e um, a idade da minha filha. Assim, a celebração do nascimento de Charlotte (1816), Emily (1818) e Anne Brontë (1820) é, para mim, duplamente oportuna pois ela representa o culminar de diferentes experiências que dialogam insistentemente entre si. Como ‘descendente’ das Brontë, a minha (nossa) descoberta das Irmãs começou com a leitura de *Jane Eyre*, cuja inconfundível voz de não conformação e de questionação me contagiou enquanto jovem sempre *inconformada* que fui. Mais tarde, pude compreender o poder alcançado por esta narrativa na primeira pessoa do feminino, pelo diálogo de proximidade que estabelece connosco, pelas interpelações que nos faz: é uma voz que se insinua e nos prende em simultâneo. É este o poder da literatura – o de desafiar e o de seduzir; e é também este o poder da linguagem das Brontë, sobre o qual vos venho falar um pouco hoje.

O título da minha palestra – «Vozes de Diálogo, de Dissensão e de Transformação» – procura assim ilustrar esse poder invulgar de comunicação e de transformação que a arte das Brontë possui². Isto porque, na verdade, cada uma das irmãs exibe um grande número e variedade de ‘vozes’ na sua escrita e, em particular,

¹ Este trabalho de pesquisa inicial, que envolveu diversas visitas ao Museu-curato de Haworth, a participação em conferências da especialidade, assim como consultas do respetivo espólio em diversas bibliotecas inglesas, culminou em 2001, com a conclusão da respetiva tese de doutoramento em Literatura Inglesa, intitulada *Uma Trilogia de Escrita Poética: Visão e Criação em Charlotte, Emily e Anne Brontë (1830-1850)*, a qual foi defendida e aprovada por unanimidade em julho de 2002, na Universidade do Minho.

² Este título e correspondente palestra baseiam-se, em parte, no ensaio que publiquei em 2009, intitulado «Exchanging Voices, Questioning Voices ... ; Dissention and Dialogue in the Poetry of Early Victorian Women», no livro *(Ex)changing Voices, Expanding Boundaries*, com coordenação de Carla Castro e Luís Guerra, Universidade de Évora.

na poesia memorável que nos deixaram – parte da qual (não o esqueçamos) foi, apesar de tudo, concebida colaborativamente e num ambiente de grande cumplicidade criativa³, tal como o poema de Charlotte «Retrospection» (com data de 1835) atesta, através de um conjunto de imagens profundamente generativas:

We wove *a web* in childhood
A web of sunny air
We dug *a spring* in infancy
Of water pure and fair

We sowed in youth a mustard *seed*
We cut an almond rod
We are now *grown up* to riper age
Are they withered in the sod ?

(BARKER 1993: 9, ll.1-8)

Usando a primeira pessoa do plural (*we*) de forma deliberada, a irmã mais velha questiona-se se os sonhos ou criações de infância dos Brontë efetivamente deram fruto numa idade mais madura; e ela conclui que, miraculosamente, a ‘semente’ plantada em solo agreste e inóspito – a ‘teia’ imaginativa deles – não só manteve o seu brilho original como ainda se expandiu – «how its folds are spread», «Has touched eternity» (ll. 29-38).

Assim, podemos afirmar que, na sua totalidade, o *corpus* poético que as Brontë nos deixaram é bastante heterogéneo – não só no que respeita a quantidade e a qualidade respetivas, mas também o contexto e o propósito específicos com que foi concebido. Grosso modo, e segundo a crítica autorizada, Emily Brontë foi das três quem mais (e melhores) poemas produziu, logo seguida pela irmã mais velha, Charlotte; Anne, em comparação, deixou-nos poucos mas bons exemplares⁴. Se considerarmos que a obra ficcional das Irmãs, a qual inclui todos os seus (famosos) romances e uma parte dos seus escritos juvenis, não tem por objetivo retratar as

³ Para além dos jogos e efabulações juvenis em que todos os Brontë colaboravam de forma espontânea e regular, as Irmãs tinham ainda por hábito ler e comentar os textos criativos umas das outras, partilhando entre si inúmeras ideias e cenários.

⁴ Emily terá escrito mais de duzentos poemas, entre outros fragmentos; Charlotte não mais de cento e cinquenta; ao passo que Anne regista apenas sessenta. Deste total de mais de quatrocentas composições, apenas uma pequena parcela (pouco mais de meia centena) foi publicada ainda em vida das autoras (em 1846), na coletânea pseudónima conjunta intitulada simplesmente *Poems*. O irmão, Branwell, também escreveu uma obra poética considerável (mais de cem poemas ou fragmentos poéticos), tendo publicado apenas esporadicamente. No entanto, os estudos críticos dedicados a esta obra, recentemente reunida de forma integral pelo editor Victor Neufeldt, são ainda insuficientes e também incipientes. Isto apesar de críticos como Tom Winniffrith considerarem que Branwell era o segundo melhor poeta da família.

suas vivências pessoais ou o conjunto dos seus pensamentos e sentimentos mais íntimos, e que a correspondência pessoal de Emily e de Anne é praticamente inexistente⁵, podemos compreender melhor a importância que a sua poesia, e sobretudo a de índole pessoal (onde essas vertentes e dimensões estão patentes), assume para um estudioso da sua obra e, por extensão, para quem investiga ainda, como eu, outras mulheres poetas do mesmo período (entre as quais, Felicia Hemans, Letitia Landon, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, etc.), com as quais acredito ser forçoso estabelecer um diálogo mais produtivo⁶.

Como devemos ou podemos nós, quase duzentos anos depois, avaliar a importância relativa desta obra, por comparação quer com o restante *corpus* das autoras quer com a obra poética das suas contemporâneas? Pessoalmente, considero que a poesia das Irmãs – e sobretudo a de Emily Brontë – é, a muitos títulos, indissociável do conjunto da restante obra, pois encontramos nesta traços de semelhança e continuidade entre os dois géneros de escrita, quer seja nos cenários e temas abordados quer ainda no tipo de falantes ou enunciantes por elas escolhidos⁷. E, uma vez que foi com a escrita de poemas – composições muito ao estilo romântico (de Byron e Shelley) que as precedeu – que as Brontë iniciaram a sua atividade quer como escritoras (no contexto de uma efabulação juvenil - *Angria* e *Gondal*) quer como autoras publicadas (em *Poems by Currer, Ellis e Acton Bell*, de 1846)⁸, acredito que é também aí – na poesia – que devemos porventura procurar as origens das suas criações posteriores, as quais marcam e consagram a sua

⁵ Presume-se que a pouca correspondência que foi escrita pelas irmãs mais novas tenha sido destruída; isto, associado ao facto de os escritos juvenis delas também não terem chegado até aos nossos dias, faz com que, ao contrário do que acontece com Charlotte, haja uma informação pessoal muito escassa quer sobre Emily quer sobre Anne.

