

PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

A Lírica Feminina Inglesa: Estudo de uma Evolução

Investigadora Responsável: Paula Alexandra Guimarães

Este é um projeto individual que visa investigar a forma como a poesia feminina / escrita por mulheres se assumiu pela primeira vez na Inglaterra, como foi evoluindo ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX em tradições distintas de escrita poética feminina e, finalmente, como desembocou no século XX na adopção de uma voz poética própria.

O projecto irá, numa primeira fase, materializar-se em seminários de mestrado e seminários de investigação e na apresentação de comunicações e, posteriormente, na publicação de um livro (de consulta didática).¹

INTRODUÇÃO

Segundo a autora e crítica feminista Jan Montefiore, "defining a feminist poetics means primarily understanding the significance of women's poetry."² A necessidade de compreender o significado da existência de uma poesia escrita especificamente por mulheres resultou do facto de outras formas de crítica terem assumido quase automaticamente que o poeta é um homem e, por isso, estabelecido como universais os conceitos de vocação poética, tradição e forma que implicam tacitamente normas masculinas. A poesia feminina tem sido muitas vezes esquecida, mal interpretada, e até difamada, porque julgada através de padrões inadequados. A circunstância de não ter sido ainda escrita uma história definitiva da poesia feminina não tem obstado a que, através de antologias, edições, ensaios, estudos especializados e biografias críticas, estejam a ser gradualmente traçadas as linhas gerais de uma história poética feminina desde Safo até aos nossos dias. A investigação tem sido levada a cabo em cada uma das literaturas nacionais maiores mas, de forma mais exaustiva, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos.

O estudo comparado da poesia escrita especificamente por mulheres revela muitos padrões semelhantes no pensamento, nos temas, nas metáforas utilizadas e na própria dicção ou linguagem poética das diferentes autoras. Mas revela igualmente profundas contradições entre a

imagem do poeta como "[the] transcendent speaker of a unified culture"³ e a imagem da Mulher como um ser silenciado, dependente e marginal. Os estudiosos têm referido, por exemplo, imagens poéticas recorrentes ligadas a certas actividades tipicamente femininas – tal como tecer, coser e escrever – relacionadas com a mãe pátria ou *matria*, com o corpo, etc. No entanto, a noção de uma tradição poética feminina em separado é profundamente controversa, porque as poetisas não se podem isolar da influência da tradição literária masculina dominante e, talvez por esse motivo, parecem escrever sempre um discurso a 'duas vozes'. Mas elas também têm necessidade de imitar ou de rever os tropos usados naquela tradição; tal como as críticas feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar observaram, "female poets both participated in and diverged from the literary conventions and genres established for them by their male contemporaries".⁴ Além do mais, existem diferenças internas de nacionalidade, de classe e de raça entre as diferentes autoras que parecem dificultar ou mesmo impossibilitar uma verdadeira 'matrilinhagem' poética ou literária.

Na Inglaterra, a história da poesia feminina (ou melhor, da poesia escrita por mulheres) está marcada por lacunas e ausências e nem sempre se adapta à periodização convencional da história poética, tal como o renascimento ou o romantismo.⁵ Para começar, não chegou até nós nenhum texto poético em anglo-saxão escrito por uma mulher e existem poucos datados da Idade Média ⁶, muito embora as *Frauenlieder* medievais anónimas – cantigas de amor narradas por mulheres – possam ter sido obra de poetisas. Mas, mesmo durante o Renascimento, as mulheres não possuíam a educação humanista baseada nos autores clássicos, na Retórica e na Lógica, estimada como necessária para a prossecução de uma verdadeira carreira poética, nem mesmo a independência financeira e o apoio familiar que lhes poderia ter permitido escrever poesia. Como se isso não bastasse, o clima social era geralmente hostil à expressão individual feminina; as mulheres eram normalmente aconselhadas a permanecer silenciosas, a ser modestas, obedientes e castas. Na sua obra, *A Room of One's Own* (1928), um clássico feminista, Virginia Woolf especula que mesmo que a hipotética irmã de Shakespeare tivesse nascido com o mesmo talento deste, teria sido rapidamente levada à loucura – ou mesmo à própria morte – sem que tivesse conseguido escrever uma só linha.⁷

Apesar de tudo, durante o século XVI em França e na Inglaterra, houve de facto um pequeno número de mulheres a escrever poesia.⁸ A maioria dos textos existentes são da autoria de damas ou de aristocratas eruditas que, embora com algum tempo à sua disposição, tiveram de fazer um esforço para conciliar as exigências dos seus deveres femininos com a aspiração poética ⁹; assim, por exemplo, Catherine Des Roches afirma escrever "with the spindles and the pen together in my hand".¹⁰ Apesar das severas restrições a que estavam sujeitas, as poetisas renascentistas não cederam de forma simples à lógica silenciadora da sua cultura, mas

procuraram usar formas de negociação e de compromisso: o uso efectivo da voz feminina desafiou e alterou as convenções linguísticas, figurativas e temáticas da poesia amorosa neoplatónica e petraquista.¹¹

A entrada das mulheres nas profissões literárias em Inglaterra deu-se fundamentalmente no final do século XVII com o aparecimento de poetisas como Aphra Behn, Anne Bradstreet e Anne Finch.¹² Na sua poesia, estas autoras afirmaram em primeiro lugar o seu direito a falar e a escrever, mas também exprimiram atitudes diferentes das dos homens em relação ao papel da poesia. Em vez da súplica convencional pela fama ou pelo sucesso poético que inspirava os poetas masculinos do período, elas sonegaram a ambição como motivo literário. Por exemplo, Finch declara modestamente ter um certo receio da fama quando adverte a sua Musa, "be cautious; / For groves of laurel thou we'ert never meant."¹³ Por outro lado, o franco erotismo e o escárnio das pretensões masculinas de Behn¹⁴, assim como as explorações da experiência feminina de Finch¹⁵ e de Bradstreet¹⁶, introduzem uma nova voz e um assunto inédito na poesia. Mas, apesar dos seus esforços conciliatórios, o aparecimento destas poetisas na cena literária foi recebido por uma enchente de ataques insultuosos (nomeadamente, o epíteto de "Petticoat Authors"), que continuaram com acentuada mordacidade durante o século XVIII. As autoras que escreviam dentro das regras estritas da poética neoclássica, usando a sátira, a ode ou a epístola (como foi, nomeadamente, o caso de Finch), tinham que enfrentar uma instituição poética explicitamente masculina na sua ideologia e estética e muitas vezes abertamente misógina nos seus textos.

O século XIX é actualmente considerado como "a idade dourada da literatura feminina"¹⁷, apesar do facto de as mulheres se terem destacado sobretudo através do novo género do romance e não tanto através da poesia. Margaret Homans sugere que precisamente durante o período romântico as autoras teriam experimentado uma cisão ou conflito entre 'feminilidade' e subjectividade poética que teria afectado o seu sucesso na arte da poesia.¹⁸ A explicação para este facto poderá ser resumida do seguinte modo: o 'eu' poético romântico masculino tinha transformado o elemento feminino no Outro que ele pretendia dominar e transcender, identificando-o quer com a Natureza quer com uma personagem feminina mitológica ou com o objecto dos seus desejos. No entanto, estas imagens recorrentes não parecem ter servido eficazmente como inspiração – ou como musa – para as poetisas aspirantes, que necessitavam de se libertarem da passividade dos papéis maternos e de musas inspiradoras para poderem compor a sua própria poesia.¹⁹

As autoras inglesas, de um modo geral, começaram a publicar poesia em maior escala por volta de meados do século XIX; mas se a adopção do pseudónimo masculino foi largamente difundida entre as romancistas europeias e inglesas a partir de 1840, as poetisas normalmente não tendiam a escrever sob nomes masculinos.²⁰ A razão prende-se com o facto de a crítica pós-romântica e vitoriana atribuir à poetisa o seu lugar específico na lírica, que era considerada uma

forma feminina por excelência devido ao seu carácter íntimo, emocional e breve. Em contrapartida, os poetas líricos românticos – em especial, Shelley e Keats – eram por vezes criticados como sendo 'efeminados'; uma acusação também frequentemente feita a Tennyson. Mas a feminização da poesia não era de modo algum abonatória para as poetisas vitorianas, já que a própria designação – "poetess" – tinha adquirido um sentido pejorativo.²¹ Ela era estereotipada como uma ave canora ingénua, afectada e sentimental, ao passo que o acesso aos modos poéticos considerados mais sérios (os longos poemas filosóficos ou políticos), assim como à posição de poeta laureado, era reservado apenas a certos homens. Contudo, a poética feminista tem recentemente demonstrado o alcance, originalidade e poder de várias poetisas do século XIX como, por exemplo, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti e Emily Dickinson.²²

No começo do século XX, a nova escola modernista encarou estas autoras de poesia lírica de forma radicalmente antagónica. Aos olhos dos principais representantes do movimento modernista, a própria poesia

[...] had become *a mawkish, womanly affair full of gush and fine feelings*. Language had gone *soft* and lost its virility; it needed to be stiffened up again, made hard and stone-like, reconnected to the physical world.²³

A estética modernista exigia impessoalidade, intelectualidade, abstracção e distanciamento emocional, "opposed to the aesthetic of soft, effusive, personal verse supposedly written by women and romantics".²⁴ Aquilo a que Gertrude Stein chamou "patriarchal poetry" funcionava como um sistema que silenciava as mulheres e as excluía do cânone modernista.²⁵ A poética feminista tem reexaminado as relações entre o feminismo e o modernismo, mostrando como a obra de poetisas como H. D. (Hilda Doolittle), Gertrude Stein, Marianne Moore e Edith Sitwell faz uso de mitos matriarcais e experimenta novas técnicas e formas linguísticas, "to excavate a specifically feminine past", criando igualmente uma nova tradição feminina.²⁶

Nos finais do século XX, a poesia escrita por mulheres desenvolveu-se dentro do clima crítico criado pela poética feminista.²⁷ Desde a década de 60, a poesia americana tem testemunhado uma explosão de criatividade, em que a riqueza de tal prática levanta seriamente a questão da relação entre a criatividade e o género.²⁸ Gilbert e Gubar, por exemplo, analisaram a metáfora da caneta como prolongamento do órgão sexual masculino na literatura inglesa²⁹, ao passo que outras críticas feministas adoptaram a metáfora da criatividade como acto de dar à luz, opondo-se assim à imagem passiva, impotente e estéril da artista feminina. Um outro tema ou palavra-chave tem sido a "diversidade": "Diversity", in fact, became a feminist theme in the eighties and nineties, with many women writers exploring and dramatizing their national, economic, linguistic, regional, ethnic, religious and political divergences [...].³⁰

Uma das grandes questões colocadas pela poética feminista é a de saber até que ponto a influência poética e a relação com a tradição podem ser diferentes se o poeta for uma mulher. Será que as mulheres têm uma Musa? Uma das teorias é a de que para as poetisas pós-românticas, o pai-precursor e a Musa são a mesma figura masculina poderosa, tanto permitindo como inibindo a criação poética.³¹ Outras teorias sustentam que a poetisa também possui uma Musa feminina, modelada no relacionamento mãe/filha. A relação das poetisas com a tradição literária feminina pode assumir uma faceta menos competitiva ou ansiosa do que a relação dos poetas masculinos com os seus precursores; isto porque as mulheres que escrevem desejam ardentemente ter modelos ‘bem sucedidos’ de criatividade feminina.³²

A poética feminista também levanta questões sobre a relação entre a identidade sexual e a forma ou gênero poético. Segundo Gilbert e Gubar, “verse genres have been even more thoroughly male than fictional ones”.³³ Por exemplo, o gênero épico incute os valores masculinos do heroísmo e da conquista; a elegia pastoral tem funcionado como “a vocational poem”, assinalando a admissão de um novo poeta à ‘sagrada’ companhia dos poetas.³⁴ As poetisas têm revisto e transformado gêneros masculinos como o soneto, o drama lírico e a elegia. Além do mais, se as mulheres têm, como poetas, sido omitidas das páginas da história literária tradicional, também têm figurado predominantemente como tema ou assunto nos poemas masculinos, onde são representadas como anjos, prostitutas ou mesmo monstros. Como poetas, elas procuraram rever e alterar estas imagens, assim como os mitos masculinos que descreviam figuras femininas – tais como as de Eva, Medusa, Cassandra, Circe, Demétria, Perséfone, Ariadne, Penélope e Eurídice.³⁵ Mesmo a própria metrificação e a pontuação podem ser vistas como relacionadas com o ‘gênero’: Finch, por exemplo, descreveu o pentâmetro iâmbico como “patriarchal metre” – representando a religião oficial, a opinião pública e a posição social, ao passo que as estâncias em forma de hino usadas por Dickinson constituem um “anti-meter” feminista.³⁶ Também a ortografia dos poemas de Dickinson tem sido interpretada como uma tentativa de inscrever a diferença sexual através do uso de travessões, tanto para rejeitar a hierarquia e subordinação gramaticais como para introduzir ambiguidades intimamente femininas (fendas, feridas, suturas) no poema.³⁷

Alguns críticos e poetas feministas americanos têm discutido a necessidade de reinventar a “linguagem do opressor” e de a adaptar à experiência feminina. Adrienne Rich descreveu essa necessidade como a procura de uma “linguagem comum” ou “língua-mãe” (*The Dream of a Common Language*, 1978), tanto uma linguagem feminina autônoma, percorrendo todas as proveniências sociais, históricas e raciais, como uma comunicação vernácula feminina semelhante à famosa definição do poeta por Wordsworth como “a man speaking to men”.³⁸ Mas outros críticos feministas interrogam-se sobre se as autoras podem escrever numa linguagem que não a da tradição patriarcal e se a poesia poderá pôr de parte as propriedades figurativas da linguagem no sentido de representar a experiência feminina. Dentro da teoria pós-estruturalista

e feminista francesa, têm sido levantadas diferentes questões sobre a existência de uma linguagem poética feminina. Julia Kristeva descreveu uma “revolução na linguagem poética” que transporta para o texto uma expressão metafórica feminina através do ritmo, da prosódia, do jogo de palavras e da utilização do absurdo.³⁹ Nesta perspectiva, o feminino não é exclusivo das poetisas mas representa uma ruptura linguística na escrita de vanguarda (como na obra de Mallarmé). A poética feminista poderá então analisar os efeitos subversivos de tais técnicas. Mas ela investiga ainda a relevância do género, da masculinidade e da sexualidade na obra de poetas masculinos desde Homero até à actualidade, um projecto vasto que já começou a modificar o cânone poético e a revolucionar a poética de um modo geral.

Segundo Margaret Ezell ⁴⁰,

In women’s literary history as it has been and is being written, we find two central theoretical assumptions about literature and gender, [...]The first is the assumption that there is a ‘*tradition*’ of women’s writings to be recovered; the second is that this tradition reveals an *evolutionary model of feminism*.⁴¹

Para Ezell, o uso do termo 'tradição' implica a existência de uma certa identidade comum e de uma continuidade nas obras literárias – em termos de assunto, género, estilo – assim como nas vidas, na educação, na classe social e na actividade literária das próprias autoras.⁴² No entanto, como a maioria das histórias literárias femininas e os principais textos do feminismo anglo-americano se têm centrado quase exclusivamente nas escritoras do século XIX, a imagem da escritora pertencente a períodos mais recuados tem sido conformada a uma concepção quer romântica quer vitoriana do artista.⁴³

De acordo com Andrew Ashfield ⁴⁴, duas actividades interligadas contribuíram, durante o século XVIII, para tornar o fenómeno da escrita poética feminina em Inglaterra algo complicado – o advento do cânone literário nacional ⁴⁵ e o surgimento de um tipo de leitura altamente subjectivo e emocional.⁴⁶ A primeira complicação diz respeito à exclusão de toda e qualquer poetisa das antologias ou colecções nacionais. Segundo Ashfield, isto deveu-se, por um lado, ao facto de terem adoptado o princípio da não-publicação de poetas ainda vivos ⁴⁷, excluindo assim poetisas como Anna Laetitia Barbauld (1743-1825), Helen Maria Williams (1762-1827), Hannah More (1745-1833), Joanna Baillie (1762-1851) e Amelia Alderson (1769-1853) do período áureo das colecções nacionais (1773-1810). E, por outro lado, a razões de ordem política ou moral: as poetisas já entretanto falecidas foram excluídas devido a problemas matrimoniais e/ou às suas ligações políticas – os casos de Charlotte Smith (1749-1806) e de Mary Robinson (1758-1800) respectivamente, deixando apenas Anna Seward (1742-1809) como escolha. No entanto, também esta acabaria por ser excluída quando, depois de 1810, o cânone poético inglês mudou de orientação para passar a promover a reputação dos poetas que actualmente designamos como românticos.⁴⁸ Deste modo, em 1833, quando o próprio

Wordsworth se debruçou sobre o problema da omissão de algumas poetisas do cânone literário inglês ⁴⁹, era já demasiado tarde; as poetisas politicamente radicais da década de 1790 – tal como Barbauld, Smith, Williams, Robinson e Alderson – tinham sido maioritariamente esquecidas.

A atenção que foi dada às autoras femininas na década de 1830 não se centrou tanto na sua contribuição para o desenvolvimento do Romantismo durante a década de 1790, mas sobretudo nas características ‘especificamente femininas’ de uma nova geração de poetisas, cujas figuras de topo eram Felicia Hemans (1793-1835) e Letitia Landon (1802-38). No espaço de menos de trinta anos, duas gerações distintas de poetisas tinham sido firmemente rotuladas de acordo com a forma como responderam perante características estabelecidas ou aceites no que respeitava o seu ‘género’. A primeira geração consistiu assim fundamentalmente de ‘dissenting radicals’ ou simpatizantes: Barbauld, Williams, Smith, Robinson, Alderson e ainda Mary Hays (1760-1843). Sob a ameaça de invasão (por parte da França) e numa altura de grande crise nacional, estas mulheres eram vistas como "unsex'd females" e a sua actividade política perversa associada à ‘natural’ perversidade feminina.⁵⁰ As autoras da segunda geração, à excepção de Maria Jewsbury (1800-33) e de Emma Roberts (c.1794-1840), que ainda mantinham alguns traços intelectuais masculinos dos ‘dissenting radicals’, aceitaram a designação de “poetesses” que lhes foi imposta e foram inclusivamente bastante admiradas pelas suas preocupações estritamente ‘femininas’. Mas, da mesma forma que a geração de 1790 tinha sido em grande parte esquecida por volta de 1830, também a nova geração de 1820 e 1830 acabou por ser menosprezada e ignorada na segunda metade do século XIX.⁵¹

Durante o século XVIII, como sugere Ashfield, a literatura tinha passado a ser simultaneamente encarada como uma forma de envolvimento numa realidade virtual e como fonte de novas virtudes, uma espécie de “waking dream” onde autor, leitor e personagens praticamente se fundiam; os termos mais usados pelos escritores masculinos eram os de “ravishment” e de “transport”, sentidos na leitura de autores já canonizados como Shakespeare, Spenser e Milton.⁵² O prazer proporcionado pela leitura podia conduzir a uma determinada fantasia masculina inspiradora de admiração e de emulação (da figura do herói conquistador) e permeadora da própria ideia de cânone.⁵³ Neste contexto, a posição da poesia feminina em tal cânone torna-se problemática, pois embora as mulheres pudessem experimentar níveis de fantasia e de ‘elevação’ moral muito semelhantes às dos homens, estes mostravam-se hostis em relação aos actos de imaginação e de identificação envolvidos na leitura feminina. Quando as mulheres sentiam prazer ou êxtase na leitura ou tinham mesmo ‘sonhos diurnos’ e momentos pessoais de inspiração, estes eram basicamente vistos pelos homens como actos imaginativos ‘adúlteros’.⁵⁴ A literatura deste período está repleta de exemplos de mulheres que experimentaram as mesmas paixões e complicações no acto de leitura – respostas ou reacções típicas do seu sexo, distinções esbatidas entre autor, leitor e personagem, textos transformados

em autobiografia(s), novos mundos ficcionados, etc. No entanto, enquanto que este conjunto de complicações conduziu os homens a um conceito de “imaginative self” no cerne do Romantismo, criou posições ainda mais complicadas para as mulheres – se os actos de imaginação constituíam uma espécie de adultério, a literatura e as suas figuras estavam consequentemente interditas às mulheres.⁵⁵

Por todas estas razões, a poesia romântica feminina desenvolve-se de forma acentuadamente diferente da dos principais poetas românticos masculinos. Durante o período inicial, o soneto foi em grande medida reabilitado por três autoras – Anna Seward, Charlotte Smith e Helen Maria Williams – como veículo supremo de expressão do pensamento dramático de isolamento, em situações de solidão diante da paisagem natural. Este sentido de solidão, também partilhado por alguns poetas masculinos, tornou-se mais acentuado na experiência feminina à medida que a hostilidade em relação à literatura feminina, e às actividades políticas radicais de muitas autoras, se intensificou. Contrariamente à maioria dos autores românticos masculinos, que mantiveram entre si longos períodos de amizade (Coleridge e Wordsworth, Byron e Shelley, Keats e Leigh Hunt), as poetisas da década de 1790 tornaram-se um grupo disperso e frequentemente silenciado pela crítica hostil. Anna Barbauld não conseguiu publicar um grande número dos seus poemas mais radicais da década de 1790. Charlotte Smith faleceu só, após ter sustentado uma família numerosa durante longos anos. Helen Maria Williams permaneceu exilada em França; Mary Robinson, aleijada e ostracizada, acabou por morrer na penúria; Hannah More, Mary Hays e Amelia Alderson sucumbiram finalmente ao poder da religião.⁵⁶

Quando um outro grupo de poetisas emergiu nas décadas de 1820 e 1830 – Felicia Hemans, Letitia Landon, Maria Jewsbury, Maria Abdy (c. 1797-1867) e Mary Browne (1812-1845) – a memória do talentoso grupo da década de 1790 tinha-se dissolvido. No entanto, alguns aspectos prevaleceram: uma grande ansiedade relativamente ao estatuto da poetisa, a questão do custo da actividade imaginativa ou literária e o conflito entre a sensibilidade feminina e as exigências artísticas. Para estas poetisas mais tardias, o sentimento feminino estava oculto ou escondido do mundo – “... woman’s heart is like / *The silent ocean cave*, / [...] Far from the tempest’s power”⁵⁷; no entanto, a criação poética vai directamente contra essa limitação – “thoughts chase thoughts, like *the tumultuous billow*”⁵⁸; a atracção da inspiração – “vast, mighty and deep”⁵⁹ – ameaça abrir essa ‘gruta’ e libertar a poetisa do seu lar-prisão.⁶⁰

Estas mulheres entregavam-se, vezes sem conta, ao sublime da natureza e aos esforços da criatividade mas depois recuavam, profundamente receosas de que essa sua exposição pudesse fazer perigar as prezadas virtudes da domesticidade. Em “The Traveller at the Source of the Nile”, a personagem exploradora de Hemans, embora experimente “rapture of a conqueror’s mood”, vê-se dominada por “yearnings for his home”.⁶¹ De modo similar, Landon na sua elegia

dedicada a Hemans colocou a questão de saber se a fama e a criatividade femininas tinham sido “purchased all too dearly”.⁶² Em outros momentos, Landon viu a actividade poética como “pearls amid the troubled waters” ou então como “an unknown curse”.⁶³ Também em “L.E.L.’s Last Question”, Elizabeth Barrett vê o oceano “Dashing his mocking infinite around / The craver of a little love”.⁶⁴ Num poema um pouco mais complexo sobre a criatividade feminina – “Prosperzia Rossi”, Hemans associa “the *power within me*” ao próprio amor e à morte inevitável.⁶⁵

A persistência da iconografia do mar, assim como a sua ambiguidade como emblema de uma criatividade tumultuosa à superfície mas pacífica nas suas profundezas, difere radicalmente da iconografia masculina. Desde Charlotte Smith no começo do período até Elizabeth Barrett no final, o mar permanece como um dos temas românticos femininos mais centrais. Para Ashfield, estas poetisas constituem exemplos únicos de como as realidades históricas, tais como as ameaças de invasão da década de 1790 e o drama do império em expansão na década de 1830 (Landon, Jewsbury e Roberts morreriam todas em regiões distantes do império), se combinavam com um diálogo intenso e ansioso sobre a natureza e os custos da arte poética e o seu conflito com a virtude doméstica.⁶⁶

Para Anne Mellor ⁶⁷, autora e crítica feminista, as concepções culturais e académicas correntes acerca do fenómeno histórico que habitualmente designamos como Romantismo foram pré-concebidas, embora de forma involuntária ou inconsciente, do ponto de vista sexual. Por exemplo, as nossas noções acerca do romantismo britânico baseiam-se quase exclusivamente nos escritos e no pensamento de seis poetas masculinos (Wordsworth, Coleridge, Blake, Byron, Shelley e Keats). No entanto, se atribuirmos igual peso ao pensamento e à escrita feminina do mesmo período – as numerosas autoras que produziram pelo menos metade da literatura publicada em Inglaterra entre 1780 e 1830 – as nossas interpretações poderão sofrer uma mudança radical. Diferenças significativas entre as preocupações temáticas, as práticas formais e os posicionamentos ideológicos dos escritores românticos masculinos e femininos têm sido, apesar de tudo, gradualmente reveladas. Nas palavras de Mellor,

[...] women Romantic writers tended to celebrate, not the achievements of the imagination nor the overflow of powerful feelings, but rather *the workings of the rational mind*, [...] based their moral systems on [...] *an ethic of care* which insists on the primacy of the family or the community [...] and promoted a politics of gradual rather than violent social change, [...]⁶⁸

Reportando-se especialmente às diferenças entre as práticas formais de escrita ⁶⁹, Mellor refere que a poesia foi o género romântico canónico – e masculino – por excelência. A derivação das formas poéticas e dramáticas feita a partir dos modelos clássicos colocou o género poético dentro da esfera pública masculina, já que o uso de tais modelos clássicos pressupunha

um conhecimento prévio do Grego e do Latim, disciplinas excluídas da educação feminina durante o século XVIII. A escrita de poesia tinha-se tornado teoricamente uma ocupação masculina, associada especialmente às classes aristocráticas ou ociosas. Mesmo dentro da própria poesia, certos subgéneros foram agraciados com uma categoria mais elevada: o épico, com a sua suposição implícita de que o herói masculino é aquele que corporiza o carácter e as aspirações de uma nação; a tragédia, herdada dos antigos gregos e de Shakespeare; e a sátira, como voz pública de denúncia e correcção moral. Todos os poetas românticos canónicos fizeram uso destes géneros poéticos mais solenes ou elevados, principalmente da ode pindárica ou profética⁷⁰ e o chamado “romantic odal hymn”⁷¹. Por outro lado, o género do romance seria sobretudo atribuído ao reino do discurso feminino e à esfera privada ou doméstica feminina.⁷² Mas os autores e críticos masculinos tinham criado uma distinção teórica adicional entre o romance de reflexão filosófica (escrito por e para homens) e a novela, mais feminina e mais prosaica, relegando assim as escritoras para o domínio do sentimental, do fantasista e do passageiro.⁷³

Apesar de tudo, entre 1780 e 1830, as mulheres conseguiram dominar não apenas a produção do romance⁷⁴, mas também a produção de poesia e de drama. Stuart Curran identificou, entre 1760 e 1830, um total de 339 escritoras activas na publicação da sua própria poesia, para além de mais 82 poetisas anónimas.⁷⁵ O dramaturgo mais notável do período era também do sexo feminino: Joanna Baillie. A isto acresce o facto incontestado de que a maioria do público leitor de todos os géneros literários, sem excepção, era pertencente àquele grupo.⁷⁶ Estas evidências faziam da actividade literária – quer na sua produção quer no seu consumo – um discurso essencialmente feminino. O número rapidamente crescente de salões de convívio e de associações literárias para escritoras, críticas e leitoras veio comprovar a auto-confiança, presença e poder de tal discurso.

As poetisas deste período empreenderam, à sua maneira, uma contestação ideológica que determinou as escolhas quer de assunto quer de forma poética. Por exemplo, o conteúdo temático da poesia de Felicia Hemans – uma das poetisas mais populares da era romântica, a par de Byron e de Thomson – confronta o código público masculino de cavalheirismo heróico e, por outro, um código feminino privado e doméstico, revelando o quanto ambos são inadequados.⁷⁷ Hemans também não pareceu sentir nenhuma espécie de dificuldade em usar o género poético considerado mais elevado – a tragédia em verso heróico; mas dedicou-se sobretudo às narrativas em verso curto, como os “spenserian romances”, as canções e os sonetos. Muitas outras poetisas de renome, tal como Charlotte Smith, Mary Tighe, Mary Robinson, Helen Maria Williams, Anna Laetitia Barbauld, Joanna Baillie, Letitia Landon e Jane Taylor, também preferiram escrever odes, “romances” (contos em verso), baladas, sonetos, “occasional verse”⁷⁸ e mesmo canções de embalar. Isto não significa, porém, que fossem incapazes de dominar os géneros

poéticos mais elevados, mas apenas que optaram por uma estratégia literária diferente – a produção de uma ‘simplicidade’ propositadamente estudada que pudesse, ao mesmo tempo, ecoar facilmente no ouvido e na memória dos seus leitores.⁷⁹ As letras curtas daquelas composições, combinando por vezes os detalhes do quotidiano com a expressão de um único sentimento, parecem assumir implicitamente o valor primordial das interações diárias com outras pessoas – interações que não eram acessíveis às meditações frequentemente abstraídas do poeta épico ou do “odal hymnist”.⁸⁰

Deste modo, e como afirma Mellor, “The poetic genres chosen by Romantic women poets thus function to create and sustain community.”⁸¹; estes géneros parecem servir para colocar a ‘memória’ ao serviço das experiências humanas partilhadas quer pelos homens quer pelas mulheres, em todas as épocas. Para Mellor,

Women poets’ choice of genre thus exists in contestation both with the eighteenth-century ordering of the arts and the masculinist poetics this hierarchy reflects; *they implicitly rejected the egotistical sublime* that sustains [...] the Romantic epic and the odal hymn.⁸²

Ela estabelece, assim, a necessidade de aprendermos a ler estes géneros poéticos alternativos de um modo que reconheça o seu poder cultural, a sua criação de uma cultura popular que, talvez mais do que quaisquer outras produções literárias, definiu o romantismo literário britânico como tal.⁸³

Na sua obra, Mellor distingue ainda entre “Masculine Romanticism” e “Feminine Romanticism”⁸⁴, sugerindo que este último teve a sua origem ideológica na revolução iniciada por Mary Wollstonecraft (“a revolution in female manners”) e na ideologia romântica feminina, ou seja, uma forte crença na capacidade racional e na igualdade da mulher.⁸⁵ Mellor baseia a sua análise deste romantismo feminino revolucionário em quatro dimensões distintas mas interrelacionadas: (1) a educação da mulher racional; (2) o amor racional e a política da responsabilidade doméstica; (3) a relação da mulher com a natureza; e (4) a construção feminina da subjectividade.⁸⁶

Mary Wollstonecraft não teria apenas, segundo Mellor, articulado uma visão utópica da mulher racional do futuro em *A Vindication of the Rights of Women* (1792), mas descrito também detalhadamente os erros da educação feminina.⁸⁷ As mulheres das classes média e alta eram sobretudo educadas para sentir e não para pensar, o que se revelava nas seguintes atitudes, consideradas tipicamente femininas: a crença em superstições, uma inclinação para a leitura de histórias amorosas, uma preocupação excessiva com a moda e a aparência pessoal, o desgoverno doméstico e os maus tratos a empregados, a excessiva indulgência ou a negligência das crianças, entre outras falhas.⁸⁸ A ideologia revolucionária de Wollstonecraft permeou a escrita de romancistas como Maria Edgeworth, Jane Austen, Susan Ferrier, Helen Maria Williams, Ann Radcliffe, Mary Shelley e de muitas outras, no sentido em que os romances

destas advogam a ideia generalizada de que as mulheres deveriam deixar-se levar pela razão e não apenas pelos sentimentos, alertando as suas leitoras para os perigos do amor romântico e da imaginação criativa.⁸⁹

Ao referir que o romantismo masculino inglês sempre esteve associado a um amor pela natureza ou, mais precisamente, à relação epistemológica entre a mente percepcionadora e o objecto percepcionado, Mellor acrescenta que, na experiência estética, a noção de sublime estava ligada ao universo masculino enquanto que a noção do belo ao feminino: “The sublime is associated with an experience of masculine empowerment [...] the beautiful, is associated with an experience of feminine nurturance, love and sensuous relaxation.”⁹⁰ No entanto, a forma como as escritoras do período romântico reagiram a esta atitude, assumiu duas vertentes distintas. Por um lado, como no caso das autoras de ficção gótica, aceitando a identificação do sublime com a experiência masculina: por exemplo, nos romances de Radcliffe, os crimes do vilão ocorrem quase sempre por entre paisagens alpinas ou castelos em ruínas – os *loci* ideais do sublime masculino. Por outro lado, elas próprias celebrando a ‘sublimidade’ das paisagens montanhosas da sua terra natal, como no caso das escritoras que cresceram na Escócia, na Irlanda ou em Gales: uma localização perfeita para as memórias felizes da infância de mulheres como, por exemplo, Lady Morgan, Susan Ferrier e Helen Maria Williams. Perante o magnífico cenário de montanhas e lagos, as personagens sentiam uma espécie de ‘elevação’, de reverência e mesmo de relacionamento mútuo – uma experiência extática de participação numa natureza vista e sentida como feminina; a natureza é uma amiga ou irmã, com a qual se partilham os momentos mais íntimos e se coopera nas tarefas do dia-a-dia. Esta experiência do sublime é, por isso, muito raramente solitária (ao invés da experiência masculina) pois, mesmo estando só, a protagonista pode comungar com a natureza por palavras ou canção.⁹¹

As classificações estéticas presentes na obra de Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), contribuíram – segundo Mellor – para uma política sexual hegemónica.⁹² Ao conceptualizar o belo por oposição ao sublime, Burke atribuiu a origem dessa experiência estética ao sentimento de prazer sugerido pelo amor ou pelo desejo procriador, identificando as qualidades do belo com o feminino e construindo, assim, a imagem da mulher ideal: pequena, delicada, de tez clara, doce, terna e submissa.⁹³ Mellor usa a poesia de Letitia Landon e de Felicia Hemans como ilustração das consequências (positivas e negativas) do posicionamento, quer da poetisa como pessoa quer da sua obra, dentro das categorias burkianas do belo e do doméstico.⁹⁴ Landon parece ter conduzido quer a sua vida pessoal quer a sua própria poesia como uma corporização (tanto do ponto de vista visual como verbal) da beleza feminina burkiana. Autora do conteúdo da primeira edição de *Heath’s Book of Beauty* (1833), contribuindo com vários poemas para *Fisher’s Drawing Room Scrap-book*, *The Keepsake* e *Friendship’s Offering*, Letitia Landon acomodou-

se ao rentável ícone de beleza feminina; ao escrever por encomenda, e ao inspira-se em Burke, ela constrói "the interior life or subjectivity of the beautiful woman as one defined by love, fidelity, sensitivity – and melancholy".⁹⁵ Assim, ao reescrever a sua própria vida e subjectividade no sentido de as conformar a certos estereótipos, Landon mostrou a sua cumplicidade na criação de uma imagem do belo feminino.⁹⁶ Previsivelmente, os temas presentes na sua obra, desde os primeiros versos da adolescência em *The Literary Gazette* aos romances e últimos poemas, são sempre os mesmos – a tristeza, a beleza, o amor e a morte.