⁶ O meu trabalho de investigação tem-se igualmente debruçado sobre as questões associadas a uma tradição poética feminina inglesa, em que determinadas formas e conteúdos são reiteradamente adaptados e usados, parecendo sugerir a existência de um diálogo comum persistente entre as várias gerações de mulheres poetas.

⁷ Esta é também a opinião, a propósito de Emily, de especialistas como Edward Chitham, em *The Birth of Wuthering Heights. Emily Brontë at Work* (MacMillan, 1998), e Jill Dix Ghnassia, em *Metaphysical Rebellion in the Works of Emily Brontë. A Reinterpretation* (St Martin's Press, 1994). Mas, também no caso de Charlotte e, porventura, no de Anne, podemos encontrar diversas semelhanças entre a poesia respetiva e os seus romances ao nível do tratamento dos temas, da caracterização dos respetivos protagonistas e do tom dos seus discursos.

⁸ Esta primeira publicação foi feita pela pequena editora londrina Aylott & Jones, de Paternoster Row, tendo vendido apenas duas cópias das mil que foram então publicadas. O facto de os poemas incluídos neste volume inaugural serem apresentados de forma alternada, isto é, misturando as três autoras, em vez de forma independente (cada uma por sua vez), é revelador do desejo sentido pelas Brontë de apresentarem a sua poesia ao mundo como uma obra comum que é partilhada pelas três irmãs.

maturidade criativa. Toda esta atividade, como sabemos, foi tragicamente interrompida na sequência da morte prematura das três irmãs (respetivamente, aos 39, 30 e 29 anos de idade), não nos possibilitando conhecer o seu futuro desenvolvimento como escritoras⁹; uma perda inexorável e sucessiva que, aliás, sobressai deste poema de Charlotte, escrito em 1849, após o desaparecimento de Anne, a mais nova:

There's little joy in life for me,
And little terror in the grave;
I've lived the parting hour to see
Of one I would have died to save.

[...]

Although I knew we had lost
The hope and glory of our life;
And now, benighted, tempest-tossed,
Must bear alone the weary strife.

(BARKER 1993: 22, ll. 1-4 e 13-16)

Por outro lado, o facto de elas terem vivido e trabalhado sempre algo isoladas da fervilhante e cosmopolita comunidade literária do seu tempo (ao contrário do que sucedeu com poetas como Barrett Browning e Christina Rossetti, de formação e de *entourage* mais sofisticadas)¹⁰, confere à obra das Brontë uma marca reconhecivelmente diferente: uma atmosfera ao mesmo tempo agreste, intensa e original. Esta é acentuada pelo uso de formas poéticas mais simples e espontâneas, as quais eram sobretudo oriundas da cultura local (região do Yorkshire) ou baseadas na própria tradição da hinologia protestante – como canções, baladas, hinos, mas também líricas breves ou monólogos dramáticos¹¹. Isto não significa, no

⁹ Como é sabido, Charlotte faleceu em 1855, devido a complicações relacionadas com a sua gravidez, poucos meses depois de ter casado com Arthur Bell Nicholls, o co-adjutor de seu pai no Curato de Haworth. Emily e Anne morreram, respetivamente em 1848 e 1849, após terem contraído tuberculose na sequência da morte, pela mesma doença incurável, que já tinha vitimado o irmão, Branwell.

¹⁰ Embora os Brontë fossem leitores ávidos de diversas obras e também de periódicos consagrados e se tivessem correspondido com algumas figuras literárias (como Robert Southey e Hartley Coleridge), o contacto deles com a elite literária e artística da época não se podia comparar ao daquelas poetas, cuja envolvência nesse meio culturalmente privilegiado era vivida e praticada no dia-a-dia.

¹¹ Deste modo, as formas consideradas mais eruditas e elaboradas, como o soneto, não foram escolhidas pelas Irmãs (ao contrário de poetas como E.B.B. e Christina Rossetti, as quais revitalizaram a forma, incluindo a sequência de sonetos); no entanto, Emily, nomeadamente, adaptou e desenvolveu o poema de cariz elegíaco de modo característico; por sua vez, alguns hinos de Anne viriam a ser mais tarde musicados.

entanto, que os temas por elas abordados não fossem comuns aos das outras poetas do período, nomeadamente os que eram relativos à difícil vivência feminina (feita frequentemente de clausura e nostalgia), à recorrente proximidade da morte (geralmente personificada e até desejada) – como em “I see around me tombstones grey” de Emily – e às inevitáveis questões de fé religiosa (ora de conformismo ora de dissidência). Mas, de entre esses temas, sobressaem dois que são talvez únicos: a inebriante celebração da natureza agreste em torno de Haworth e os próprios poderes da imaginação por elas entusiasticamente partilhados – entidades, aliás, bem combinadas neste conhecido poema de Emily (datado de 1836), cuja voz intensa é inconfundível:

High waving heather 'neath stormy blasts bending,
Midnight and moonlight and bright shining stars,
Darkness and glory rejoicingly blending,
Earth rising to heaven and heaven descending,
Man's spirit away from its drear dungeon sending,
Bursting the fetters and breaking the bars.

(BARKER 1993: 42, ll. 1-6)

Por outro lado ainda, a frequente, embora talvez inesperada, adoção de uma voz poética dramatizada por parte das Irmãs deve ser igualmente compreendida e estudada; a técnica – de uma lírica dramática – que tinha sido usada por algumas precursoras importantes, como Hemans e Landon, foi sendo adotada ao longo do século XIX por muitas outras poetas, incluindo Charlotte e Emily Brontë, mas também Augusta Webster e Amy Levy¹². É ao referir-se a esta tradição feminina e, em particular, ao que designa como «the poetics of expression» (em *Victorian Poetry*, 1993) que Isobel Armstrong assinala a habilidade com que as três Brontë seguem Hemans «ao explorar a consciência feminina sob coação, presa dentro de limites» (332)¹³. As Irmãs estariam, assim, entre as primeiras autoras modernas a perceber que o sujeito poético não é autónomo, uno ou sequer estável, mas o resultado impermanente e fragmentado de várias forças sociais e históricas. De facto, elas

¹² Nesta forma, E.B.B. escreveu apenas “Bertha in the Lane” e o famoso “The Runaway Slave at Pilgrims Point”; Christina Rossetti escreveu também alguns monólogos (tal como “Sister Maud”), assim como Amy Levy (“Xantippe” e “Magdalen”) mais tarde. Mas foi sobretudo Augusta Webster quem mais contribuiu para a forma, com “A Castaway”, “Circe”, “Medea”, entre muitos outros monólogos dramáticos.