Por seu turno, Felicia Hemans construiu a sua imagem e a da sua poesia como o ícone do doméstico feminino.⁹⁷ Na qualidade de poetisa mais popular do período romântico, logo a seguir a Byron, conseguiu vender milhares de cópias dos dezanove volumes de poesia que publicou; mas Hemans contribuía ainda de forma regular para as revistas literárias e de moda ("annual gift-books") da altura, conseguindo deste modo ganhar o suficiente para sustentar sozinha os seus cinco filhos. A sua poesia celebra o valor duradouro das afeições domésticas, a beleza e a glória do amor maternal e a dedicação fiel a um marido livremente escolhido. Contrariamente a Landon, Hemans tentou conciliar as suas duas *personae* – a íntima ou privada e a pública – usando as próprias experiências pessoais como assuntos da sua poesia. Em *The Two Homes*, ela representa o lar como um paraíso terreno ⁹⁸; em *The Homes of England*, Hemans identifica os lares ingleses com o patriotismo britânico e encara como natural a manutenção de um sistema hierárquico ⁹⁹; em *To Wordsworth* (poeta por ela considerado como "the true Poet of Home"), procura enfileirar os poetas mais destacados do seu tempo nesta ideologia doméstica. Apesar de tudo, Hemans descreve "home" quase sempre como alguém que se encontra ausente dela; nos seus poemas, os lares idílicos de Inglaterra estão geralmente longe (*The Exile's Dirge*) ou abandonados (*The Deserted House*) ou ainda aniquilados pela morte (*The Graves of a Household*). Se o amor doméstico representa tudo para Hemans, então a destruição desse amor tira todo o significado à própria vida; "home" torna-se um paraíso perdido que nunca poderá ser recuperado.¹⁰⁰

O tom dominante de perda e de infortúnio presente na poesia de índole mais pessoal de Felicia Hemans resulta do conhecimento íntimo que ela tem da tendência humana para trair certas afeições domésticas.¹⁰¹ Em *Records of Woman* (1828), Hemans insiste que o amor de uma mulher é maior do que o de um homem poderá alguma vez ser e que tal devoção é muito mais valiosa do que a fama ou o sucesso artístico. No entanto, quase todas as suas heroínas estão separadas daqueles que elas amam ou o seu amor não é sequer correspondido; todo o amor feminino se transforma apenas num monumento a algo perdido.¹⁰² Um outro conjunto de valores que ela abraçou desde criança, e que continuou a inspirar a sua própria poesia, está relacionado com os conceitos medievais de honra cavaleiresca e virtude heróica; mas, em *The Siege of Valencia*, o próprio amor maternal parece triunfar por sobre um heroísmo inútil ou vão. Apesar de tudo, e tal como o mito do belo feminino criado por Landon, o mito do paraíso

doméstico de Hemans não parece ter passado de uma mera ilusão ou, mais correctamente, de uma construção fictícia e, como tal, enganadora.¹⁰³

Mellor especifica que os dois romantismos que ela distinguiu como “masculino” e “feminino” não devem ser identificados exclusivamente com os géneros respectivos. Ela afirma que alguns escritores românticos eram “ideological cross-dressers”¹⁰⁴, isto é, tinham mais afinidades com a forma de pensar do sexo oposto do que propriamente com a do seu. A obra de um determinado escritor romântico podia possuir as características mais típicas do ‘romantismo feminino’, da mesma forma que era perfeitamente possível para uma autora incluir na sua obra aspectos do ‘romantismo masculino’. Ciente da complexidade e da delicadeza de tal asserção, Mellor apresenta John Keats como exemplo representativo do poeta romântico mais frequentemente descrito como efeminado e Emily Brontë como uma autora romântica geralmente caracterizada como “crua” e “viril”.¹⁰⁵ O primeiro ocupou muitas vezes a posição da mulher tanto na sua vida pessoal como na sua escrita e, além disso, os seus principais temas literários parecem diluir a distinção entre masculinidade e feminilidade.¹⁰⁶ A segunda foi aquela escritora cuja história pessoal e investidas ideológicas se aproximam mais do ‘romantismo masculino’ do que propriamente do feminino, muito embora a sua obra se situe já a meio do século e fora dos confins históricos do período romântico (1780-1830).¹⁰⁷

Recapitulando as ideias principais da obra de Mellor, o romantismo feminino baseia-se numa subjectividade construída em relação a outras subjectividades – um *eu* fluido, absorvente, reactivo e de fronteiras permeáveis, que localiza a sua identidade dentro do grupo familiar ou comunitário. A sua ideologia favoriza uma reforma político-social gradual ou evolutiva através de uma ética afectiva (“ethic of care”), assim como uma reforma moral conseguida, não através de uma visão utópica imaginativa, mas através do exercício da razão, da moderação, da tolerância e das afeições domésticas. Neste contexto, a natureza torna-se não tanto uma fonte de poder criativo divino mas sobretudo uma amiga ou irmã, com cujos poderes vitais a poetisa deseja cooperar.¹⁰⁸ Ao reflectir, por fim, sobre que nome ou designação se poderia atribuir a esta forma de romantismo, Mellor pergunta-se se “post-Enlightenment” ou “pre-Victorian” não seriam termos mais adequados,

Since the ideological investments of most of the women writing between 1780 and 1830 in England have more in common both with their *eighteenth-century forebears*, both male and female, and with their *Victorian descendants*, again both male and female, [...].¹⁰⁹

Mellor prefere, deste modo, aproximar o romantismo que ela designa como feminino do racionalismo literário oitocentista, ou então de um pós-romantismo vitoriano, do que propriamente inscrevê-lo naquele período que ela consagra estritamente ao romantismo masculino por excelência. Mas ela é apenas uma, entre muitas autoras feministas, a questionar

os cânones romântico e vitoriano. Nos parágrafos que se seguem, teremos oportunidade de alargar o debate a outras autoras, que se debruçaram mais especificamente sobre o período que vai de 1830 a 1850.

Numa introdução à sua antologia de poemas vitorianos escritos especificamente por mulheres, Margaret Reynolds ¹¹⁰ refere o contributo valioso das publicações populares – “annuals” e “albums” – do início do século XIX para a criação de um ‘forum’ que ajudou a estabelecer e a profissionalizar a obra de muitas autoras, em particular a das poetisas. Uma dessas publicações, *The Keepsake* ¹¹¹, representava para as leitoras da classe média tudo o que para elas era elegante e estava na moda; no entanto, na perspectiva masculina, a publicação não passava de um símbolo de tudo aquilo que lhes parecia trivial, sentimental e efeminado. Se é verdade que inicialmente as contribuições literárias eram envergonhadamente anónimas (talvez devido às conotações pejorativas destas revistas), posteriormente surgiram outras de muitos nomes famosos, tornando-se comum a procura de editoras entre as mulheres da alta sociedade.¹¹² Como a grande maioria das escritoras publicava a sua obra poética nos volumes editados umas pelas outras, formava-se deste modo um círculo literário apertado e coeso – o que, sob vários aspectos, constituía uma grande vantagem.¹¹³ A produção técnica destas publicações anuais revelava uma grande qualidade, mas o mérito literário das mesmas foi frequentemente negado nos finais do século XIX ¹¹⁴, não obstante o prefácio à primeira edição de *The Keepsake* (1828) ter declarado que “the principal object [...] will be, to render the union of literary merit with all the beauty and elegance of art as complete as possible”¹¹⁵.

Em termos de conteúdo literário, os “annuals” não incluíam apenas os poemas banais ou convencionais, mas também composições com uma crítica social ou política subjacente ¹¹⁶ e ainda outras que procuravam desafiar os estereótipos sexuais daquele tempo;¹¹⁷ a mensagem transmitida podia assim funcionar distintamente como uma ‘faca de dois gumes’. Entre a década de 1820 e a de 1850, estas publicações proliferaram no mercado literário britânico, revelando o seu efeito ao mesmo tempo lucrativo e duradouro; e era sobretudo a poesia, principalmente aquela produzida por mulheres, que as tornava tão populares.¹¹⁸

A procura crescente do público começou a justificar o aparecimento de produções mais volumosas dedicadas exclusivamente à obra produzida pelas poetisas. Assim, em 1848 surgiram três antologias com esse mesmo propósito.¹¹⁹ A primeira foi a de Frederic Rowton, intitulada *The Female Poets of Great Britain, Chronologically Arranged with Copious Selections and Critical Remarks*. Rowton justifica a sua selecção de uma forma relativamente avançada para a época:

[...] this is almost the first book expressly devoted to *the poetical productions of the British Female mind* [...] woman’s intellect has been overlooked, if not

despised, by us hitherto [...] it is high time we should awake to a sense of our folly and injustice.¹²⁰

Ao explicar a razão e a forma como a poesia feminina foi esquecida, Rowton inclui considerações como a insuficiência da educação feminina, a condescendência de protectores e o simples preconceito sexual.¹²¹

Mas as outras duas antologias de 1848, publicadas por Lindsay e Blakiston de Philadelphia, não eram tão avançadas no modo de pensar. *The British Female Poets*, editada por George Bethune e contendo selecções de cerca de sessenta poetisas (de Juliana Berners, autora do século XV, a Barrett Browning), evidencia um tom refinado e marcadamente condescendente em relação às mulheres.¹²² Caroline May, a editora do outro volume, intitulado *The American Female Poets*, também apresenta as suas contribuidoras de forma afectada e preconceituosa.¹²³ A suposição perniciosa de que a poesia feminina era sempre sobre a experiência pessoal e de que os seus verdadeiros temas eram sobre o lar e o amor é assumida de forma inquestionável na introdução feita por May:

[...] poetry, which is the language of the affections, has been freely employed [...] to express *the emotions of woman's heart* [...] And *home, with its quiet joys* [...] is a sphere by no means limited for a woman whose inspiration lies more in her heart than her head.¹²⁴

Esta mesma teoria tinha sido proposta no livro de Mary Ann Stodart, intitulado *Female Writers: Thoughts on Their Proper Sphere*; no capítulo “Poetry and Poetesses”, ela personifica a poesia como sendo feminina devido principalmente à sua identificação com o sentimento, argumentando que as escritoras deveriam ter uma inclinação natural para a poesia: “[...] the true poetic power of woman [...] is in the heart [...] and especially the peculiarities of *her own heart*”.¹²⁵

Reynolds sugere que estes dois lugares-comuns – a construção sexista da mulher como instintiva, sentimental e pessoal e a consequente rotulação sexista da poesia como um meio de expressão sentimental – tiveram uma repercussão enorme em termos históricos, estendendo-se muito para além do século XIX: “Even today there is a sneaking suspicion among the general public that poetry is rather *wet and effeminate*, and a related expectation that when women write poetry they will write about themselves and their feelings.”¹²⁶ Uma outra convicção muito popular, a esta estreitamente associada, era a de que o exercício da actividade ou vocação poética se fazia mediante elevados custos pessoais: além da natural frustração que poderia daí resultar, existiam ainda os perigos reais da infelicidade doméstica e mesmo da própria demência. Não teria sido assim por mero acaso que M. A. Stodart incluiu na sua obra dois capítulos intitulados, respectivamente, “Social Disadvantages of Literary Women” e “Dangers to the Moral and Religious Character”.¹²⁷ O facto de se ser mulher e poeta simultaneamente era algo que podia – e sob alguns aspectos ainda pode actualmente – ser considerado como uma

empresa arriscada, não tanto devido às realidades da prática literária (embora estas também contassem) mas tendo em conta sobretudo os preconceitos a que a mulher que escreve poesia está tendencialmente sujeita.

Elizabeth Barrett Browning, ao expressar o seu famoso desabafo – “I look everywhere for *grandmothers* and see none”, não pretendia certamente afirmar que não conseguia encontrar nenhuma antecessora poética, mas somente que de todas aquelas que lhe vinham à lembrança (entre as quais, Marie of Brittany, Vittoria Colonna, Lady Wilchelsea, a Duquesa de Newcastle, Joanna Baillie, Letitia Landon e Felicia Hemans), apenas uma (Baillie) lhe poderia servir de modelo ou de inspiração, excluindo as restantes como meras “versifiers”.¹²⁸ Nesta crítica está implícita a atitude geral em relação à poesia feminina durante a primeira metade do século XIX. Por um lado, os “annuals” e as antologias eram benéficos para as poetisas porque ajudavam a formar uma comunidade e um círculo profissional, mas, por outro, podiam ser perniciosos pois tendiam a promover um tipo de poesia trivializado e menor, no qual as mulheres eram consideradas especializadas. Barrett Browning mostrou ter consciência desse facto ao defender essas publicações pelos seus propósitos profissionais, ao mesmo tempo que as criticava pelo seu conteúdo comprometedor. No seu retrato de uma poetisa profissional – *Aurora Leigh* (1857) – ela procurou precisamente ilustrar essas duas facetas: Aurora tenta ir mais além de “cyclopaedias, magazines, / And weekly papers”, de escrever “many an article on cherry stones / To suit light readers”, apreciando no entanto a liberdade financeira que este ofício lhe proporciona ao receber de braços abertos um pedido de “Blanche Ord, the writer in the ‘Lady’s Fan’”.¹²⁹

Na verdade, a grande maioria das poetisas daquele período – nomeadamente, Felicia Hemans, Mary Howitt, Maria Jewsbury, Letitia Landon, Elizabeth Barrett Browning, Caroline Norton, Adelaide Procter, Christina Rossetti, Frances Kemble, Eliza Cook, Henrietta Tindal, Jean Ingelow e Menella Smedley – aceitaram publicar os seus poemas nos “annuals”. Outras provas de que elas atribuíam algum valor a essas publicações podem ser encontradas amiúde: podemos referir, por exemplo, a leitura e as anotações feitas por Charlotte Brontë no *Friendship’s Offering* de 1829.¹³⁰ Este olhar constante para a obra de outras autoras, avaliando o talento umas das outras, não assinala apenas a experiência pessoal das poetisas vitorianas, mas manifesta-se também na sua própria poesia. Existem inúmeros poemas dirigidos de uma poetisa a outra, quase como que de uma conversa ou diálogo se tratasse; é o caso de “The Last Song of Sapho” (1831) de Hemans, de “Stanzas on the Death of Mrs Hemans” (1838) de Letitia Landon, de “L.E.L.’s Last Question” (1839) de Barrett Browning, assim como dos dois poemas dirigidos por Charlotte Brontë a suas irmãs¹³¹ e dos de Dora Greenwell a Barrett Browning.¹³²

O sentido de irmandade profissional entre as poetisas, tendo começado logo no início do século, permaneceu de forma consistente até ao seu final. No entanto, apesar de ter sido iniciado

como uma rede de colaboração meramente prática e pessoal, foi gradualmente mostrando mudanças quer nas atitudes em relação às mulheres quer no próprio mundo da publicação literária, dando a esta solidariedade um aspecto mais político. Na década de 1850, praticamente todas aquelas publicações (sob a forma de ‘annuals’) tinham desaparecido do mercado literário. A ‘nova mulher de personalidade’ necessitava agora também de uma nova publicação como, por exemplo, a do *English Woman’s Journal* (1858) de Bessie Rayner Parkes e Barbara Bodichon, dirigida por e para as mulheres, encorajando a escrita feminina e promovendo oportunidades para o emprego feminino. Mas esta seria sobretudo uma tarefa para a geração vindoura, activa na defesa da educação e dos direitos da mulher e na campanha sufragista. Embora o interesse pela publicação de poesia tivesse continuado presente, verificou-se um certo esbatimento desse interesse face à presença de outras questões de índole político-social.

Estas reflexões levam-nos à ilação de que, em Inglaterra, os anos crepusculares entre o romantismo e o vitorianismo propriamente ditos – aproximadamente entre 1824 e 1837¹³³ – podem ser considerados como pertencendo, no campo da poesia, ao domínio feminino. O surgimento das publicações populares referidas atrás apoiou e testemunhou uma feminização da literatura a todos os níveis, não restringida apenas às mulheres mas afectando o desenvolvimento da poesia vitoriana como um todo. Estes jornais bastante decorativos deram origem a um público feminino especial, composto de novas poetisas, ajudando simultaneamente a criar certos mitos e expectativas que iriam influenciar a poesia produzida nos anos subsequentes. À medida que a efeminação literária levada a cabo pelos poetas românticos masculinos cedeu o lugar à feminilidade literal das suas sucessoras, e o bardo errante e solitário se transformou em Sappho, Corinne, Properzia Rossi ou Eulalie, o conceito de ‘poeta’ sofreu igualmente uma mudança crucial.

Segundo Angela Leighton, o termo que melhor parece resumir esta súbita mudança de sensibilidade durante as décadas de 1820 e de 1830 é a palavra “home”.¹³⁴ Depois das ambições cosmopolitas do romantismo, da sua inquietude e aventureirismo, a ideia de “home” veio a representar uma estabilidade a nível nacional, doméstico e sexual. À medida que a Inglaterra se foi acomodando a uma paz e a uma prosperidade duradouras (pelo menos para alguns), mantendo-se afastada da prolongada revolução no continente, “home” (com as suas conotações da legitimidade da família e da propriedade), podia ser idealizada como a merecida recompensa após a vitória sobre a França revolucionária. Mas, na literatura do período, paradoxalmente, “home” transforma-se frequentemente num local de profunda ansiedade, mágoa, desconfiança ou apenas saudade. De um modo geral, as próprias poetisas vitorianas raramente se encontram ‘em casa’; de Hemans a Mew, “home” surge nos textos poéticos como um ideal desejado ou então como um lar-prisão de onde se quer fugir.¹³⁵ Na lírica brontëana, “home” é um tema, e também uma metáfora, obsidiantemente presente; quer seja como um local saudoso ao qual se

quer voltar – um refúgio do imaginário, quer como uma fonte de confinamento ou de estagnação da mente feminina.

O ponto de partida para esta nova confiança poética das décadas de 1820 e 1830 parece ter sido o romance de Germaine de Staël, *Corinne* (1807) – a história de uma mulher do Sul, cujo génio ou espírito arrebatado assusta e acaba por repelir o seu pretendente; suficientemente forte para se apresentar perante o público como uma autora aclamada, Corinne popularizou o mito da poetisa como um ser auto-destrutivo e contraditório, influenciando as gerações vindouras de forma decisiva.¹³⁶ Enquanto que Tennyson e Browning, entre outros poetas vitorianos, prosseguem geralmente a tradição romântica de interiorizar a auto-destruição como um impulso anti-social, as poetisas suas contemporâneas tendem a exteriorizá-la como uma incompatibilidade social: entre o amor e a ambição, entre o lar e a fama. Infelizmente, segundo Leighton, o modelo de criatividade iniciado com *Corinne*, na sua característica pose de um sentido desespero, foi interpretado pelos críticos da altura como sendo uma pose natural à mulher, perpetuando-se assim a noção de que a poesia feminina era essencialmente lírica, melancólica e fácil – a imagem estereotipada da poetisa que morre ao cantar a sua poesia ou que tem de morrer porque ousou cantar.¹³⁷ Deste modo, a figura da poetisa inicia a sua carreira sob a forma estilizada de um descrédito emocional e poético.

Leighton afirma que três imagens recorrentes na poesia feminina deste período podem mostrar as dificuldades que as mulheres sentiram ao assumirem-se como poetas na sociedade da altura.¹³⁸ A primeira dessas imagens poéticas é a da ‘máscara’; ela é usada, por exemplo, na obra de Letitia Landon para analisar as diferenças entre o eu exterior e interior, o ‘rosto’ e o ‘coração’ – o que mostra e o que sente; muitos dos seus poemas são acerca dos segredos que as mulheres têm de manter para que possam sobreviver como seres sociais. “The Mask” de Barrett Browning e “Winter: My Secret” de Christina Rossetti (1830-1894) são outros exemplos que desenvolvem a ideia da subjectividade como algo que tanto pode esconder como revelar.¹³⁹ À medida que a natureza do eu poético feminino é imaginada e inventada no decurso do século, praticamente a partir do nada, o seu essencialismo é ao mesmo tempo exibido e questionado. A ‘máscara’ constitui assim uma figura despoletadora desta contradição.¹⁴⁰

A segunda imagem referida por Leighton é a própria e literal gravura. Os “annuals” foram as primeiras publicações a iniciar a moda dos ‘poemas-gravura’, escritos para acompanharem as ilustrações visuais (e não, como seria de esperar, ao contrário). Tanto Hemans como Landon escreveram poemas que ou descrevem uma gravura (onde o poema surge duas vezes afastado da realidade) ou elas próprias apresentam um quadro pictórico de mulheres em poses heróicas ou trágicas. Mais tarde, este método, em vez de transformar a mulher num objecto conscientemente sexual, vai procurar o eu feminino irretratável e secreto em vez do olhar masculino idealizador; são disso exemplo “The Lust of the Eyes” de Elizabeth Siddal (1829-1862) e “In an Artist’s Studio” e “Reflection” de Christina Rossetti.¹⁴¹ A terceira imagem

poética recorrente é a do ‘espelho’, em que a mulher parece observar-se a si própria. O espelho funciona de modo a unir o sujeito e o objecto do olhar, anteriormente divididos ou fragmentados, numa reasserção ou numa crise de identidade. Este método está exemplificado nos monólogos dramáticos de Augusta Webster (1837-1894), “By the Looking-Glass”, “Faded” e “A Castaway” e em Menella Smedley (1820-1877), “A Face from the Past”.¹⁴² As múltiplas formas de encontro com o ‘eu’ na poesia feminina vitoriana sugerem, deste modo, uma divisão profundamente enraizada na própria natureza do ser feminino.

A procura de uma identidade própria pode assumir igualmente a forma de um encontro estranho com ‘o outro’, normalmente representado como uma “fallen woman”; mas este método transgressivo torna-se mais usual a partir de meados do século. Outros temas, como o da irmandade – o encontro entre irmãs, o amor e a amizade entre mulheres – são cruciais à natureza da poesia feminina vitoriana.¹⁴³ O tema da maternidade, embora igualmente importante, não foi tratado de forma tão séria e empenhada; foi-o muito mais o tema da morte – tradicionalmente mais poética do que o nascimento propriamente dito.¹⁴⁴ Mas estes dois acontecimentos andavam paradoxalmente aliados; os números relativos à mortalidade infantil e maternal permaneceram muito elevados ao longo do século XIX. Os medos e perigos reais do dar à luz aparecem reflectidos em muitos poemas acerca de crianças recém-nascidas – a obra conjunta dos quais representa a área mais esquecida e ignorada da poesia feminina vitoriana.¹⁴⁵ O tema da maternidade também funcionou para muitas poetisas como uma metáfora para outras formas de amor ou de criatividade; no relacionamento entre irmãs surge frequentemente a identificação mãe/filha; é possível detectar uma ansiedade literária e madrilenha nos muitos poemas sobre mães, choradas ou celebradas pelas mulheres vitorianas; os crimes da maternidade, por outro lado, estão grandemente ausentes desta poesia.¹⁴⁶

Mas não era apenas na esfera doméstica que as poetisas deste período recorriam a uma retórica sentimental para a obtenção de efeito poético. A maior parte dos muitos poemas de protesto – nomeadamente os de Mary Howitt (1799-1888), E. Barrett Browning (1806-1861), Caroline Norton (1808-1877), Eliza Cook (1817-1889), Dora Greenwell (1821-1882) e Adelaide Procter (1825-1864) – usam um registo de retórica emocionalmente elevado para ‘tocar’ o coração dos seus leitores, sensibilizando-os para as injustiças cometidas contra os mais fracos. Assim, quer o assunto fosse a exploração de crianças nas fábricas, dos escravos propriamente ditos, de pessoas com perturbações mentais, de mulheres caídas na prostituição ou de animais nos laboratórios científicos, a forma de chegar a um grande número de leitores era escrevendo num estilo compulsivamente sentimental, que implicasse cada leitor pessoalmente. Mas a acusação de que aquelas poetisas apenas conseguiam escrever sobre os males sociais ao estilo do drama doméstico era injusta pois as mulheres, através das suas actividades caritativas e filantrópicas, estavam realmente mais perto dos problemas sociais.¹⁴⁷ Além disso, o baixo

estatuto legal das mulheres de todas as classes contribuiu para que elas se identificassem naturalmente com os outros grupos menos privilegiados.

Para além desta empenhada consciência social, a poesia feminina vitoriana mostra uma surpreendente diversidade e heterodoxia nas suas posições religiosas. Temos, por exemplo, os famosos hinos e cânticos de Cecil Frances Alexander (1818-1895), de Christina Rossetti (1830-1894) e de Frances Ridley Havergal (1836-1879), entre outras autoras.¹⁴⁸ C. Rossetti foi, sem dúvida, uma das grandes poetisas religiosas de todos os tempos: a misteriosa ansiedade de “A Christmas Carol” e a dúvida lacerante de “A Better Resurrection” são inigualáveis.¹⁴⁹ É interessante notar que enquanto Rossetti permaneceu resolutamente fiel à Igreja Oficial inglesa, muitas outras poetisas se sentiram compelidas a deixá-la. A enorme atracção que o catolicismo exercia sobre as mulheres em geral deveu-se não apenas à grande oferta de trabalho vocacional na Igreja Católica mas também ao ambiente ricamente decorativo nela presente, que fornecia um *locus* para a imaginação estética (mesmo para aquela mais acentuadamente céptica).¹⁵⁰ No entanto, a suposição de que a poesia feminina vitoriana era caracteristicamente devota ou pia – uma posição defendida tanto pelos críticos contemporâneos como pelos actuais – é contrariada pelo número de poetisas que eram de facto agnósticas ou ateias, e cujos poemas exprimem a sua dissensão. A grande popularidade de Jean Ingelow (1820-1897), Havergal e Greenwell no seu tempo tem de certo modo ensombrado as posições implícita ou abertamente heterodoxas de autoras como Letitia Landon, Emily Brontë e George Eliot (1819-1880), entre muitas outras. Poder-se-ia afirmar, a título de exemplo, que o característico tema de “When I am dead”, aperfeiçoado e imortalizado por C. Rossetti, dá origem em poetisas posteriores a um tema especificamente agnóstico ou ateu, da morte como um retorno aos processos naturais de decomposição e evolução.¹⁵¹

Deste modo, numa altura em que a mulher estava a ser saudada como o último bastião dos valores da domesticidade, da castidade, da fé religiosa, da sinceridade e do sentimento verdadeiro, estas poetisas pareciam na realidade estar a escrever sobre assuntos como o desejo de evasão do lar, os amores proibidos, a dúvida religiosa, o fingimento ou o encobrimento pessoal, assim como sobre outros temas considerados subversivos (por exemplo, a reflexão filosófica). O conjunto formado pela obra destas poetisas – tendo constituído uma tradição forte e consciente na sua época – parece ter-se perdido na sua maioria ao longo da história literária. Apesar de tudo, mesmo as poucas vozes que sobreviveram a este esquecimento ou que foram recentemente reabilitadas – Emily Brontë, Barrett Browning, Christina Rossetti e Charlotte Mew (1869-1928), por exemplo – poderão beneficiar bastante se forem lidas em conjunto com as das outras poetisas suas contemporâneas.

No capítulo que dedica à poesia vitoriana escrita por mulheres ¹⁵², Isobel Armstrong procura descobrir uma tradição poética feminina que ela designa como ‘expressiva’ e que subdivide – aproximadamente por épocas – em “Precursors”, “The poetics of expression” e “The poetics of myth and mask”.¹⁵³ Armstrong começa significativamente por afirmar que não é difícil encontrar, do princípio ao fim do século XIX, poemas escritos por mulheres que exprimam sentimentos de protesto face à sua situação ¹⁵⁴, mas que isso não implica que possamos descrever a sua obra como estando inserida numa tradição de protesto ou contestação: “[...] it is *too easy* to describe the work of these very different women as a women’s tradition based on a full frontal attack on oppression.”¹⁵⁵ Mas da mesma forma que Armstrong critica os excessos da análise literária feminista – “[...] the nature of the particular language and form of individual poems becomes obliterated by the concentration on a single theme [women’s oppression].”¹⁵⁶ – também reconhece a dificuldade e o perigo da tentativa de construir uma tradição poética feminina com base numa esfera distinta de sentimento, sensibilidade e emoção que possa confinar ou restringir essa escrita a um modo ou género particular.¹⁵⁷ Armstrong afirma que isso aconteceu durante o século XIX, quer por culpa das poetisas que pretendiam assegurar o seu lugar na cultura literária, quer pela responsabilidade dos próprios críticos literários masculinos.¹⁵⁸

No entanto, Armstrong afirma igualmente reconhecer que uma descrição da escrita feminina como ocupando uma esfera de influência particular, e funcionando no contexto de convenções morais e religiosas definidas, contribuiu para que a poesia feminina e a própria poetisa fossem mais consideradas e respeitadas no século XIX do que actualmente.¹⁵⁹ O facto é que os críticos masculinos, de uma forma frequentemente complexa, tanto controlaram como contribuíram para a produção poética feminina.¹⁶⁰ Armstrong chama ainda a atenção para o fenómeno das poetisas oriundas das classes trabalhadoras, realçando a sua dificuldade ou mesmo impossibilidade de acesso aos apoios concedidos às outras autoras na publicação da sua obra; deste facto teria resultado o nosso quase total desconhecimento de autoras como Ann Hawkshaw, Louisa Horsfield e Ellen Johnston, entre outras ainda menos conhecidas ou mesmo desconhecidas.¹⁶¹ A obra destas revela frequentemente “[...] the difficulties of discovering a language in which to address both a total community and a ‘literary’ audience.”¹⁶² Mas se reconhecemos que as mulheres – sobretudo as da classe média – escreviam com o sentido de pertença a um grupo particular definido pela sua sexualidade, incluindo ainda diferenças políticas e tipos de linguagem poética muito diferentes, talvez possamos considerar as poetisas vitorianas em termos da sua própria ‘música’ ou discurso.¹⁶³

Ao perguntar-se qual poderia ter sido afinal o discurso poético típico da poetisa vitoriana, Armstrong afirma em primeiro lugar que essa dúvida pode ser em parte elucidada pelo papel de precursoras que tanto Letitia Landon como Mrs Hemans assumiram no início do

século perante escritoras mais tardias, assim como através das contradições presentes na obra dessas primeiras poetisas – “[...] the dissonances women’s poetry created by making problematical the affective conventions and feelings associated with a feminine modality of experience [...]”.¹⁶⁴ Em segundo lugar, Armstrong sugere que, por volta de meados do século, foi uma das posições estéticas mais dominantes do período – que ela designa como “a victorian expressive theory” – a criar um novo discurso que podia abarcar uma poética do feminino; muito embora as mulheres se tivessem relacionado com esse discurso de forma ambígua e questionadora:

It was this assimilation of *an aesthetic of the feminine* which enabled the woman poet to revolutionise it from within, by using it to explore the way a female subject comes into being.¹⁶⁵

Deste modo, para Armstrong, a duplicidade da poesia feminina deriva da adoção ostensiva de um modo afectivo, frequentemente simples, piedoso e convencional, ao mesmo tempo que essas convenções são submetidas a uma investigação, questionadas ou usadas mesmo para fins inesperados – “The simpler the surface of the poem, the more likely it is that a second and more difficult poem will exist beneath it.”¹⁶⁶

Ao abordar o papel de precursora assumido por Letitia Landon, Armstrong começa por referir que os três volumes de poesia por ela publicados parecem reiterar a influência dominante de temas italianos – *The Improvisatrice* (1824)¹⁶⁷, *The Trobadour: Poetical Sketches of Modern Pictures; and Historical Sketches* (1825) e *The Venetian Bracelet* (1829) – e que esse movimento de aproximação à Itália é retomado por poetisas posteriores, nomeadamente por Barrett Browning e Christina Rossetti.¹⁶⁸ Armstrong descreve esta atracção por aquilo que é estrangeiro ou diferente como uma ‘tradição’ feminina importante: “[...]the association of women’s poetry with an ‘impassioned land’ or emotional space *outside* the definitions and circumscriptions of the poet’s specific culture and nationality.”¹⁶⁹ Já em criança, Letitia Landon teria inventado um país de fantasia localizado algures em África (onde ironicamente ela própria viria a falecer um dia), de modo muito semelhante ao que as irmãs Brontë iriam fazer aquando da criação dos reinos de *Gondal* e *Angria* (este último também localizado em África), as terras imaginárias que deram origem a uma grande parte da sua obra poética.¹⁷⁰

Para Armstrong, esta necessidade de movimentação para além dos limites culturais manifesta-se nas primeiras poetisas como “[...] a form of historical and cultural syncretism which both juxtaposes different cultures and reshapes relationships between them.”¹⁷¹ Por exemplo, dentro de *The Improvisatrice*, Landon desenrola uma série de narrativas justapostas de conflito mourisco e cristão e de ‘sati’ hindu. Em *Records of Woman* (1828), Felicia Hemans reúne narrativas britânicas, francesas, indianas, alemãs, americanas e gregas de períodos

históricos diferentes. Esta insistência pode ser vista como uma procura do elemento exótico, uma fuga às restrições marginalizadoras da sociedade burguesa; aliada como geralmente está às metáforas da prisão ou da escravatura, poderá ainda ser vista como uma tentativa de transcender as restrições à fantasia ou como um esforço para descobrir uma ‘mulher universal’ que transcenda as diferenças culturais. Mas, enfatiza Armstrong, “[...] it is rather to be associated with an attempt to discover ways of testing out the account of the feminine experienced in western culture by going outside its prescriptions.”¹⁷² A fuga por entre os limites está normalmente associada à análise de situações extremas – de clausura e sofrimento ou de cativo e escravatura.¹⁷³

Armstrong salienta que um outro aspecto precursor está relacionado com esta ênfase na mulher como ‘viajante através da imaginação’: o uso da forma dramática como um disfarce, uma protecção contra a exposição pessoal e a exposição da subjectividade feminina.¹⁷⁴ Por exemplo, *The Improvisatrice* de Landon consiste na enunciação de uma *persona*: é uma ‘máscara’, uma encenação, um monólogo dramático que resulta, em última análise, das dificuldades de aceitação sentidas pela escritora. Assim, segundo Armstrong, a insistência em falar usando a voz de outra *mulher* – desde Hemans a Augusta Webster e Amy Levy – pode ser considerada um fenómeno precursor da própria teoria e prática poéticas masculinas que iniciaram o monólogo dramático durante o período vitoriano.¹⁷⁵ Tal ‘máscara’ ou disfarce parece ser inerentemente necessário à mulher que se expõe como escritora: “The adoption of the mask appears to involve a displacement of feminine subjectivity, almost a travesty of femininity, [...]”.¹⁷⁶ Um dos primeiros poemas conhecidos de Charlotte Brontë consiste precisamente num monólogo enunciado pela mulher de Pôncio Pilatos¹⁷⁷; Augusta Webster escreveu igualmente um drama em miniatura entre Pilatos e sua mulher, no qual o papel desta e a sua posição moral se distinguem radicalmente das do homem; tanto uma escritora como outra parecem questionar a função da mulher como obrigada a identificar-se com o marido (assim como com o cristianismo ortodoxo). Armstrong refere ainda o tema de um poema de Christina Rossetti – “Winter: My Secret” – como sendo sobre o encobrimento ou ‘máscara’, defendendo consequentemente a teoria de terem sido as poetisas as verdadeiras ‘inventoras’ do monólogo dramático.¹⁷⁸

Para Armstrong, “The projection of self into roles is not, [...], really opposed to the axioms of expressive theory which assumes the projection of feeling and emotion onto or into an object, [...]”¹⁷⁹, não sendo assim de estranhar que considere a procura de Landon por uma “impassioned land” como um autêntico espaço para a expressão emotiva. O valor atribuído à emoção é primeiramente identificável pelo uso frequente e precursor que Landon faz da metáfora designada por Armstrong como “the responsively vibrating string or chord of feeling”¹⁸⁰ e que, segundo ela, se tornou comum também em poetisas posteriores. Na elegia que dedicou a Mrs Hemans, Landon escreve :”Wound to a pitch too exquisite, / The soul’s fine chords are

wrung; / With misery and melody / They are too highly strung”¹⁸¹; esta metáfora da corda (musical) que vibra com emoção no interior da alma feminina iria ressoar em composições futuras. Uma outra figura a ela associada, e dela derivando em parte, é a de "air" (ar ou ária) – respiração, inspiração, vida, vento, brisa, suspiro, canção; todos estes sentidos estão presentes naquela elegia, onde figuram como uma criatividade feminina sensível e organizada; “It is the breath of the body and the breath as spirit [...] an apt figure for the release of feeling which cannot find external form.”¹⁸² Por este motivo, a teoria expressiva tendeu a apoiar e a consolidar essa figura.