¹³ É interessante notar que o período em que Felicia Hemans publicou a sua obra poética coincidiu com os primeiros poemas existentes de Charlotte Brontë (1829) e que a escritora mais jovem era conhecida por ler avidamente as ‘revistas femininas’ que continham alguns dos monólogos mais famosos de Hemans.

apropriam-se frequentemente da forma do monólogo dramático com o propósito de explorar questões de género, identidade e ação, e isso é bastante perceptível em Charlotte Brontë¹⁴. A forma do monólogo facultava, ainda, um meio pelo qual as mulheres podiam assumir com segurança a posição autoritativa do sujeito falante, sem se exporem a elas mesmas diretamente.

Ivan Kreilkamp, em *Voice and the Victorian Storyteller* (2005), refere-se ao estatuto do monólogo dramático «as the prototypical poetic genre in a culture of the novel», afirmando que aquele se assemelha ao romance «in its depiction of an imaginary voice» (32). E caberia às futuras romancistas, Charlotte, Emily e Anne Brontë, experimentar essa nova forma mais extensamente no contexto dos seus respetivos escritos juvenis, os quais são um composto caótico de muitas outras formas e géneros híbridos (como a crónica e o drama em verso). Para elas, ‘contadoras de histórias’ inveteradas, o monólogo dramático pode ter sido apenas ‘mais’ uma forma de contar histórias individuais, ou algo infinitamente mais determinante do seu futuro modo de escrever, influenciando os enredos e os discursos intensos das personagens dos seus romances, como *Jane Eyre* e *Heathcliff*¹⁵. Patricia Ondek Laurence argumenta, em *Reading of Silence* (1993), que foi essa mesma forma que permitiu a Charlotte explorar a ‘vida interior’ que havia sido sacrificada nos romances de Jane Austen, «by limiting the social conversation» e aumentando «the proportion of inner monologue to outer dialogue», sobretudo em *Jane Eyre* e *Villette* (17). A estrutura que é típica do género, por sua vez, teria permitido a Emily Brontë apresentar pontos de vista ou perspetivas plurais, em vez da verdade unívoca, nos seus poemas polifónicos e no seu único romance.

Para além dos monólogos originados pelos eventos que ocorrem nos mitos privados de *Glasstown* e *Angria*, os quais foram escritos em colaboração com o irmão Branwell¹⁶, muitos dos poemas de Charlotte Brontë são baseados em episódios e

¹⁴ Como Glennis Byron explica, “later poets exploit the form to problematise or challenge conventional assumptions concerning gender. They expose the political truths behind the myths and destabilise the categories upon which gender ideology was constructed.” (2003: 61).

¹⁵ De facto, a criação por parte de Charlotte e Emily Brontë de um público ou narradores totalmente fictícios, nas suas histórias iniciais, pode ter influenciado o desenvolvimento do chamado ‘leitor implícito’ na sua escrita mais madura. Aqueles forneceram-lhes, em particular, um elenco de *dramatis personae* que lhes permitiu encenar experimentalmente as suas ideias.

¹⁶ Charlotte e Branwell começaram a registar a história da ‘Cidade de Vidro’ por escrito a partir de 1829; para além da introdução das figuras idealizadas do herói (como Wellington) e do colono britânico (Arthur Wellesley), estas narrativas localizadas numa África tropical estão repletas de elementos exóticos e sobrenaturais. Mas, por volta de 1833, o reino fortemente militarizado de

personagens bíblicos e, também, na história inglesa mais recente ou passada, incluindo no contexto do colonialismo ou expansionismo britânicos. O emprego inicial que Charlotte faz de narradores masculinos, uma prática comum na sua adolescência, teria resultado em parte da falta de modelos femininos, mas também da maior liberdade de expressão e comportamento reservada aos homens. Tal como a obra de outras mulheres poetas do seu período (incluindo Webster), muitos monólogos de Charlotte (escritos entre 1829 e 1839) sugerem-nos a presença de um sujeito feminino fraturado ou fragmentado, o qual é produzido pela opressiva ideologia de género vitoriana¹⁷. A própria forma discursiva parece favorecer uma análise psicológica detalhada, algo de importante para ela, já que as suas falantes se mostram frequentemente perturbadas ou são mesmo colocadas em situações extremas que, de alguma forma, põem à prova a sua sanidade. Embora estas mulheres não sejam socialmente excepcionais, por serem simples ou mesmo obscuras, também não são seres de reputação duvidosa, mesmo quando colocadas à margem da sociedade¹⁸. Geralmente, são figuras históricas ou contemporâneas que, movidas por dilemas fraturantes, buscam algum tipo de transformação nas suas vidas¹⁹. Se, inicialmente, Charlotte se interessou por figuras bíblicas (como Procla, a mulher de Pôncio Pilatos), ela foi progressivamente retratando mulheres mais ‘convencionais’ ou reais como ela própria, embora de um modo dramático ou não convencional.

Como afirma Cornelia Pearsall, um monólogo «seeks a host of transformations – of his or her circumstances, of his or her auditors, of his or her self, and possibly all these together, in the course of and through the monologue»

Glasstown daria origem ao reino mais prosaico e real de Angria e aos novos heróis respetivos, Zamorna e Northangerland, sendo que logo suplantaria o anterior como espaço privilegiado de efabulação juvenil.

¹⁷ Segundo Glennis Byron, este processo «suggests a split resulting from the difference between the speaker’s sense of self and the sense of self imposed by society [...] a sense of disconnection caused by the difference between what the woman feels herself to be and what society imposes upon her or mirrors back to her.» (2003: 63).

¹⁸ Em contraste com os monólogos masculinos, a maioria dos monólogos dramáticos escritos por mulheres baseia-se no método de «habitar o convencional», como afirma Byron, a fim de expô-lo, e os falantes são principalmente extraídos da sociedade dominante. Quando dão voz a figuras marginalizadas, estas são principalmente prostitutas ou mulheres ‘caídas’ (ver E.B.B., Webster, Greenwell, Levy, etc.). Este não é o caso de C. Brontë, no entanto.