Armstrong detecta ainda uma espécie de estratégia de distanciamento na obra de Landon, sobretudo no uso de certos tempos verbais nas suas narrativas líricas, nomeadamente em “The Indian Bride”:

The tenses here foreground and investigate a world of intense sensation and emotion [...] the temporal space of the affective moment, the emotional space occurring just before or just after something has happened.¹⁸³

Por seu turno, Felicia Hemans procurou sobretudo representar a condição extrema de desintegração que ocorre quando certas coacções são exercidas sobre a consciência feminina; por exemplo, “Arabella Stuart” em *Records of Woman* é um monólogo enunciado por uma mulher no cativo (devido a motivos políticos), cuja mente perturbada se esforça em vão por evocar um passado coerente.¹⁸⁴ Mas ao escrever abertamente sobre política, guerra, emigração e liberdade, Hemans assumiu apenas uma das atitudes ou respostas possíveis. Tal como afirma Isobel Armstrong,

[...] the politics of women’s poetry in this century cannot necessarily be associated with the uncovering of particular political positions but rather with a set of *strategies* or *negotiations* with conventions and constraints.¹⁸⁵

Deste modo, Armstrong defende que por volta de meados do século XIX teria surgido uma outra orientação na poesia feminina, por ela designada como a poética da expressão¹⁸⁶, que apesar de tudo explora o legado deixado por escritoras românticas tardias como Landon e Hemans (“[...] the basis on which a woman’s tradition can be constructed [...]”)¹⁸⁷. As poetisas vitorianas e românticas parecem partilhar estratégias comuns, assim como a capacidade de produzir poemas com um aspecto exterior de aparente simplicidade moral e emocional, que na realidade sondam questões mais complexas: “[...] the poem of the *affective moment* and its relation to moral convention and religious and cultural constraint.”¹⁸⁸ Armstrong analisa, a título de exemplo, três composições escritas respectivamente por Anne, Charlotte e Emily Brontë e ainda um grupo de poemas por Adelaide Anne Procter. Relativamente às primeiras, afirma o seguinte:

It is remarkable how resourcefully the three Brontës, each of them highly individual writers (though Anne and Charlotte at least, politically conservative) follow Mrs Hemans in *exploring consciousness under duress, imprisoned within limit, [...]*¹⁸⁹

Armstrong coloca, assim, as irmãs Brontë numa espécie de tradição poética feminina que vai para além da esfera do meramente político, embora possa ser igualmente questionadora e anti-convencional.

Isobel Armstrong classifica Anne Brontë (1820-1849) como uma poetisa de grande subtileza e de alcance bastante mais alargado do que frequentemente se julga, devido sobretudo à forma pessoal e indirecta como soube pôr em causa algumas das convenções da lírica religiosa e didáctica do seu tempo: “[she] negotiated the sobriety of the religious and didactic lyric to suggest precisely where its conventions are most painful and intransigent by *not* breaking these conventions, but by simply following through their logic.”¹⁹⁰ Armstrong refere, a título introdutório, que “If this be all”¹⁹¹ – um poema sobre a inevitabilidade do sofrimento – termina com um desafio a Deus para que lhe conceda a força necessária para resistir ou então que a liberte desse sofrimento através da morte. Um outro poema de Anne – “Song” (ou “We know where deepest lies the snow”)¹⁹² – parece falar sobre a inevitabilidade da opressão, mesmo se senhor e escravo, caçadores e presa, reverterem as suas posições; o sujeito escolhe a vida sobressaltada da lebre em vez da crueldade dos mastins e termina enaltecendo a vivência forada-lei que só o oprimido conhece, recusando de forma intransigente o conhecimento proporcionado pelo poder.

No entanto, Armstrong prefere escolher um exemplo mais abertamente convencional como ilustração do talento que Anne demonstra para reverter uma posição ortodoxa; trata-se de um poema pastoral – “both of the affective moment and the moral lesson”¹⁹³ – intitulado “The Arbour”¹⁹⁴. O alcance do poema depende da descoberta de uma experiência perceptual e psicológica enganadora que é escondida do leitor do mesmo modo que a descoberta do erro cometido pela escritora é adiada até ao seu reconhecimento final. A segurança, protecção e fecundidade de um caramanchão (o abrigo) ocasiona um momento de escape emocional e de devaneio, que é quebrado pela ocorrência de um truque perceptual ou omissão; aquilo que parecia ser “Summer’s very breath” acontece quando “snow is on the ground”¹⁹⁵; a conclusão do poema censura o sujeito por ter alimentado um sentimento fictício ou artificial ligado às metáforas convencionais sobre as estações e que constitui um escape, através da fantasia, das agruras de um Inverno gelado presente (“And winter’s chill is on my heart – / How can I dream of future bliss?”¹⁹⁶). Segundo Armstrong, a reclusão do abrigo gelado – “Confined by such a chain as this”¹⁹⁷ – é vista de duas formas possíveis no final do poema: “The wintry enclosure is a material imprisonment, holding the soul in thrall. On the other hand it is a paradoxical context of rebirth, [...]”¹⁹⁸. Ela afirma, assim, que este poema aparentemente dócil constitui “[...] a

sustained pun on the sense of confinement as imprisonment and confinement as gestation in the womb, one sterile, the other creative.”¹⁹⁹

O poema de Charlotte Brontë (1816-1855) que Armstrong escolhe para fazer a sua análise – “The Lonely Lady”²⁰⁰ – também apresenta como figura estrutural o sentimento de reclusão, mas sobretudo como experiência psicológica. A heroína é uma senhora solitária e retirada em casa, que insone e cansada das tarefas femininas de fazer renda e tocar música (“Wearied with airy task”), exprime a tensão dos seus sentimentos através dos “quivering strings” da harpa, que também acaba por abandonar. Esta metáfora caracteristicamente feminina surge aqui e acolá no poema, inclusivamente na corda do relógio que entediadamente marca a passagem de um tempo interminável. Apenas no final nos é dada, e de modo indirecto, uma pista explicativa do seu estado de espírito ([...] Weary with weeping, / Heart-sick of Life, she sought for death in sleeping.”²⁰¹): é-nos sugerido que o incendiar de uma batalha distante se reflecte no pôr-do-sol ‘ensanguentado’ observado pela senhora e que a sua histeria resulta da ansiedade sentida em relação ao desfecho daquela que foi a causa do seu isolamento. A imagem reflectida no céu parece ser um prenúncio de desgraça – “The last ray tinged with blood – [...] / So strange the semblance gory, [...] given / [...] by that red heaven.”²⁰² Armstrong conclui que esta metáfora estabelece uma afinidade estranha entre a histeria e a guerra no poema de Charlotte: “[...] hysteria and warfare have an uncanny affinity. The metaphor gives them a *blood* relationship.”²⁰³

A composição de Emily Brontë (1818-1848) seleccionada por Armstrong para ilustrar a reclusão como figura estrutural, embora a um nível mais simbólico do que psicológico, foi a famosa “Enough of Thought, Philosopher”.²⁰⁴ Ela começa por afirmar que a simples oposição entre céu e inferno, “vanquished Good” e “victorious ill” (tão citada pelos críticos) é enganadora. O poema é um monólogo que inclui um diálogo dentro de si, o que torna problemática logo à partida a identidade que o próprio personagem deseja ‘perder’. Para Armstrong, “The Philosopher who speaks these lines is an *aspect* of the speaker’s self, and the ‘I’ which resounds through the poem splits and fragments into separate experiences and definitions.”²⁰⁵ Quando o Filósofo descreve ao sujeito a visão de um Espírito, aquele responde dirigindo-se ao Filósofo como ‘vidente’; ora, nesta troca, o sujeito parece incluir dentro de si os três personagens: vidente, filósofo e espírito; daí a afirmação anterior de que “Three gods, within this little frame, / Are warring, night and day”.²⁰⁶ A ‘identidade’ está, assim, num conflito violento permanente, que o sujeito tem consciência que só será resolvido com a sua ‘perda’ definitiva, isto é, com a morte (aliás, desejada várias vezes ao longo do poema). Armstrong interpreta este conflito como uma recusa da aceitação das associações estritamente femininas a que o elemento espiritual (“the Spirit”) está sujeito; recusa essa presente em “[...] the powerful energies of Emily Brontë’s poetry, which push the hymn-like form of her stanzas towards violence”,²⁰⁷ o que para ela equivale a reafirmar o terrível dualismo dos termos

utilizados – “heaven or hell, spirit or man, male or female, a gendered or an ungendered world [...]”.²⁰⁸

Uma outra autora – Adelaide Anne Procter (1825-1864) – parece representar para Armstrong os interesses mais comuns da poetisa (ou da mulher que escreve poesia) nas décadas que vão de 1840 a 1860. Tal como Hemans, Procter também escreveu sobre assuntos políticos, particularmente sobre a opressão e o sofrimento dos mais pobres ²⁰⁹ e sobre as complexidades do relacionamento entre senhor e escravo ²¹⁰, mas também sobre a guerra da Crimeia.²¹¹ Tal como Landon, usou o poema narrativo externo e a lírica didáctica para abordar, entre outros aspectos, o lugar e o deslocamento da mulher numa dada cultura.²¹² Tendo iniciado a sua carreira como escritora em *Household Words* e *All the Year Around*, publicações associadas ao radicalismo popular, Procter converteu-se ao catolicismo em 1851. Armstrong sugere que esta conversão teria influenciado a sua escrita, que se serve de uma teoria expressiva da poesia como veículo da emoção:

Procter’s poetry takes up the feminised expressive figures of *the musical vibration* as the epitome of feeling, and *breath or breathing, air and spirit*, as the representation of the imprisoned life of emotion needing to escape or to take form.²¹³

Em alguns dos seus melhores poemas, Procter escreve com ansiedade sobre a natureza da expressão poética, como em “A Lost Chord”, “Hush!” (sobre o silêncio e os sons da imaginação interna), “Unexpressed” (sobre a incapacidade de articulação e a natureza efémera da linguagem) e “Words” (sobre a fragilidade da linguagem).²¹⁴ Deste modo, o ‘momento expressivo’ é tornado problemático quando as diferentes poetisas tentam lidar com as ambiguidades da poética expressiva dominante. Tal como afirma Armstrong,

Expressive theory becomes morbid either when the overflow of feeling is in excess or when it is *unable to flow* at all, and repressed into a secret underground life. For expressive theory is above all an aesthetics of the *secret*, the hidden experience, because the feeling which is prior to language gives language a secondary status and is often written of as if it cannot take linguistic form at all.²¹⁵

Armstrong faz referência a este desajustamento entre a emoção e a linguagem durante o momento expressivo: “Emotion remains secret, inaccessible, hidden. There is always a barrier to its expression.” ²¹⁶ É em ocasiões como esta que a poética expressiva se torna quase patológica, ao ponto de conduzir o poeta a um estado de loucura. Além disso, sugere Armstrong, existe na estética vitoriana uma necessidade quase teológica de manter uma dada reserva, “a refusal to bring forth an excess of feeling and an assent to hidden meaning.” ²¹⁷ Armstrong descreve os dois processos mentais implícitos nesta projecção expressiva efectuada pelos poetas vitorianos, do seguinte modo: Em primeiro lugar, se a mente não consegue

encontrar um equivalente a si própria e uma forma representativa, terá lugar uma disjunção entre os sentimentos secretos da mente e a sua forma de representação; esta transforma-se na própria barreira que o sentimento aposta em quebrar. Em segundo lugar, a partir do momento em que o símbolo representacional é ao mesmo tempo o *meio* de expressão e a *forma* de repressão, os actos de *exprimir* e de *reprimir* tornam-se interdependentes; por outras palavras, “The overflow of secret and hidden feeling creates the barriers which bind and limit it, while the limits enable the overflow of feeling.”²¹⁸ Para Armstrong, este fenómeno explica o mal-estar e a frustração desses escritores e as consequentes ambiguidades da sua escrita.²¹⁹

Ao referir-se a uma outra poetisa vitoriana – Dora Greenwell (1821-1882) e ao ensaio que esta escreveu sobre a situação das mulheres solteiras²²⁰, Isobel Armstrong salienta a comparação feita entre, por um lado, o secretismo e a reserva exigidos às mulheres na vida social e, por outro, a abertura expressiva da sua arte:

In poetry the female subjectivity is to be defined by its capacity to *create* through writing *a self* which is commensurate with the ‘secret’ identity concealed in social dealings.²²¹

Mas, paradoxalmente, o poema é uma forma de expressão da subjectividade feminina através da sua própria capacidade tanto para esconder como para revelar, tal como parece sugerir Greenwell: “[...] in the poem [...] a living soul, a living voice, should seem to greet us; a voice so sad, so truthful, so earnest, that we have felt as if some *intimate secret* were at once communicated and *withheld*, [...]”²²². Dora Greenwell defende a introdução da sensibilidade feminina tanto na arte como na vida, com a diferença de que a vida moderna tende a dificultar a expressão dessa subjectividade, contrariando-a e frustrando-a de tal modo que se verifica uma disjunção, tal como na própria teoria expressiva, entre a experiência interior e a ‘forma’ exterior (“to bring her external existence into harmony with her inner life”²²³). Além disso, Greenwell refere-se às capacidades superiores de compreensão possuídas pelas mulheres, a capacidade expressiva de se projectarem sobre condições psicológicas diferentes – “[...] *the dramatic faculty* by means of which she so readily makes the feelings of others her own [...]”²²⁴. Armstrong detecta tanto nos poemas duplos de Greenwell como naquele seu ‘ensaio’ a mesma ideologia, por um lado conservadora mas por outro subversiva; por um lado, o movimento agressivo do sujeito poético para fora de si mesmo mas, por outro, a vida escondida e secreta do sentimento – ambos sancionados pelas teorias ‘expressivas’ da consciência:

Thus the woman poet’s negotiation of the aesthetics of secrecy and its contradictions is highly complex, and always deeply concerned with *struggle and limit, transgression and boundary, silence and language*.²²⁵

Concluindo a sua análise do que designa como “the poetics of expression”, Armstrong dedica várias páginas exclusivamente à poesia de Christina Rossetti, que considera

extremamente reveladora da experiência feminina no que diz respeito às questões da livre expressão (ou da repressão) do desejo e da sexualidade da mulher solteira. Armstrong defende, no entanto, que Rossetti teria redefinido radicalmente quer a lírica religiosa quer a lírica amorosa do seu tempo (tal como Greenwell ou Ingelow) não tanto de forma directa e abertamente polémica (embora a sua obra também contenha bastantes exemplos disso) mas sobretudo de um modo caracteristicamente subtil e indirecto. Por exemplo, no modo como ela escreve sobre a barreira, tanto fisiológica como social, entre as mulheres e os homens, entre ela própria e o objecto da sua paixão sexual ou espiritual.²²⁶

Embora os primeiros poemas de Christina Rossetti abordem efectivamente questões sociais como a ilegitimidade, a prostituição, o contrato matrimonial e a dupla moral sexual (“The Iniquity of the Fathers upon the Children”, “Love from the North”, “Cousin Kate”, “Noble Sisters”, “Maude Clare”, “Triad”)²²⁷, e eventualmente apresentem a própria poetisa como alguém situado de fora, excluído ou marginalizado (“Shut Out” e “At Home”),²²⁸ Armstrong afirma que a sua lírica de um modo geral parece querer resistir ou eludir-se deliberadamente a uma análise directa por parte do leitor: “The seeming sourcelessness and contextlessness of lyric, its impersonal reserve, its *secrecy*, is the form Rossetti chose.”²²⁹ Assim, para ela, uma parte do segredo de *Goblin Market* (também o título do poema que inicia este primeiro volume de C. Rossetti) reside precisamente no discurso feminino questionador que ele mascara ou encobre: C. Rossetti expõe o conflito moral e sexual (implícito no desejo pelo fruto proibido, metaforicamente incipiente na teoria expressiva) através do contexto feérico da tentação oferecida pelos duendes às duas raparigas (Lizzie e Laura).²³⁰ Também nos seus poemas mais curtos, como “Winter: My Secret” (sobre secretismo e reserva, proibição, tabu, revelação e encobrimento), Armstrong detecta o tal discurso feminino que reage à estética conflitante da expressão e da repressão, do transbordar e da barreira:

The theological concept of reserve, of keeping back, which is openly accepted by Keble as a poetic principle seems to be a principle of these lyrics, and yet they disclose the struggle and difficulty Greenwell described as *the founding moment of feminine consciousness*. They come to be *about* reserve, the struggle to express and not to express, to resist and not to resist.²³¹

Ao terminar a sua análise, Armstrong afirma que no final do século XIX a escrita poética feminina parece subdividir-se na poesia que é escrita com uma ‘máscara’ e naquela que é escrita sem esse processo de encobrimento do sujeito poético, mas que faz na mesma uso daquilo que ela designou como poema duplo (“the expressive ‘I’ speaking in parallel with another poem emerging out of the same words which contradicts and questions the limits of that subjectivity.”).²³² Assim, no capítulo intitulado “The poetics of myth and mask”, ela agrupa, por um lado, as poetisas que não aparentam usar a ‘máscara’ (tal como Elizabeth Barrett Browning, George Eliot ou Mathilde Blind) e, por outro, aquelas que (como Christina Rossetti, Augusta

Webster e Amy Levy) adoptam o ‘monólogo dramático’ como disfarce.²³³ No entanto, Armstrong ressalva que as primeiras fazem uso em vez daquilo que ela apelida de “poetics of myth”: por exemplo, Barrett Browning escreve sem máscara acerca do mito cristão, cujos ideais e dogmas ela parece contestar, recriando os seus próprios mitos femininos ²³⁴; do mesmo modo, George Eliot procura explorar o mito de um novo matriarcado na sua tentativa de colocar o ‘princípio feminino’ na origem de um novo mito humanista.²³⁵

Armstrong sugere, assim, que as poetisas que se estabeleceram no último quartel do século passaram a desenvolver esta nova e poderosa tradição de forma mais aberta e múltipla, embora a ênfase na intensidade e na ambiguidade da expressão poética afectiva se tenha tornado menor visto que estas mulheres (ao contrário das suas antecessoras) já não tinham tanta necessidade de suprimir ou de esconder os seus sentimentos.²³⁶

¹ O estudo introdutório que aqui se apresenta faz sobretudo a análise das questões relacionadas com a poética feminista e a poesia feminina inglesa dos séculos XVIII e XIX e baseia-se, em grande medida, no capítulo 2 (“A Escrita Poética Feminina”) da minha dissertação de doutoramento, intitulada *Uma Trilogia de Escrita Poética: Visão e Criação em Charlotte, Emily e Anne Brontë (1830-1850)*.