¹⁹ Uma das origens do monólogo dramático é a forma retórica clássica da *prosopopeia*, na qual o poeta ou falante imagina o que uma determinada personagem histórica ou literária poderia ter dito numa determinada situação. Segundo Cornelia Pearsall, os discursos fictícios de pessoas históricas são poderosas representações persuasivas porque os falantes geralmente desejam pôr em marcha uma série de transformações (2008: 37).

(*Tennyson's Raptures*, 2008: 36). Essa ideia central de uma 'transformação' ou 'transformações' que se deseja(m) a todo o custo é utilizada por Charlotte na maioria dos seus monólogos, como «The Teacher's Monologue» (1837), «Frances» (1843), «Mementos» (1846) e «The Missionary» (1843); e os seus interlocutores masculinos e femininos passam, invariavelmente, pelo importante processo descrito por Pearsall. Os dois primeiros poemas representam tentativas desesperadas, por parte de mulheres, de fuga a uma existência confinada e sem sentido, de certo modo emulando a situação descrita por Tennyson no seu poema «Mariana» (1830); enquanto os outros dois, juntamente com «The Wife's Will» (1846), são exemplos que apontam já para uma transformação ou emancipação bem-sucedidas, implicando uma mudança radical na vida das personagens masculinas e femininas. Embora o leitor mais atento possa detetar nestes monólogos semelhanças em relação à de Charlotte, esta parece insistir na necessidade da distinção ou separação absoluta entre ela e os seus falantes, ao introduzir diferenças esporádicas nas respetivas biografias (como em «Mementos») ou então cruzando os géneros (escrevendo como um homem – Wellesley, Zamorna, ou o 'missionário').

Nos monólogos de teor mais autobiográfico ou pessoal, Charlotte reflete principalmente sobre uma existência feminina limitada (que é a sua), no contexto da experiência mortificante que era comum a muitas mulheres da classe média. Em «The Teacher's Monologue» (1837), a poeta-falante parece partir dos seus próprios sentimentos como professora na escola de Roe Head (em Mirfield Moor) para desvendar o significado da sua existência atual; mas a sua situação apresenta também óbvias afinidades com a das suas irmãs e, eventualmente, com a de outras mulheres do período, obrigadas a procurar trabalho fora de casa²⁰. Apesar do título, o poema é na verdade um solilóquio porque não inclui um ouvinte, estando dividido em duas partes distintas. A primeira enfatiza a lembrança e o anseio por aqueles que

²⁰ As profissões que eram permitidas e acessíveis às mulheres durante este período eram extremamente reduzidas e também mal remuneradas em geral. Aproximadamente entre 1831 e 1837, Charlotte e as suas irmãs frequentaram a escola de Roe Head, situada em Mirfield Moor, a vinte milhas de Haworth, com o intuito de obterem formação adequada ao exercício futuro da atividade como tutoras ou professoras. Durante este período, Charlotte produziu pouquíssimos poemas. E, apesar de ter permanecido nessa instituição como professora a partir do ano de 1835, nunca se conformou com a necessidade de abandonar a sua escrita criativa e a efabulação juvenil partilhada com seus irmãos. Por outro lado, ela sentia não possuir nem a paciência nem a vocação para as tarefas rotineiras e cansativas associadas a esta profissão, tendo deixado inúmeras queixas e desabafos na sua correspondência deste período.

ela deixou em casa (a sua família no curato de Haworth), comparando esses momentos felizes a uma existência presente que é cansativa e sem esperança. A segunda parte introduz uma mudança algo abrupta, com uma digressão sobre a natureza deste seu poema, cujo tom de desesperança parece afetar os seus poderes criativos: «In vain I try; I cannot sing; / All feels so cold and dead»; o que ela apelida de «drear delay» na sua autorrealização, como mulher e como escritora, e o medo expresso de que «Life will be gone ere I have lived», parecem paralisar a falante, que questiona o propósito de uma existência feita apenas de trabalho, pesar e saudade – «Is such my future fate?» (BARKER 1993: 11-12, ll. 63-64, 74, 79, 84). O tema do poema (que é corroborado pela própria correspondência pessoal) revela que Charlotte estava amargamente ciente do facto de que ela e as suas duas irmãs não tinham quaisquer perspetivas futuras, quer pessoais (como esposas) quer profissionais (como escritoras).

Essa dura realidade é novamente dramatizada num longo poema de 1843, intitulado «Frances», que aborda o estado de espírito deprimido e as circunstâncias desesperadas de uma mulher com esse nome. Embora as nove estrofes iniciais estejam escritas na terceira pessoa do singular, um onisciente *she*, as restantes (quarenta e oito ao todo) surgem na primeira pessoa, parecendo sugerir a forma de um solilóquio ou monodrama. Trata-se, assim, da denúncia comovente de uma mulher que foi privada de amor e de contacto com o mundo, de uma forma de realização pessoal e profissional na sua vida, e que pergunta «Must it be so? Is this my fate?» (WINNIFRITH 1984: 22, l. 73) Essa falta de esperança na possibilidade de alcançar a felicidade (provavelmente, por via do casamento) parece refletir a recente experiência de Charlotte em Bruxelas (isto é, o seu amor não correspondido por Mr. Heger)²¹. Mas também pode constituir uma imagem prévia interessante de Lucy Snowe, a protagonista deprimida e amarga do seu último romance, *Villette* (1853). A enunciante do poema encontra-se só pois não há nenhum ouvinte presente; tal como acontece com a esposa de Pilatos em «Pilate's Wife's Dream», as

²¹ Em 1842, por intermédio de Patrick Brontë, Charlotte e Emily viajaram para Bruxelas, na Bélgica, com o propósito de efetuarem um período de estudo no Pensionato para raparigas dirigido pelo casal Heger (Claire e Constantin), situado na parte antiga daquela cidade. O marido gozava de uma reputação considerável como professor no Athénée Royal, leccionando igualmente retórica e literatura francesa às alunas do Pensionato. Se, em termos da sua própria atividade como escritora, Charlotte beneficiou enormemente com as excelentes lições de Heger, o impacto deste relacionamento próximo deixou fortes marcas na sua experiência sentimental, criando nela uma obsessiva dependência amorosa (a qual não era correspondida).

suas palavras são dirigidas «To solitude and to the night» (24, l. 33). Mas é evidente que o monólogo representa um momento muito crítico e decisivo na vida da falante: totalmente incapaz de dormir, ela deixa a sua «restless bed» (l. 2) e o seu sofrimento interior, que descreve como «Eumenides of woe» (l. 8), fá-la percorrer o corredor da antiga mansão e «wring her hands», tão oprimida pela sua «inward pain» que é mesmo incapaz de respirar: «The close air of the grated tower / Stifles a heart that scarce can beat» (WINNIFRITH 1984: 23, ll.11, 13-14). Saindo do interior de casa para a noite enluarada, ela consegue finalmente dar vazão à sua dor, lamentando-se principalmente de afetos não correspondidos («Unloved – I love, unwept – I weep») e de todos os tipos de limitações ao seu intelecto: «Life I must bound, existence sum / In the strait limits of one mind» (24, ll. 53, 63-64). É, assim, significativo que a falante compare a sua mente a uma «dark», «imageless», «narrow cell» – «a living tomb» (ll. 65-66). Desprovida de 'luz', a falante considera dois cursos diferentes, mas complementares, para superar o seu estado abatido: a primeira forma de autoajuda é a esperança numa vida após a morte oferecida pela fé religiosa; a outra é a resolução pessoal de se tornar mais ativa, encontrar uma tarefa digna e prossegui-la até ao fim: «Travel, and toil, and full exertion / Are the last, only boon I ask» (29, ll. 187-188). Através deste retrato psicológico cuidadosamente delineado, Charlotte não introduz apenas o elemento de emancipação na sua reescrita da história feminina, mas nesse processo diagnostica e receita também a sua própria 'cura' pessoal.

À semelhança da irmã mais velha, embora demarcando-se da forte idolatria pelo elemento masculino (e pela figura do herói) por aquela exibida, é no mundo imaginário da saga paralela de *Gondal* que tanto Emily como Anne inicialmente confrontam e questionam as restrições e arbitrariedades que lhes são impostas do mundo exterior²². Este relato épico cativante, mas muito incipiente, do qual nos

²² A ideia de um reino insular remonta a dezembro de 1827, quando cada irmã escolhe uma ilha como parte de um exercício imaginativo que se desenvolveu em «The Islanders 'Play». Os dois locais mais importantes deste universo são «GONDAL, uma grande ilha no Pacífico Norte» e «GAALDINE, uma grande ilha recém-descoberta no Pacífico Sul». O clima tropical desta última é contrastado com o clima mais frio e estimulante de Gondal, e Gaaldine pode ter funcionado, em relação a Gondal, como a Inglaterra em relação à Escócia de Walter Scott. O pano de fundo das histórias, poemas e peças deriva de uma Escócia romanticamente representada dos séculos XV e XVI, onde figuras nobres lutam pela honra, pelo poder ou pelo amor numa série de intrigas e conspirações reais, incluindo vinganças, assassinatos, cercos e batalhas.

chegaram infelizmente raros registos (ao contrário do que acontece com *Angria*)²³, foi responsável por despoletar um extenso diálogo entre elas mesmas, as suas criações e o resto do mundo. O facto de usarem convenções românticas, elegíacas e devocionais para criarem estes diálogos não deve ser visto como uma falta de originalidade ou uma tentativa débil de imitar a tradição. Essas convenções devem, pelo contrário, ser entendidas como uma reapropriação estratégica de fórmulas masculinas que são transformadas por múltiplos discursos que questionam, desafiam e alteram a ordem patriarcal. Deste modo, podemos afirmar que a ‘musa’ de Emily não é uma reflexão silenciosa de si mesma, como acontecera com os poetas masculinos P. B. Shelley e William Wordsworth, mas uma forte presença vocal que a compele a dialogar com a tradição poética masculina e consigo mesma como matriz genérica de poder. Por sua vez, Anne não é apenas uma poetisa de pendor moralista e devocional, nem sequer uma mera emuladora do seu poeta favorito, William Cowper, pois ela rearticula os sentimentos e ensinamentos deste e da Igreja através da sua própria voz, enquanto contesta a heterodoxia de sua irmã Emily e tenta libertar-se da culpa e da incerteza associadas à criatividade feminina no seio das estruturas do poder social e religioso.

A poesia delas responde à seguinte questão central: como podemos encontrar a nossa própria voz, por via do confronto e do diálogo, mas sem silenciar o Outro? O discurso poético interligado de Emily e Anne Brontë mostra-nos que é somente através de um diálogo sustentado e contínuo, tanto a partir de fora como de dentro do sujeito, que esta multiplicidade de vozes pode ser ouvida. Quer os poemas pessoais quer os pertencentes à ficção de Gondal sugerem que cada irmã manteve uma complexa relação dialógica com a sua educação religiosa e social, uma com a outra e com a sua própria criatividade pessoal. É através de um diálogo ao mesmo tempo exteriorizado e interiorizado que elas mobilizam e confrontam as vozes discordantes e as constantes restrições que lhes são impostas, enquanto forçam o reconhecimento dialógico do ‘outro’ que é silenciado e marginalizado. Assim, dentro da saga de Gondal, o diálogo é tanto intertextual como intratextual,

²³ A primeira referência conhecida a Gondal ocorre num registo com data de 24 de novembro de 1834: aparentemente, o primeiro de uma série que Emily e Anne escreveram em intervalos de aproximadamente quatro anos. Essa saga colaborativa continuou a fazer parte das suas vidas durante doze anos mais, mas a prosa fundacional que chegou a ser escrita perdeu-se, tendo restado unicamente a poesia; e a maioria dos poemas que sobreviveram é de teor essencialmente lírico ou meditativo, com apenas alguns narrativos.

parecendo cumprir o propósito de esbater as linhas de distinção entre a mera existência física e a vida imaginativa.

Alguns críticos têm comentado a importância da completa identificação de Emily com as suas criações poéticas, ou o que Margaret Homans designou como uma «adoção móvel de papéis fictícios» (1995: 88); isto é, o facto de que as muitas máscaras, vozes e 'eus' de Emily se exprimem através da multiplicidade de falantes que povoam a sociedade gondaliana. Não é, pois, de admirar que grande parte da poesia mais pessoal de Emily exprima um forte desejo de se retirar do mundo não-gondaliano de tolice e falsidade que a incomodava – o mundo real. Poemas como «Plead for Me» e «The Night-Wind», por exemplo, descrevem a ansiedade dela a este respeito, mas também a necessidade de justificar uma existência alternativa. Particularmente no primeiro, vemo-la oscilar entre si própria e a sua musa, ou 'deus da imaginação', como a matriz do seu poder poético. Os impulsos contraditórios de Emily entre o desejo e o desprezo pelo reconhecimento poético e pessoal poderão ser ilustrados pela sua fúria aquando da descoberta dos seus poemas por Charlotte e pela recusa inicial da sua publicação e subsequente concordância sob um pseudónimo, uma voz alternativa, a de Ellis Bell²⁴. Esta reacção emotiva e a nova *persona* adotada, respetivamente, demonstram a distância que Emily sentia ser necessário manter entre criação e criadora.