² Cf. J. Montefiore, *Feminism and Poetry*, Pandora Press, London, 1987, p. 10.

³ Cf. Cora Kaplan, *The Canon and the Common Reader*, Verso, London, 1991, p. 27.

⁴ Cf. *The Norton Anthology of Literature by Women* (1985), 'Preface', W.W. & Company, New York and London, p. xxix.

⁵ “[...] though conventional literary periodization does not suit women's aesthetic past, the history of women's literary traditions does have significant phases of its own.” (Cf. Gilbert e Gubar, Prefácio à segunda edição de *The Norton Anthology of Literature by Women*, 1996, p. xxxi).

⁶ Gilbert e Gubar, em *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English* (1996), conseguiram recolher alguns textos em prosa e em verso de autoras medievais como Julian of Norwich (1342-c.1416), Margery Kempe (c.1373-1438) e Juliana Berners (c.1388-?).

⁷ Cf. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, The Hogarth Press, London, 1929, pp. 77-78.

⁸ Gilbert e Gubar apontam as seguintes poetisas inglesas do período renascentista: Rainha Isabel I (1533-1603), Mary Sidney Herbert, Condessa de Pembroke (1562-1621), Isabella Whitney (fl.1567-1573), Aemelia Lanyer (1569-1645), Elizabeth Cary (1585-1639) e Mary Wroth (1587?-1651/53). Elas afirmam, no entanto, que nenhuma destas autoras conseguiu ter uma carreira literária comparável à da escritora francesa do século XV, Christine de Pisan (“the first female ‘man of letters’ to support herself [...] by her pen”), cuja *La Cité des Dames* nos oferece um sonho-visão de uma utopia feminina (*Op. Cit.*, pp. 12-13).

⁹ Gilbert e Gubar fazem a este propósito o seguinte comentário: “[...] most English women writers of the Middle Ages and the Renaissance frequently articulate conventionally submissive attitudes toward woman's ‘place’ in the cultural scheme. As Elaine Beilin observes, “at a time when writing could be considered an inappropriate activity for women, the woman writer early on created a little island for herself in the literary stream by writing pious works.”” (*Id. Ibid.*).

¹⁰ Des Roches, “A ma quenouille”, século XVI.

¹¹ A excessiva idealização da figura feminina (Laura) presente nos sonetos de Petrarca e retomada por poetas de nacionalidade inglesa, como Sidney, Wyatt e Watson, constitui um dos aspectos mais criticados pela poética feminista.

¹² Gilbert e Gubar referem-se a “Women's New Profession of Letters” e afirmam que: “Although it subjected them to ridicule and censure, writing was one of the few professions open to middle-class women, one they could pursue in their homes with financial success.” (*Op. Cit.*, pp. 77-78).

¹³ Cf. Anne Finch, “The Introduction”, ll. 60-64, in *The Norton Anthology of Literature by Women*, p. 169.

¹⁴ Aphra Behn (1640-1689), considerada a primeira escritora profissional inglesa por ter feito da escrita o seu ganha-pão, começou por trabalhar como espia ao serviço do rei Carlos II. Tendo, como dramaturga, escrito e publicado perto de catorze peças de teatro, Behn também se notabilizou pela sua atitude relativamente à poesia: “What has poor woman done that she must be / Debarred from ... sacred poetry?”,

exigindo liberdade para afirmar aquilo que a sociedade definiu como “my masculine part, the poet in me”, e compondo e publicando uma série de poemas marcados por um erotismo ao mesmo tempo cómico e directo (*The Disappointment*). Mas Behn também desempenhou um papel importante no desenvolvimento da nova forma do romance com *Oroonoko, or the Royal Slave* (1688).

¹⁵ Anne Finch (1661-1720), mais tarde condessa de Winchelsea, possui na realidade uma visão muito pessimista da situação da mulher de letras. Isso não é para admirar pois, segundo Cora Kaplan, ela foi “a prime butt for anti-‘bluestocking’ jokes on the stage and in verse.” Finch escreveu sobretudo acerca dos prazeres rurais e pastorais (*Nocturnal Reverie*) e acerca da situação das mulheres (*The Introduction*). Cf. Gilbert e Gubar, *Op. Cit.*, pp. 166-167.

¹⁶ Anne Bradstreet (1612-1672) soube combinar um espírito rebelde com uma escrupulosa consciência puritana e, na sua obra mais famosa, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America* (1650, Londres), ela revela uma considerável ambição literária, assim como uma revolta sardónica contra a subordinação intelectual feminina (“Give thyme or parsley wreath, I ask no bays”). De resto, a sua poesia apoia-se fortemente em imagens e metáforas retiradas da sua vida como esposa e mãe numa comunidade puritana do Novo Mundo.

¹⁷ Cf. *The Norton Anthology of Literature by Women, Op. Cit.*, p. 300. “It is no coincidence that this century of feminist revolution was a kind of *golden age of women’s literature*. In the nineteenth century, after a female – and, more particularly, a feminist – tradition had earlier begun to establish itself in the words and works of, say, Bradstreet, Finch, and Wollstonecraft, the female imagination flourished.” (a ênfase é nossa).

¹⁸ Cf. Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton University Press, Princeton- New Jersey, 1980.

¹⁹ *Id. Ibid.*

²⁰ Como afirmam Gilbert e Gubar, “[...] although a number of literary women did manage to achieve not only greatness but fame in the course of the age, most continued to experience precisely the anxieties about literary authority [...]. [they] had to publish their works under male pseudonyms [...]”. Cf. *The Norton Anthology of Literature by Women, Op. Cit.*, p.302. Este foi, nomeadamente, o caso das Brontë, que adoptaram de imediato os pseudónimos Currer, Ellis e Acton Bell, mesmo na publicação dos seus *Poems* (1846).

²¹ Pensamos que a designação correspondente em português – ‘poetisa’ – não possui a mesma conotação negativa que adquiriu em inglês, ou seja, de rebaixamento ou de inferioridade em relação ao masculino “poet”. Por esta razão, continuaremos a fazer uso daquele lexema sempre que nos referirmos às mulheres que escrevem poesia.

²² Barrett Browning (1806-1861) é sobretudo importante para a crítica feminista devido ao seu romance em verso, *Aurora Leigh* (1857), onde ela ataca a educação degradante oferecida à maioria das mulheres do século XIX e defende o direito destas a uma ‘autodeterminação’ intelectual, mas também porque utilizou uma gama de formas poéticas (o soneto, o drama em verso, a balada e mesmo o ‘épico’) anteriormente monopolizadas pelos poetas masculinos. A obra poética de Christina Rossetti (1830-1894) representa, para a crítica feminista, uma exposição dos perigos, dificuldades e renúncia do desejo feminino (como *Goblin Market* e *The Convent Threshold*, entre outros, testemunham), assim como das limitações impostas às mulheres (*In an Artist’s Studio* e *Venus’s Looking Glass*). Finalmente, a poesia de Emily Dickinson (1830-1886), ao antecipar as teorias modernas da ‘persona’ da poetisa e ao explorar as relações entre a autoridade masculina e a dependência feminina, apresenta-se simultaneamente como uma das obras e uma das autoras mais atractivas para a crítica feminista das últimas décadas.

²³ Cf. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 1983, p. 43 (a ênfase é nossa).

²⁴ Cf. S. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1984, p. 548.

²⁵ Gilbert e Gubar referem que as próprias imagens da mulher na literatura modernista surgem conotadas de forma negativa: “[...] the images of women produced by modernist men (and even some produced by their female contemporaries) were largely negative [...] many male novelists and poets tended to blame women for the sense of lost mastery that Lawrence outlined in his essay *Matriarchy*.” Cf. *The Norton Anthology of Literature by Women ..., Op. Cit.*, p. 1217.

²⁶ “Each in her own way – Moore slyly and sardonically, Sitwell with jazzy exuberance, and H.D. through overt re-creations of matriarchal images as well as through inventive wordplay – sought to annihilate the inherited forms and formulas of tradition so as to release her individual talent.” (*Op. Cit.*, p. 1227). Gilbert e Gubar citam muitas outras poetisas modernistas que teriam igualmente contribuído para esta ‘nova’ tradição, tais como Wylie, Millay, Spencer e Pitter.

²⁷ “Whether they defined themselves as feminists or not, women writers after 1940 wrote out of a double consciousness: [...] a newly intense awareness of their role as female artists [and] a newly protective sense of their vulnerability [...]” (Gilbert e Gubar, *Op. Cit.*, p. 1615). Gilbert e Gubar apresentam uma seleção considerável de poetisas contemporâneas, entre as quais, Stevie Smith, Dilys Laing, Dorothy Livesay, Gwen Harwood, Denise Levertov, Patricia Beer, Ursula Fanthorpe, Fleur Adcock e Margaret Atwood.

²⁸ Naquela sua antologia, Gilbert e Gubar apresentam igualmente várias poetisas norte-americanas como, por exemplo, Elizabeth Bishop, May Sarton, Margaret Walker, Judith Wright, Gwendolyn Brooks, May Swenson, Anne Sexton, Adrienne Rich, Sylvia Plath e Audre Lord.

²⁹ “In patriarchal Western culture, ..., the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis.” (Gilbert e Gubar, *The Madwoman in the Attic ...*, *Op. Cit.*, p. 6).

³⁰ Cf. *The Norton Anthology of Literature by Women ...*, *Op. Cit.*, p. 1616.

³¹ Por exemplo, Irene Taylor defende essa teoria no seu estudo significativamente intitulado *Holy Ghosts. The Male Muses of Emily and Charlotte Brontë* (Columbia University Press, New York, 1990): “[...] the Brontë sisters created a male muse, a Holy Ghost – one that was partly, but only partly, the gender-reversed female muse of their male Romantic predecessors.” (‘Preface’, p. vii).

³² Esse desejo é frequentemente exprimido pelas poetisas, a começar pelo famoso desabafo de Elizabeth Barrett Browning: “[...] where are the poetesses? [...] I look everywhere for ‘grandmothers’ and see none.” (Carta a H.F. Chorley, 3 de Janeiro de 1845, in *The Brownings Correspondence*, eds. Philip Kelley e Scott Lewis, Wedgstone Press, Winfield Kan, 1992, vol. 10, pp. 3-5).

³³ Cf. *The Madwoman in the Attic*, p. 68. “The sonnet, beginning with Petrarch’s celebrations of ‘his’ Laura, took shape as a poem in praise of the poet’s mistress (who, ... can never herself be a poet because she ‘is’ poetry). The ‘Great Ode’ encourages the poet to define himself as a priestlike bard. The satirical epistle is usually written when a writer’s manly rage transforms ‘his’ pen into a figurative sword. And the pastoral elegy – [...] traditionally expresses a poet’s grief over the death of a brother-poet ...” (*Id. Ibid.*).

³⁴ Cf. C. Schenck, “Feminism and Reconstruction: Re-constructing the Elegy”, *TSWL* 5 (1986), pp. 13 e 15.

³⁵ “Authored by a male God and by a godlike male, killed into ‘a perfect image of herself, the woman writer’s self-contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of the male-inscribed literary text.’ [...] if she is to be a poet she must deconstruct the dead self that is a male ‘opus’ and discover a living, ‘inconstant’ self.” (Cf. *The Madwoman in the Attic ...*, *Op. Cit.*, pp. 15 e 19).

³⁶ Cf. A.R.C. Finch, “Dickinson and Patriarchal Meter”, *PMLA* 102 (1987), p. 12.

³⁷ *Id. Ibid.*

³⁸ Cf. J.F. Diehl, “Rich’s *Common Language* and the Woman Poet”, *FS* 6 (1980), p. 25.

³⁹ Cf. Julia Kristeva, *Desire in Language*, ed. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980.

⁴⁰ Cf. *Writing Women’s Literary History*, *Op. Cit.* (1.”A Tradition of Our Own”).

⁴¹ Cf. Ezell, p. 18 (a ênfase é nossa).

⁴² *Id. Ibid.*, p. 19.

⁴³ *Id. Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁴ Cf. *Romantic Women Poets. 1770-1838. An Anthology*, Manchester University Press: Manchester and New York, 1995, pp. xi-xviii (“Introduction”).

⁴⁵ As primeiras coleções nacionais surgiram no início da década de 1770, rapidamente canonizando poetas recentemente falecidos como Akenside (1770), Chatterton (1770), Gray (1771) e Smart (1771), juntamente com muitos outros poetas falecidos nas décadas de 1750 e 1760.

⁴⁶ “... a profoundly unstable and transgressive technical vocabulary together with new technologies designed to heighten the affective power of texts.” (Cf. Ashfield, *Op. Cit.*, p.xi).

⁴⁷ Para Ashfield, o princípio da não-publicação de poetas vivos deve-se à tendência de canonizar o súbito desaparecimento de uma geração inteira de poetas (*Op. Cit.*, p. xi).

⁴⁸ Inicialmente, Byron e Scott eclipsaram todos os outros poetas; mas, nas décadas de 1820 e 1830, surgiram duas outras tendências centradas, por um lado, no “healing power” de Wordsworth e, por outro, no destino do poeta exemplificado pelas mortes prematuras de Keats (1821), de Shelley (1822) e de Byron (1824).

⁴⁹ Cf. William Wordsworth, “Essay supplementary to the preface”, in *Wordsworth. Poetical Works*, *Op. Cit.*, p. 747.

⁵⁰ Ver, por exemplo, Richard Polwhele, *The Unsex’d Females: A Poem*, London, 1798 (Ashfield, p. xvi, n. 2).

⁵¹ Algumas figuras, tal como Hemans, conseguiram sobreviver através do gosto popular que a sua obra suscitou, mesmo sem serem autoras ‘canónicas’. Outras, como Landon, Abdy, Browne e Jewsbury foram simplesmente esquecidas.

⁵² Cf. *Romantic Women Poets ...*, *Op. Cit.*, “Introduction”, p. xii.

⁵³ Thomas Holcroft acentuou o aspecto mais crucial da teoria poética do século XVIII ao fazer a seguinte confissão pessoal: “From the glow of poetry I learnt many noble precepts; but from the same source I derived the pernicious supposition that to conquer countries and exterminate men are the act of heroes.” (citado por Ashfield, p. xiii, n. 6).

⁵⁴ A expressão ‘ideal presence’, usada durante o século XVIII para os efeitos sonhadores da literatura e o envolvimento intenso na leitura do texto, seria adaptada durante o século XIX aos ‘outros’ mundos ficcionais criados quer pelas irmãs Taylor quer pelas próprias Brontë. Também Mary Wollstonecraft parecia já ter notado a forma como a literatura “seemed to open up a new world to her – the only one worth inhabiting” (‘The Wrongs of Woman’, in *Mary and the Wrongs of Woman*, ed. James Kinsley and Gary Kelly, Oxford, 1980, p. 88).

⁵⁵ Cf. Ashfield, *Op. Cit.*, pp. xii-xiv.

⁵⁶ *Id. Ibid.*, p. xiv.

⁵⁷ Mary Browne, “The Poetess”, ll. 29-30 e 34 (Cf. Ashfield, pp. 226-227). A ênfase é nossa.

⁵⁸ Letitia Landon, “Felicia Hemans”, ll.39-40 (*Id. Ibid.*, p. 220). A ênfase é nossa.

⁵⁹ Maria Abdy, “The Dream of the Poetess”, l.3 (*Id. Ibid.*, p. 224).

⁶⁰ Ver, por exemplo, Elizabeth Barrett, “The Romaunt of Margret” (Cf. Ashfield, pp. 277-282).

⁶¹ Cf. Ashfield, *Op. Cit.*, pp. 190-191.

⁶² *Id. Ibid.*, pp. 220-221.

⁶³ Ver os seguintes poemas: “[Influence of Poetry]” (1837) e “[Intimations of Previous Existence]” (1829). Cf. Ashfield, pp. 212-213 e 215. Esta imagem da actividade poética como algo de ‘precioso’ que é retirado às profundezas da alma feminina seria antecipada por Charlotte Brontë em “Diving” (1836): “Sink through the surge, and bring pearls up / to me; / [...] the fairest lie low.” (Cf. C.W. Hatfield, *The Complete Poems of Charlotte Brontë*, George H. Doran: New York, 1923, pp. 199-200).

⁶⁴ Poema publicado em 1839. Cf. Ashfield, pp. 284-285.

⁶⁵ Poema publicado em 1828. Cf. Ashfield, pp. 185-188 (a ênfase é nossa).

⁶⁶ Cf. Ashfield, *Op. Cit.*, “Introduction”, p. xv.

⁶⁷ Em *Romanticism & Gender*, Routledge: New York & London, 1993. A obra de Mellor é uma das primeiras tentativas de oferecimento de uma visão alargada acerca da literatura romântica sob uma perspectiva feminista. Ao tomar como representativas as vinte mais influentes, talentosas e populares escritoras do período romântico, a sua obra tenta definir uma tradição literária alternativa à masculina.