Por sua vez, essa dualidade pode ter gerado um conflito interno, o qual nos permite entender a saga de Gondal não como uma série de poemas tenuemente relacionados, mas como enunciados num diálogo interno entre a insistente voz feminina e a voz autoritária e discordante do mundo não-gondaliano. Como Bakhtin propõe, «a linguagem lega-nos várias vozes, e essas vozes constroem tanto 'eus' reais como 'eus' fictícios» (1984: 4). A identificação de Emily com a sua heroína, Augusta Almeda (A.G.A.), ou com outros falantes gondalianos que são por ela abordados à distância, após terem sido abandonados ou morrido, permite-lhe

²⁴ Ver «Biographical Notice of Ellis and Acton Bell» de Charlotte Brontë, incluído na segunda edição de *Wuthering Heights*, de 1850. Um dia, no Outono de 1845, Charlotte descobria acidentalmente um caderno manuscrito contendo poesia escrita com a letra de Emily, cujo conteúdo a deixou extasiada, pela sua beleza e qualidade. O seu entusiasmo leva-a a revelar esta descoberta, o que deixa Emily indignada com a indiscrição da irmã e, posteriormente, extremamente relutante em permitir ou colaborar na publicação desses poemas, a não ser sob o disfarce de um pseudónimo masculino. Charlotte seria, ainda, obrigada a retirar do texto de Emily todas as referências a Gondal, incluindo os nomes de personagens e de locais fictícios, o que era algo difícil de concretizar dada a natureza única desses escritos.

desafiar as vozes do mundo patriarcal que ditam e limitam a sua expressão criativa e pessoal. Esses monólogos dialogados tornam-se no que Bakhtin designa de «micro-diálogos», nos quais «qualquer palavra tem uma voz ‘dupla’ e contém em si mesma um conflito de vozes» (61). A voz dominante de Augusta, monarca de Gondal, aparentemente silencia todas as ‘outras’ vozes separativas concorrentes e dá origem a uma multidão de declarações dissidentes e contraditórias²⁵, como por exemplo estas duas (datadas de 1837):

Strong I stand, though I have borne
Anger, hate, and bitter scorn;
Strong I stand, and laugh to see
How mankind have fought with me.

[...]

Sleep brings no joy to me,
Remembrance never dies;
My soul is given to misery
And lives in sighs.

(HATFIELD 1995: 54-55, ll. 1-4 e 1-4)

Na poesia mais pessoal de Emily, a presença de diálogo dá-se geralmente com uma projeção introspectiva do Eu, na qual ela fala ou discute literalmente consigo mesma, ou então na sequência de uma interação imaginativa com um elemento da natureza, tal como a charneca (*moors*), o vento ou as estrelas. Em «Loud without the wind was roaring» (1838), por exemplo, é a igualmente deslocada ‘urze castanha’ que parece dirigir-se a Emily no seu exílio de casa (a escola de Law Hill, onde ela ensinou), estabelecendo assim, simbolicamente, uma correlação poderosa entre o estado confinado das duas: «‘The grim walls enfold me / I have bloomed in my last summer’s sun’» (HATFIELD, 90, ll. 57-8). Também em «The night wind» (1840), este elemento natural é personificado como um amante e é-lhe dado um nome característico, ‘The Wanderer’, porque tenta atrair e seduzir o sujeito com os seus suspiros e murmúrios: «‘O come,’ it sighed so sweetly / ‘I’ll win thee’gainst thy will’» (147, ll. 27-28). Mas, apesar das atrações da noite e da doce insistência do vento,

²⁵ A escolha de uma mulher para governar o reino de Gondal que é feita por Emily (sob possível sugestão da subida ao trono da princesa Vitória) contrasta com a situação no reino de Angria, de onde as personagens de Branwell e de Charlotte são originárias, e que é sobretudo dominada pelos homens e por valores masculinos. O próprio nome da cidade capital de Gondal, ‘Regina’ (Rainha), ilustra bem esta ênfase num forte domínio feminino, contrastando com o papel secundário exercido pelas personagens masculinas.

cujo beijo «grew warmer still», Emily mostra uma resistência sem precedentes a ambos na sua reveladora resposta final: «go gentle singer, / Thy wooing voice is kind / But do not think its music / has power to reach my mind» (ll. 17-20). E em «Shall Earth no more inspire thee» (1841) não é apenas o vento que a aborda e a tenta cativar, mas a própria natureza personificada que a confronta: «I know my mountain breezes / Enchant and soothe thee still» (163-164, ll. 9 -10). No entanto, e apesar desta referência ao credo panteísta de Emily, essa entidade terrena parece adivinhar que a anteriormente exclusiva idolatria da natureza por parte da interlocutora está, nesse preciso momento, a ser questionada e mudada a favor de um outro poder maior que reside na mente dela.

Essa mudança é comprovada em «My Comforter» (1844, HATFIELD, 195-197), poema onde Emily se dirige a esse poder, uma nova entidade interlocutora, num momento particularmente difícil da sua vida – em que ela rejeita a sua dependência nos credos de pendor fanático («A Brotherhood of misery”, “Distorting into agony / The Bliss before my eyes», ll. 15-19) na sua busca de uma transcendência mais genuína²⁶. Trata-se de uma faculdade mental que ela descreve como estando «concealed within my soul» e que compara a uma ‘luz’ que ‘permanece escondida do mundo’ (ll. 6-7). Apenas seis meses depois, em «To Imagination» (205-206), Emily prestaria um sincero tributo diretamente a essa mesma faculdade criativa, que ela aborda e caracteriza como uma *voz* profundamente confiante e amigável:

When weary with the long day's care
And earthly change from pain to pain
And lost and ready to despair
Thy kind voice calls me back again –
O my true friend, I am not lone
While *thou canst speak with such a tone!* (ll. 1-6)

O mundo do maravilhoso ao qual ela é, mais uma vez, sedutoramente chamada, agora por essa voz alternativa, é descrito como um *locus* profundamente íntimo («the world within», «within our bosom's bound»), o qual contrasta nitidamente

²⁶ Tal como em outras composições sobre questões religiosas, ou crises espirituais, que as Brontë escreveram, neste poema Emily descreve o seu sofrimento e revolta interiores perante a tentativa de certos credos religiosos deturparem a imagem do Céu que a sua imaginação de criança tinha concebido. Em particular, perante o credo da predestinação – ou da salvação de apenas alguns eleitos – que caracterizava a doutrina calvinista, cujo louco fanatismo ensombrou e traumatizou a existência das Irmãs desde tenra idade.

com «The danger and guilt and darkness» do mundo exterior ou da vida real que ela conhece (ll. 13-18). No entanto, quando mais lúcida, Emily se apercebe da felicidade efémera ou mesmo fictícia por ela conferida, a nota inicial de fé no poder desta Imaginação é inesperadamente substituída no final do poema pela declaração algo lacônica «I trust not to thy phantom bliss» (ll. 31)²⁷.