⁶⁸ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, pp. 2-3. Esta afirmação afigura-se-nos como sendo algo excessiva, e até deturpada, tendo em conta o grande número de poemas que abordam insistentemente os temas da imaginação e da fantasia (Anna Maria Jones, Ann Radcliffe, Jane West, Felicia Hemans, Letitia Landon, Maria Abdy e Mary Browne, entre outras poetisas) e, por outro lado, o grande empenhamento social e político de muitas destas autoras.

⁶⁹ Cf. “Introduction. Romanticism, Gender and Genre”, pp. 1-12.

⁷⁰ O exemplo mais famoso é *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* de William Wordsworth.

⁷¹ Exemplos desse sub-género, assim designado por Meyer Abrams, são os seguintes: *Ode to the West Wind* de Shelley, *Ode on a Grecian Urn* de Keats, *Dejection: An Ode* de Coleridge e *Tintern Abbey* de Wordsworth.

⁷² “[...] the ideological issue foregrounded in the novel – the proper relation of the public sphere to an increasingly powerful private sphere, the dialogue between questions of truth and questions of virtue [...] – was from the start the central concern of women writers anxious to define the correct relationship between knowledge, romance, sexuality, familial obedience, and the constraints of both property and propriety on the lives of women.” (Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 5).

⁷³ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 7.

⁷⁴ Os romancistas mais populares do período compreendido entre 1780 e 1800 eram Charlotte Smith, Frances Burney e Ann Radcliffe, ao passo que entre 1800 e 1820 os mais lidos eram Maria Edgeworth, Walter Scott, Elizabeth Hamilton e Amelia Opie. Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p.214, n.10.

⁷⁵ Cf. Stuart Curran, *A Textbase of Women’s Writing in English, 1330-1830: Bibliography of British Women Poets, 1760-1830*, Brown University Women Writers Project, pp. 1-42.

⁷⁶ A crescente alfabetização das mulheres inglesas durante o século XVIII e especialmente o surgimento do interesse popular pela leitura durante a década de 1790, estimulado pelo “Sunday School Movement” e pela acessibilidade dos livros através das bibliotecas móveis e itinerantes, são algumas das razões. Mas

eram também as mulheres, sobretudo as das classes média e alta, que tinham mais tempo à sua disposição para a leitura.

⁷⁷ Um dos poemas mais famosos de Hemans, *Casabianca* (“The boy stood on the burning deck ...”), parece sugerir que a tentativa de se preservar a doutrina das ‘esferas separadas’, entre o domínio público ou masculino e o domínio privado ou feminino, é contraproducente. Cf. Leighton e Reynolds (eds.), *Victorian Women Poets. An Anthology*, Blackwell: Oxford UK and Cambridge USA, 1995, pp. 15-18.

⁷⁸ O “occasional verse”, tal como o nome indica, regista um acontecimento partilhado, quer seja um momento de ritual comunitário – um aniversário, um casamento ou mesmo um funeral – quer seja uma comunicação pessoal ou uma troca de oferendas.

⁷⁹ Segundo Mellor, esta técnica foi posteriormente desvalorizada pelas exigências de uma ironia, complexidade e ambiguidade poéticas defendidas sobretudo pelo movimento modernista e pelo ‘New Criticism’ (Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 11).

⁸⁰ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, pp.10-11.

⁸¹ *Id. Ibid.*, p.11.

⁸² *Id. Ibid.* (a ênfase é nossa). Mellor parece, no entanto, ignorar que houve muitos casos em que essa rejeição e essa contestação não se verificou e em que as autoras ditas ‘românticas’ procuraram competir nos mesmos termos que os seus pares masculinos (nomeadamente, adaptando as mesmas formas poéticas às suas próprias necessidades).

⁸³ *Id. Ibid.*

⁸⁴ “The canonized male-authored texts of what we have been taught to call English literary Romanticism share certain attitudes and ideological investments which differ markedly from those displayed by the female-authored texts of the period.” (Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 15).

⁸⁵ *Id. Ibid.*, p. 33.

⁸⁶ *Id. Ibid.*, p. 39 (“[...] four dimensions of this revolutionary feminine Romanticism: the education of the rational woman, rational love and the politics of domestic responsibility, woman’s relation to nature, and the feminine construction of subjectivity”).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 41. É o caso de *Belinda* (1801) de Edgeworth, de *Julia* (1790) de Williams, de *The Memoirs of Emma Courtney* (1796) de Mary Hays, de *Marriage* (1810) de Susan Ferrier e dos romances de Jane Austen de um modo geral.

⁹⁰ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 85.

⁹¹ Segundo Mellor, esta tradição do sublime feminino está sobretudo representada no romance *The Wild Irish Girl* (1806) de Sydney Owenson ou Lady Morgan, mas é a romancista escocesa Susan Ferrier quem, segundo ela, leva essa tradição mais longe (*Op. Cit.*, pp. 90-91, 96-97 e 103-104). Pensamos também que alguns reflexos desta tradição do sublime se podem encontrar amiúde na lírica juvenil das Brontë, nomeadamente nos poemas ‘gondalianos’ de Emily Brontë (como é o caso da forte identificação de A.G.A. com a natureza agreste de Gondal).

⁹² Cf. Mellor, pp. 107-108.

⁹³ *Id. Ibid.*

⁹⁴ Também Isobel Armstrong sugeriu que a poesia de Landon se pode compreender mais facilmente se relacionada ao conceito do ‘belo’ proposto por Burke. Cf. “Scandal and Sudden Death: A Nineteenth-Century Mystery”, Inaugural Lecture, Birbeck College, University of London, 30 April 1991.

⁹⁵ Cf. Mellor, p. 112.

⁹⁶ *Id. Ibid.*, pp. 112-113.

⁹⁷ “Where Landon constructed her self and poetry as the icon of female beauty, Felicia Hemans constructed her self and poetry as the icon of female domesticity, the embodiment of the “cult of true womanhood”” (Cf. Mellor, p.123).

⁹⁸ “See’st thou my home? – t’is where yon woods are waving ... / There I am loved –there prayed for – there my mother / Sits by the hearth with meekly thoughtful eye; / [...]”. Citada por Mellor, p. 124.

⁹⁹ “The free fair homes of England! / Long, long, in hut and hall, / May hearts of native proof be reared / To guard each hallowed wall! / [...] Where first the child’s glad spirit loves / Its country and its God!”. Cf. Ashfield, *Romantic Women Poets ...*, *Op. Cit.* p. 182, ll. 39-40.

¹⁰⁰ As cartas e as notas manuscritas de Hemans comentam frequentemente acerca do ‘desmoronamento’ do seu próprio lar. Ver Henry F. Chorley, *Memorials of Mrs. Hemans, with illustrations of Her Literary Character from her Private Correspondence*, New York and London, 1836.

¹⁰¹ O pai de Felicia Hemans abandonou a família quando ela tinha catorze anos, abandono que seria repetido pelo seu futuro marido logo após o nascimento dos cinco filhos do casal.

¹⁰² “Hemans’ continuing poetic endorsement of a woman’s primary love for and enduring devotion to her husband stood in stark contrast to her own domestic experience.” (Cf. Mellor, p. 134).

¹⁰³ Mellor faz o seguinte comentário final sobre a obra de Hemans: “Everywhere Hemans’ celebration of home is complicated by her recognition that domestic felicity may be merely a fiction: [...] Hemans’ poetry thus exhausts – [...] – the very domestic ideology it espouses.” (p. 142).

¹⁰⁴ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 171.

¹⁰⁵ *Id. Ibid.* William Hazlitt, no seu ensaio “On Effeminacy of Character”, cita a poesia de John Keats como exemplo principal de “an effeminacy of style, in some degree corresponding to effeminacy of character” (Cf. *Table Talk*, J.M. Dent, London and New York, Everyman, 1959, p. 254). Sobre a escrita de Emily Brontë como “crua”, “rude” e, por isso, implicitamente masculina, ver G.W. Peck, Review of *Wuthering Heights*, *American Review VII*, June 1848, pp. 572-85.

¹⁰⁶ Ver Margaret Homans, “Keats Reading Women, Women Reading Keats”, in *Studies in Romanticism* 29 (Fall, 1990, pp. 341-370), p.368.

¹⁰⁷ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, p. 186. Walter Pater, em 1889, caracterizou significativamente *Wuthering Heights* como “a more really characteristic fruit [of] the spirit of romanticism” do que os escritos de Walter Scott. (Cf. “Postscript” a *Appreciations*, 1889, in *The Brontës – The Critical Heritage*, ed. Miriam Allott, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1974, p. 445). No entanto, os poemas 'gondalianos' de Emily (que usa um pseudônimo masculino) são reveladores do à vontade com que ela ocupa as posições de tanto mulheres como homens nos seus universos fictícios.

¹⁰⁸ Cf. Mellor, *Op. Cit.*, pp. 209-210.

¹⁰⁹ *Id. Ibid.*, pp. 210-211 (a ênfase é nossa).

¹¹⁰ *Victorian Women Poets. An Anthology* (eds. Angela Leighton & Margaret Reynolds), Blackwell: Oxford UK & Cambridge USA, 1995, pp. xxv-xxvi (“Introduction I”, pp. xxv-xxxiv).

¹¹¹ *The Keepsake* foi editado primeiramente por Frederic Mansel Reynolds, entre 1829 e 1835.

¹¹² A condessa de Blessington e Marguerite Power editaram *The Keepsake* entre 1841 e 1857; Mrs S. C. Hall e Mary Russell Mitford editaram *Findens’ Tableaux* entre 1837 e 1841; outra publicação famosa, *Fisher’s Drawing Room Scrap-Book*, foi sucessivamente editado por Letitia Landon, Mary Howit, Sarah Stickney Ellis e Caroline Norton.

¹¹³ Dado o seu isolamento geográfico e social, as Brontë não puderam beneficiar das vantagens, em termos quer de apoio quer de divulgação, que estas publicações e círculos literários ofereciam às suas autoras. É, no entanto, pouco provável que se sentissem identificadas com uma grande parte dessas contribuidoras, que encaravam como “mere versifiers”.

¹¹⁴ A crítica geralmente feita a estas publicações era resumida da seguinte forma: “The worst poems by the best writers” (Margaret Reynolds, *Op. Cit.*, p. xxvi, n. 4).

¹¹⁵ Cf. Reynolds, *Op. Cit.*, p. xxvi, n. 3.

¹¹⁶ Por exemplo, “The African” de L. Landon é um poema de protesto contra a escravatura que foi publicado no *Fisher’s Drawing Room Scrap-Book*, em 1832.

¹¹⁷ É o caso do poema de Elizabeth Barrett Browning, “The Romaunt of the Page”, publicado em *Findens’ Tableaux*, em 1839.

¹¹⁸ Este foi precisamente o período durante o qual Charlotte, Emily e Anne Brontë compuseram a sua poesia, sendo muito provável que elas tenham lido e comentado entre si muitos dos poemas incluídos nessas publicações e sido, inclusivamente, influenciadas por algumas dessas leituras (Charlotte, por exemplo, conhecia bem a obra de Felicia Hemans).

¹¹⁹ Este facto não deixa de ser irónico dado que Emily Brontë morreria subitamente nesse mesmo ano, sem ver a sua obra poética reconhecida. O mesmo aconteceria a Anne Brontë no ano seguinte (1849); ao passo que Charlotte Brontë começava, por essa mesma altura, a ter sucesso como romancista e não propriamente como poeta. Apesar de tudo, em 1846, as irmãs tinham deixado uma modesta selecção dos seus *Poems (by Currer, Ellis and Acton Bell)*, não desejando assumir-se como poetisas.

¹²⁰ Cf. Frederic Rowton (ed.), *The Female Poets of Great Britain* [1848; 1853], Facsimile edition, with an introduction by Marilyn Williamson, Wayne State University Press, Detroit, p. xvii (a ênfase é nossa).

¹²¹ *Id. Ibid.*, p. xix.

¹²² Cf. George W. Bethune, *The British Female Poets: with Biographical and Critical Notices* [1848], Philadelphia, pp. iii,vi e vii.

¹²³ Cf. Caroline May, *The American Female Poets* [1848], Philadelphia, pp. iii-iv.

¹²⁴ *Id. Ibid.*, p. vi (a ênfase é nossa).

¹²⁵ Cf. M.A. Stodart, (1842) *Female Writers: Thoughts on Their Proper Sphere and on Their Powers of Usefulness*, London, pp. 87-91.

¹²⁶ Cf. Reynolds, *Op. Cit.*, p. xxix (a ênfase é nossa).

¹²⁷ Cf. Stodart, *Op. Cit.*

¹²⁸ Cartas de Elizabeth Barrett a H. F. Chorley, 3 e 7 de Janeiro de 1845, Philip Kelley e Scott Lewis (eds.), *The Brownings' Correspondence*, Winfield Kan, Wedgestone Press, 1992, vol. 10, pp. 3-5 e 13-15.

¹²⁹ Cf. Elizabeth B. Browning, *Aurora Leigh*, Book III, ll. 310-11, 318-19 e 51. *The Works of Elizabeth Barrett Browning* (ed. Karen Hill), The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editions, Ware, 1994, pp. 410 e 414.

¹³⁰ "There is a paper remaining which contains minute studies of, and criticisms upon, the engravings in 'Friendship's Offering for 1829'; showing how she had early formed those habits of close observation, and patient analysis of cause and effect, which served so well in after-life as handmaids to her genius." Cf. Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* [1857], Harmondsworth, Penguin, 1975, p.118.

¹³¹ "On the Death of Emily Jane Brontë" (1848) e "On the Death of Anne Brontë" (1849).

¹³² "To Elizabeth Barrett Browning, in 1851" e "To Elizabeth Barrett Browning, in 1861".

¹³³ 1824 é o ano da morte de Byron, considerado o último representante do romantismo inglês. 1837 é, por sua vez, a data da subida ao trono da rainha Vitória, que marca o início oficial de um novo período.

¹³⁴ Cf. Angela Leighton, in *Victorian Women Poets. An Anthology*, *Op. Cit.*, "Introduction II", pp.xxxv-x.

¹³⁵ "The Chamois Hunter's Love" de Hemans e "At Home" de Christina Rossetti são apenas dois exemplos de composições que focam o significado duplo de "home": como um lugar inóspito ou estranho e interdito. Outros poemas focam igualmente o difícil limiar entre 'dentro' e 'fora', entre a segurança do lar e o mundo exterior, entre vocação e desejo. "The threshold, both external and internal, is a crucial moral, sexual as well as imaginative location for Victorian women." (Leighton, *Op. Cit.*, p. xxxvi).

¹³⁶ Por exemplo, Elizabeth Barrett Browning confessou estar eternamente grata à autora daquela obra favorita da sua juventude, a qual designou como "an immortal book" (Cf. Angela Leighton, *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, Harvester Wheatsheaf, New York and London, 1992, p. 78). Muitos dos poemas de Felicia Hemans ("Corinne at the Capitol", "To a Wandering Female Singer", "Woman and Fame") e de Letitia Landon (*The Improvisatrice*) são reflexos dessa influência na medida em que abordam a criatividade feminina. Da mesma forma, a obsessão das Brontë (e, em especial, de Charlotte) por uma carreira como escritoras ou poetas poderá ter sido igualmente despoletada pela leitura da obra de Stäel.

¹³⁷ Cf. Leighton, "Introduction II", *An Anthology*, *Op. Cit.*, p. xxxvi.

¹³⁸ *Id. Ibid.*, pp. xxxvi-xxxvii.

¹³⁹ "Behind no prison-grate, [...] / Live captives so uncomforted / As souls behind a smile. / [...] in your bitter world, she said, / Face-joy's a costly mask to wear" (pp. 88-89); "I wear my mask for warmth: who ever shows / His nose to Russian snows / To be pecked at by every wind that blows?" (pp. 368-369). Cf. Leighton and Reynolds, *Anthology*, *Op. Cit.*

¹⁴⁰ *Id. Ibid.* Esta imagem poética é usada nomeadamente por Anne Brontë na sua técnica de fingimento ("dissembling") ou de recusa em expor a sua sensibilidade.

¹⁴¹ Cf. Leighton and Reynolds, pp. 345-346 ("I care not for my Lady's soul / Though I worship before her smile") e pp. 365-367 ("One face looks out from all his canvasses, / [...] He feeds upon her face by day and night, / [...] Not as she is, but as she fills his dream").

¹⁴² *Id. Ibid.*, pp. 419, 424 e 433. Ver ainda p. 257.

¹⁴³ Ver, por exemplo, "Christina" (1851) de Dora Greenwell, *Aurora Leigh* (1857) de Barrett Browning e *Goblin Market* (1862) de Christina Rossetti. Como teremos oportunidade de ver, o tema do relacionamento forte entre irmãs é um dos mais recorrentes na lírica brontëana, reflectindo-se igualmente na sua escrita como um todo (ao nível pessoal e ficcional).

¹⁴⁴ A 'morte', como tema e como metáfora central, acompanhou de perto o percurso poético das Brontë e, em especial, o de Emily Brontë, em cuja lírica assume um carácter metafísico de libertação.

¹⁴⁵ Algumas das autoras que se debruçaram comoventemente sobre o assunto foram, entre outras, Caroline Clive (1801-1873) em "The Mother", Henrietta Tindal (1818-1879) em "The Birth Wail", Eliza Ogilvy (1822-1912) em "Newly Dead and Newly Born", Augusta Webster e Alice Meynell (1847-1922) em vários poemas.

¹⁴⁶ Leighton refere duas poderosas excepções: o infanticídio impassível em "The Runaway Slave" de Barrett Browning e o infanticídio apenas sugerido em "The Ballad of the Were-Wolf" de Marriot Watson (*Op. Cit.*, p. xxxviii). Este tema é igualmente afluído na poesia 'gondaliana' de Emily Brontë.

¹⁴⁷ Ver, por exemplo, a acusação que Romney faz em *Aurora Leigh* de que a poetisa só conseguia escrever "as if / Your father were a negro, and your son / A spinner in the mills". Cf. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, *Op. Cit.*, p. 470.

¹⁴⁸ É nomeadamente o caso de Anne Brontë, que escreveu vários hinos religiosos inspirados em Cowper e em Wesley, alguns dos quais incluídos no *Methodist Hymn Book*.