Confirmando o interesse que esse novo assunto poético lhe despertou, Emily compõe «Plead for me» (1844, 208-209); como o título sugere, o poema contém um apelo dirigido à sua imaginação («Thy sweet tongue must plead for me», l. 4), entidade que ela aborda alegoricamente como advogada de defesa no tribunal da vida. Sendo este presidido por um juiz severo, a Razão, a falante quer que o seu 'God of Visions' interceda por ela e explique a razão pela qual ela decidiu rejeitar o mundo, «did cast the world away», para se lhe dedicar, «gave her spirit to adore», àquela «ever present, phantom thing» (ll. 10, 23-4). Ao tentar definir o objeto da sua nova adoração, Emily usa uma série de imagens fortemente paradoxais (como «My Darling Pain», l. 31) para enfatizar a sua dependência dessa faculdade e, deste modo, justificar a sua escolha pouco ortodoxa de credo:

And am I wrong to worship where
Faith cannot doubt, nor Hope despair,
Since my own soul can grant my prayer? (ll. 36-8)

Ao contrário de sua irmã Emily, a qual permite que as suas várias vozes discordantes floresçam sem restrições ou interrupções, Anne Brontë geralmente intervém discutindo com, ou aconselhando, as vozes polifônicas das suas criações. Isto porque muitos dos poemas de Anne, mesmo os mais curtos, desenvolvem sempre um diálogo ou um argumento internos²⁸. Ouvimos, assim, frequentemente duas vozes interiores que discutem, de maneira silenciosa e racional, visões opostas ou cursos de ação alternativos. Por vezes, há mais de duas vozes presentes, e o movimento do poema consiste em dar palavra efetiva a cada uma, chegando a uma

²⁷ J. Hillis Miller discute a relação ambivalente de Emily com a sua imaginação na obra *The Disappearance of God* (University of Illinois Press): «She wants as much to command her visions as to be commanded by them. The relation between the poet and her imagination is as much an ambiguous mixture of love and hate, of submission and rebellious defiance, as it is the relation between Catherine Earnshaw and Heathcliff in *Wuthering Heights*» (1963/1991: 158).

²⁸ Edward Chitham foi um dos primeiros críticos a notar esta faceta de Anne: «her work continually develops into narrative and more especially into dialogue, so that she is the most intellectual and logical of the Brontës.» («Introduction» a *The Poems of Anne Brontë*, 1979, p. 42).

conclusão que leva todas as vozes em conta, mas confere a uma delas maior proeminência. Nos poemas pessoais, pelo menos, a sinceridade das vozes é inquestionável, e Anne dá cordial expressão a cada uma delas. Um grande grupo de composições de índole pessoal consiste na autobiografia espiritual ou emocional da autora, em que ela se envolve num certo argumento introspectivo ou apenas num solilóquio. Nos poemas ficcionais (ou monólogos dramáticos), as diferentes vozes rivais que podem ser ouvidas pertencem a personagens quer masculinas quer femininas: seres constrangidos pelos dramas da separação, da guerra, do cativo ou da oposição familiar. Como em Emily, essas vozes são frequentemente usadas para dramatizar a situação da própria autora.

Se durante o final dos anos trinta (1836-1839) Anne colaborou plenamente com Emily na saga de Gondal, de 1840 a 1845 ela viveu uma vida dupla: na maior parte do tempo cumprindo os seus deveres como preceptora em Thorp Green e, quando regressava a Haworth de férias, participando no 'jogo' de Gondal apenas para agradar à sua irmã. Mas quando longe de Emily e de casa, o que se foi tornando mais frequente, Anne parecia seguir a sua própria inclinação. A sua escrita tornou-se progressivamente mais preocupada com a sua fé religiosa, com uma discussão interna através da qual tenta compatibilizar-se com a sua vida no exílio e com pensamentos de amor não realizado ou não correspondido. Uma boa parte da sua poesia mais pessoal é, assim, geralmente dedicada a reconciliar exigências opostas e as vozes rivais da razão e do sentimento.

Por volta de 1845, no poema alegórico «Views of Life» (CHITHAM 1979: 115-119) Anne dramatizaria as forças conflitantes, ou mesmo antagónicas, da sua vida: os discursos alternativos da voz da Experiência e da voz da Esperança diante de uma terceira, a da Juventude. A forma dialógica do poema, imitando o estilo clássico, pretende ilustrar um dos principais dilemas humanos através da argumentação; se a primeira é acusada de ser um 'Profeta Severo', a segunda é tratada como uma 'falsa luz'. No final, Anne parece ficar do lado da Esperança porque esta «points beyond the sky» e «a brightness throws / O'er all our labours and our woes» (ll. 137-138). Além disso, no seu apelo «let us not enhance our doom» e na sua determinação «We'll notice every lovely thing» (ll. 137-160), Anne parece estar a responder criticamente ao espírito cético que era habitual na sua irmã Emily.

Esta correspondência indireta com a sua irmã continuaria em «The Three Guides» (1847, CHITHAM, 144-150), uma longa composição de inspiração mista, na qual Anne lida com as vozes e filosofias conflitantes de três guias espirituais, os espíritos da Terra, do Orgulho e da Fé. O primeiro representa ou simboliza um realismo insensível e exacerbado («unbelieving, deaf and blind», l. 71), o qual contrasta com os orgulhosos poderes do êxtase e do sonho do segundo («so far above their fellow men», l. 107), enquanto o terceiro conduz finalmente à salvação («Thou pole-star of my darkest hours», l. 175). O ‘Spirit of Pride’ parece exibir muitas das características geralmente atribuídas a Emily ou às personagens desta («Bright as thou art, and bold, and strong», l. 141) e, portanto, pode constituir uma crítica à escrita mais heterodoxa de sua irmã, nomeadamente a de «No coward soul is mine» (1846) e de «The Philosopher» (1845), em cujo espírito intelectual superior três entidades divinas estão permanentemente em guerra. Na sua escolha de uma regra de vida, Ana acredita que o Espírito de Fé, com quem ela se identifica («Meek is thine eye and soft thy voice», l. 161), é o único que levará à salvação.²⁹

No final de 1847, Anne iniciaria o seu projeto poético mais ambicioso, o qual resume os maiores problemas da sua vida sob a forma dialógica de um debate revelador. «Self-Communion» (CHITHAM, 152-160) é assim construído sob a forma de um diálogo entre duas vozes distintas – a da razão e a do sentimento – cada uma apresentando os seus respetivos argumentos e permitindo ao sujeito explorar ou dramatizar, através de uma autorreflexão introspetiva, a sua vida passada, presente e futura. No final, a Razão parece condenar a fraqueza e a falta de sabedoria do sujeito: «O weak of heart! Why thus deplore / That Truth will Fancy’s dreams destroy?» (ll. 271-2). À súplica final de Anne, que lhe seja conferido um vislumbre da felicidade celestial, a Razão severa responde apenas com «Labour and love – and such shall be thy meed» (l. 334).

Depois de deixar Thorp Green, em 1845, a comunhão com Emily seria retomada, ainda que superficialmente. Por detrás das respetivas aparências, as irmãs sentiam-se agora muito diferentes uma da outra; e, nos anos seguintes, cada

²⁹ Neste poema de grande alcance alegórico, Anne estava a contribuir indiretamente para o debate contemporâneo em torno da oposição entre as doutrinas materialistas ou utilitaristas e as visões mais humanistas e idealistas do mundo. Se, nesta dramatização, Anne rejeita a primeira como fria e sórdida, ela também parece descartar a segunda como uma tentativa de divinização do homem (encarnada, talvez, num Romantismo de tipo byroniano).

uma desenvolveria a sua própria filosofia pessoal, assim como a sua voz poética correspondente. Em «Self-Communion», Anne registaria pela primeira vez a história da sua «early friendship» com Emily (ll. 178-207), deixando claro como a «genial bliss that could not cloy» (l. 180) infelizmente acabou por ser ensombrada. Anne deu-se conta, em primeiro lugar, de que «My fondness was but half returned» (l. 187) e, pouco depois, concluiu que teria de «check or nurse apart»

Full many an impulse of the heart
And many a darling thought:
What my soul worshipped, sought, and prized,
Were *slighted, questioned, or despised*. (ll. 191-4)

Como Anne tinha dado a entender anteriormente, nesse poema, a sua fervorosa demanda era por um Deus cristão; a de Emily, claramente, não era. Em 1846, Anne faria ainda assim uma derradeira tentativa de se acomodar, mais uma vez, à história pagã de Gondal; mas aquelas que tinham sido como ‘irmãs gémeas’ sentiam-se agora ideologicamente divididas. Se, na sua poderosa imaginação e à semelhança de P.B. Shelley, Emily via o mundo como uma manifestação panteísta e repudiava os credos convencionais, Anne tinha encontrado sublimação imaginativa no fervor religioso e na crença da salvação universal. A seguinte passagem retirada de «Self-Communion» é o último relato, de cariz metafórico, que Anne nos deixa acerca da profunda diferença de opinião que acabaria por dividir as duas irmãs poetas, muito pouco tempo antes que a morte as separasse definitivamente:

And as my love the warmer glowed
The deeper would that anguish sink,
That *this dark stream between us flowed*,
Though both stood bending o’er its brink.
Until, at last, I learned to bear
A colder heart within my breast;
To share such thoughts as I could share
 And calmly keep the rest.
I saw that *they were sundered now*,
The trees that at the root were one:
They yet might mingle leaf and bough,
But still the stems must stand alone. (ll. 196-207)

ARMSTRONG, Isobel (1993) – « 'A Music of Thine Own': Women's Poetry – An Expressive Tradition? ». In *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. London and New York: Routledge, p. 318-377.

BARKER, Juliet (1993) – *The Brontës. Selected Poems*. London and Vermont: Everyman.

BAKHTIN, M. (1984) – *Problems in Dostoevsky's Poetics*. Edition and translation by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BRONTË, Charlotte (1850) – «Biographical Notice of Ellis and Acton Bell», In Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Oxford and New York: Oxford University Press, p. 319-324.

– *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell (1846)*. Paternoster Row (London): Aylott & Jones.

BYRON, Glennis (2003) – *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge.

CHITHAM, Edward (1979) – *The Poems of Anne Brontë. A New Text and Commentary*. London and Basingstoke: Macmillan Press.

CHITHAM, Edward (1998) – *The Birth of Wuthering Heights. Emily Brontë at Work*. Basingstoke and London: MacMillan.

GHNASSIA, Jill Dix (1994) – *Metaphysical Rebellion in the Works of Emily Brontë. A Reinterpretation*. New York: St Martin's Press.

GUIMARÃES, Paula Alexandra (2001) – *Uma Trilogia de Escrita Poética: Visão e Criação em Charlotte, Emily e Anne Brontë (1830-1850)*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Letras e Ciências Humanas. Universidade do Minho, Braga.

GUIMARÃES, Paula Alexandra (2009) – «Exchanging Voices, Questioning Voices ...; Dissent and Dialogue in the Poetry of Early Victorian Women». In Carla Castro e Luís Guerra, coord. *(Ex)changing Voices, Expanding Boundaries*. Publicações da Universidade de Évora, p. 123-148.

HATFIELD, C.W. (1941/ 1995) – *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*. New York: Columbia University Press.

HOMANS, Margaret (1980) – «Emily Brontë». In *Woman Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, p. 104-129.

KREILKAMP, Ivan (2005) – *Voice and the Victorian Storyteller*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

LAURENCE, Patricia Oudek (1991) – *The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford (California): Stanford University Press.

MILLER, J. Hillis (1963/ 1975) – «IV. Emily Brontë». In *The Disappearance of God. Five Nineteenth-Century Writers*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, p. 157-211.

PEARSALL, Cornelia (2008) – *Tennyson's Rapture. Transformation in the Victorian Dramatic Monologue*. Oxford and New York: Oxford University Press.

WINNIFRITH, Tom (1984) – *The Poems of Charlotte Brontë. A New Annotated and Enlarged Edition*. Oxford and New York: The Shakespeare Head Press and Basil Blackwell.