¹⁴⁹ Cf. Leighton e Reynolds, *Op. Cit.*, pp. 396-397 e 369.

¹⁵⁰ O ‘exotismo’ da religião católica resultava igualmente do facto de se situar fora do “establiment”, associada que aquela sempre esteve a tudo o que, para os ingleses, era ou estrangeiro ou irlandês ou então pobre.

¹⁵¹ A própria teoria evolucionista, difundida por Darwin e Spencer na segunda metade do século XIX, deve por vezes ter funcionado para muitas pessoas como uma fê ‘alternativa’. Emily Brontë parece, no entanto, antecipar aquele tema em alguns dos seus poemas de reflexão mais filosófica ou panteísta, como é o caso de "Shall Earth no more inspire thee" (1841), de "I see around me tombstones grey" (1841) e "In the earth, in the earth ..." (1843).

¹⁵² "'A Music of Thine Own'. Women's poetry – an expressive tradition?", in *Victorian Poetry ...*, *Op. Cit.*, pp. 318-377.

¹⁵³ *Id. Ibid.*

¹⁵⁴ Armstrong ilustra precisamente o capítulo intitulado “Precursors” com um exemplo do início do século – “The Marriage Vow” de Letitia Landon e outro do final do século – um excerto de *A Ballad of Religion and Marriage* de Amy Levy, citando pelo meio Elizabeth Barrett Browning com *Aurora Leigh* e Christina Rossetti com “I wish, and I wish I were a man” (*Op. Cit.*, pp. 318-319).

¹⁵⁵ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 319 (a ênfase é nossa).

¹⁵⁶ *Id. Ibid.*

¹⁵⁷ *Id. Ibid.*, p. 320.

¹⁵⁸ *Id. Ibid.* No Prefácio escrito por W. M. Rossetti à sua edição dos poemas de Felicia Hemans, no qual as qualidades convencionais atribuídas à poesia feminina – piedade, didactismo, emotividade e sentimentalismo – estão bem patentes: “[...] it is not only ‘feminine’ poetry (...) but also ‘female’ poetry: besides exhibiting the fineness and charm of womanhood, it has the monotone of mere sex. Mrs Hemans [...] persistently coordinate[s] the impulse of sentiment with the guiding power of morals and religion. Everything must convey its ‘lesson’, [...] but must at the same time have the emotional gush of a spontaneous sentiment.” (Cf. *The Poetical Works of Felicia Hemans*, ed. William Michael Rossetti, London, 1873, Prefatory Notice, p. xxvii). Coventry Patmore também parodia a poesia religiosa feminina, atribuindo-lhe aquelas mesmas qualidades convencionais (Armstrong suspeita que se trate de uma imitação burlesca de um dos poemas de Anne Brontë). Cf. *The Angel in the House*, I. ii.2, 74-75, in *The Poems of Coventry Patmore*, ed. Frederick Page, London, 1949.

¹⁵⁹ No início do século XIX, John Wilson (‘Christopher North’) escreveu de forma entusiástica sobre as ‘poetisas’ no *Blackwood’s Magazine*; em 1848, Frederic Rowton editou um estudo respeitável sobre *The Female Poets of Great Britain*; no final do século, Eric Robertson publicou o seu *English Poetesses* (1883); W. M. Rossetti editou não apenas a obra de sua irmã e a de Felicia Hemans mas também a de Augusta Webster (1895).

¹⁶⁰ Letitia Landon, no início da sua carreira, teria mesmo confessado a sua completa dependência da ajuda masculina nas tarefas de publicação (Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 322).

¹⁶¹ Relativamente a Ann Hawkshaw, Armstrong salienta os seus conhecimentos e originalidade em poemas como *Dionysius the Areopagite* (1842), onde está presente a sua visão de um ‘céu’ igualitário, assim como os seus sonetos sobre a história britânica (1854) – nomeadamente “Why am I a slave?” e “The Mother to Her Starving Child”, que abordam o problema da subjugação (pp. 322-323).

¹⁶² Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 323.

¹⁶³ Letitia Landon reconheceu esse facto quando escreveu, no seu poema “Stanzas on the Death of Mrs Hemans”, que esta tinha produzido “A music of thine own”. Cf. *Victorian Women Poets. An Anthology*, *Op. Cit.*, pp. 43-45, ll. 35-38.

¹⁶⁴ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 323.

¹⁶⁵ *Id. Ibid.*, pp.323-324 (a ênfase é nossa).

¹⁶⁶ *Id. Ibid.*, p. 324.

¹⁶⁷ “[...] in Italy [...] the mind is warmed from earliest childhood by all that is beautiful in Nature and glorious in Art. The character depicted is entirely Italian, a young female with all the loveliness, vivid feeling, and genius of her own impassioned land.” (Prefácio a *The Improvisatrice*, em *Poetical Works*, 2 vols., London, 1850; citada por Armstrong, *Op. Cit.*, p. 324).

¹⁶⁸ Elizabeth Barrett Browning retoma esse tema em *Aurora Leigh* (1856) e Christina Rossetti, no seu Prefácio a *Monna Innominata*, considera o estatuto da tradição petrarquista em relação à ‘moderna’ poesia feminina.

¹⁶⁹ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 324.

¹⁷⁰ Armstrong refere ainda os exemplos de Adelaide Anne Procter – cujos poemas narrativos são transferidos para a Provença, a Suíça e a Bélgica – e os de George Eliot, cuja composição intitulada *The Spanish Gypsy* (1868) envia a heroína de Espanha para África (p. 324).

¹⁷¹ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p.324.

¹⁷² *Id. Ibid.*, p. 325.

¹⁷³ Esta análise de situações extremas, como as da ‘guerra’ e do ‘cativeiro’ (a falta de liberdade real e simbólica) está, por exemplo, muito presente na poesia ‘gondaliana’ de Anne e de Emily Brontë, mas sobretudo nos poemas desta última.

¹⁷⁴ *Id. Ibid.* A lírica brontëana, nomeadamente nos poemas de carácter fictício ou ficcional (associados às narrativas de *Angría* e de *Gondal*, mas não só), faz um uso frequente das formas (melo)dramáticas (dialogadas ou monologadas), parecendo assim confirmar essa ‘tradição’ feminina.

¹⁷⁵ “The frequent adoption of a dramatised voice by male poets in the Victorian period is, of course, to be connected with dramatic theories of poetry. But Landon’s and Hemans’s work predates these theories [...]” (Armstrong, *Op. Cit.*, p. 325).

¹⁷⁶ *Id. Ibid.*

¹⁷⁷ O poema, publicado em 1846, intitula-se “Pilate’s Wife’s Dream” (“I’ve quenched my lamp, I struck it in that start”), em *The Poems of Charlotte Brontë*, Tom Winniffrith (ed.), Oxford, 1984, p. 3.

¹⁷⁸ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 326.

¹⁷⁹ *Id. Ibid.*

¹⁸⁰ Armstrong afirma que essa metáfora usada por Landon poderá ter sido influenciada pelas leituras que ela teria feito de David Hume sobre a natureza das sensações (Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 326).

¹⁸¹ O poema, publicado em 1838, intitula-se “Stanzas on the Death of Mrs Hemans” (Landon citada por Armstrong, *Op. Cit.*, p. 326).

¹⁸² Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, pp. 326-327. Esta tradição parece estar presente nas próprias Brontë: tanto a metáfora da ‘corda musical’ como a do ‘ar’ ou ‘vento’ surgem repetidamente na poesia de Emily Brontë e, por vezes, de forma aliada. Mas é sobretudo o vento que assume o papel mais preponderante, não apenas como elemento vital mas principalmente como ‘inspiração’ (poética).

¹⁸³ *Id. Ibid.*, p. 327.

¹⁸⁴ Muitas das composições de carácter ficcional escritas por Charlotte Brontë abordam igualmente as múltiplas coacções e limitações impostas às mulheres, fazendo do ‘cativeiro’ uma metáfora quase intemporal da condição feminina.

¹⁸⁵ *Id. Ibid.*, p. 332 (a ênfase é nossa).

¹⁸⁶ “The Poetics of Expression” (cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 332).

¹⁸⁷ *Id. Ibid.*, p. 333.

¹⁸⁸ *Id. Ibid.* (a ênfase é nossa).

¹⁸⁹ *Id. Ibid.*, p. 332 (a ênfase é nossa).

¹⁹⁰ *Id. Ibid.*, p. 333.

¹⁹¹ Poema composto por Anne em Maio de 1845. Cf. *The Poems of Anne Brontë: A New Text and Commentary*, Edward Chitham (ed.), Macmillan, Basingstoke, 1979, pp. 111-112.

¹⁹² Poema escrito em Setembro de 1845. Cf. *The Poems*, *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁹³ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 333. Armstrong salienta, deste modo, duas das convenções mais importantes da tradição poética feminina: a expressão da emoção e o propósito didáctico.

¹⁹⁴ Poema não datado (mas publicado em 1846). Cf. *The Poems*, *Op. Cit.*, pp. 110-111.

¹⁹⁵ *Id. Ibid.*

¹⁹⁶ *Id. Ibid.*

¹⁹⁷ *Id. Ibid.*

¹⁹⁸ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 334.

¹⁹⁹ *Id. Ibid.*

²⁰⁰ “The Lonely Lady” ou “She was alone that evening ...” foi composto por Charlotte em Maio de 1837. Cf. *The Poems of Charlotte Brontë*, ed. Tom Winniffrith, Basil Blackwell, Oxford and New York, 1984, pp. 202-203.

²⁰¹ *Id. Ibid.*

²⁰² *Id. Ibid.*

²⁰³ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 335. A ênfase é nossa.

²⁰⁴ Poema composto por Emily em Fevereiro de 1845. Cf. *The Poems of Emily Brontë*, eds. Derek Roper e Edward Chitham, Clarendon Press, Oxford, 1995, pp. 164-166.

²⁰⁵ Cf. Armstrong, p. 335. A ênfase é nossa.

²⁰⁶ Cf. Emily Brontë, *The Poems*, *Id. Ibid.*

²⁰⁷ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 336.

²⁰⁸ *Id. Ibid.* Conforme se verá mais adiante (na Parte II deste trabalho), esta interpretação avançada por Isobel Armstrong não é totalmente coincidente com a que nós sugerimos para este complexo, mas profundamente revelador, poema de Emily Brontë.

-
- ²⁰⁹ Salientam-se os seguintes poemas: “The Cradle Song of the Poor” e “The Homeless Poor”. Cf. Leighton e Reynolds, *An Anthology, Op. Cit.*, pp. 336-337.
- ²¹⁰ Por exemplo, o poema intitulado “King and Slave”.
- ²¹¹ Destacam-se “The Lesson of the War” e “The Two Spirits”.
- ²¹² Armstrong salienta “A Parting”, “A Woman’s Answer” e “Envy”. Ver a antologia de Leighton e Reynolds, *Op. Cit.*, pp. 317-318 e 337-338.
- ²¹³ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 337 (a ênfase é nossa).
- ²¹⁴ Ver Leighton e Reynolds, pp. 316-317. Na sua lírica, Charlotte e Emily Brontë também reflectem frequentemente sobre a natureza da expressão poética; quer especificamente sobre o papel da imaginação, quer sobre a incapacidade de articulação que por vezes afecta a sua escrita. Elas parecem, assim, seguir em certa medida a tradição de escrita encetada por poetisas como Procter.
- ²¹⁵ *Id. Ibid.*, p. 339 (a ênfase é nossa). Armstrong resume deste modo a poética expressiva dominante: “Victorian expressive theory is affective and of the emotions. It is concerned with feeling. It psychologised, subjectivised and often moralised the firm epistemological base of Romantic theory, though its warrant was in Wordsworth’s spontaneous *overflow* of feeling. [...]” (*Id. Ibid.*, p. 340).
- ²¹⁶ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 341.
- ²¹⁷ *Id. Ibid.* Armstrong acrescenta o seguinte: “Keble’s theory of symbol speaks of the *concealing* as well as the *revealing* nature of symbol. Christian meaning should not be carelessly *exposed* to misprision (and to democratic reading).” (*Id. Ibid.*, a ênfase é nossa).
- ²¹⁸ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 341.
- ²¹⁹ Armstrong considera o fenómeno por ela descrito como sendo radicalmente diferente da teoria sobre a ‘repressão’ de Freud – “because it assumes a consciously *known* experience which is inexpressible because the verbal forms of language are inadequate, ineffable.” (*Id. Ibid.*, p. 342).
- ²²⁰ Ensaio intitulado “Our Single Women” e primeiramente publicado na *North British Review* em 1860. Tendo apoiado várias causas sociais ao longo da sua vida, nomeadamente a educação dos ‘atrasados mentais’, a liga anti-vivisseccção, a educação das raparigas e o direito das mulheres ao trabalho (assim como o movimento sufragista), Greenwell deixou as suas impressões em numerosos ensaios.
- ²²¹ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p.342 (a ênfase é nossa).
- ²²² Cf. Dora Greenwell, *Essays*, London and New York, 1866, pp. 3-4 (a ênfase é nossa).
- ²²³ *Id. Ibid.*, p. 4.
- ²²⁴ *Id. Ibid.*, p. 45 (a ênfase é nossa).
- ²²⁵ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 344 (a ênfase é nossa).
- ²²⁶ Nas palavras de Armstrong, “Certainly Christina Rossetti’s work yields enough, at the level of direct statement, about sexual, social and economic matters for one to be sure that she thought of herself as a ‘woman’ writer and indeed saw that she was marginalised as one by the very nature of her situation.”; no entanto, “The ‘barrier’ as the topic of expressive theory is explored, necessarily indirectly, by Rossetti, Greenwell and Ingelow. [...] How they do this, [...] is perhaps more fundamental to the nature of Victorian women’s poetry than any of the direct accounts of women’s experience to be found in their poems.” (*Op. Cit.*, pp. 345-346).
- ²²⁷ Ver a antologia de Leighton e Reynolds, *Op. Cit.*, pp. 390-392.
- ²²⁸ *Id. Ibid.*, pp. 372-373.
- ²²⁹ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 346.
- ²³⁰ “Laura is like one of Keble’s poets. She will go mad or die unless she can carry out her desires and consume the fruit once more [...] The symbolic representation turns out to be illusory, the false equivalence of a dream.” (*Op. Cit.*, pp. 349-350).
- ²³¹ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 352.
- ²³² Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, pp. 367-368.
- ²³³ Ver pp. 367-377.
- ²³⁴ Nas palavras de Armstrong, “In *Aurora Leigh* she achieves the double feat of writing ‘without mask’ and of rewriting Christian myth. [...] Through Marion the Christian myth is transformed, for Marion takes on not only the attributes of Mary as mother with child but also the attributes of Christ, who is through her persistently gendered as a woman.” (*Op. Cit.*, pp. 368-369).
- ²³⁵ “[...] in *The Spanish Gypsy* (1868) [...] George Eliot attempted to write the first humanist epic by a woman. [...] Fedalma ... take[s] up the mission of leading the Gypsy race to unity in Africa. At the heart of the poem is a question about the extent to which women are capable of producing a powerfully imaginative national myth about unity and cohesion, a matriarchal myth.” (*Op. Cit.*, pp. 370-372).
- ²³⁶ Ao referir-se a autoras como Mathilde Blind, Augusta Webster e Amy Levy, Armstrong salienta que as imagens poéticas ‘expressivas’ tradicionais, aliadas à respiração, ao ar e à música, se vão esbatendo: “The expressive rather than the suppressive aspect of expressive theory allows [...] a far more *overt*

critique of the cultural construction of the feminine subject than the powerfully coded, secret and indirect manoeuvres with affective experience which go on [...] in the earlier period.” (*Op. Cit.*, pp. 372-373).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes Primárias:

Obras de autores particulares

The Poems of Charlotte Brontë. A new annotated and enlarged edition of the Shakespeare Head Brontë, edited by Tom Winnifrith, published for the Shakespeare Head Press by Basil Blackwell, Oxford and New York, 1984.

The Poems of Emily Brontë, edited by Derek Roper with Edward Chitham, Clarendon Press, Oxford and New York, 1995.

The Poems of Anne Brontë. A New Text and Commentary, edited by Edward Chitham, The Macmillan Press, London and Basingstoke, 1979.

ARNOLD, Matthew, *The Poems* [1853], ed. Kenneth Allott, Longman Annotated English Poets, London, 1965.

BARRETT Browning, Elizabeth, *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, ed. Karen Hill, The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editions, Ware, 1994.

BLAGDEN, Isa, *Poems by Isa Blagden*, with a memoir by Alfred Austin, W. Blackwood & Sons, Edinburgh & London, 1873.

BROWNE, Frances, *The Star of Attéghéi; The Vision of Schwartz and Other Poems*, ed. Edward Moxon, London, 1844.

BROWNING, Robert, *The Works of Robert Browning*, with an Introduction by Tim Cook, The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editions, Ware, 1994.

CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus*, ed. K. McSweeney and P. Sabor, Oxford University Press, Oxford and New York, 1987.

COOK, Eliza, *Lays of a Wild Harp, a Collection of Metrical Pieces*, ed. John Bennett, E. Spettigue, London, 1835.

COOK, Eliza, *Melaia and Other Poems*, R. J. Wood, London, 1840.

ELIOT, George, *The Legend of Jubal and Other Poems*, William Blackwood & Sons, London & Edinburgh, 1874.

GREENWELL, Dora, *Carmina Crucis*, ed. Bell & Daldy, London, 1869.

GREENWELL, Dora, *Essays*, London and New York, 1866.

GREENWELL, Dora, *Liber Humanitatis. A Series of Essays on Various Aspects of Spiritual and Social Life*, London, 1875.

HEMANS, Felicia, *The Poetical Works*, edition and Prefatory Notice by William Michael Rossetti, London, 1873.

INGELOW, Jean, *Poems*, ed. Humphrey Milford, London, 1863.

INGELOW, Jean, *Mopsa the Fairy*, ed. Humphrey Milford, London, 1869.

KEATS, John, *Selected Poems and Letters*, ed. Robert Gittings, Heinemann, London, 1982.

PATMORE, Coventry, *The Poems*, ed. Frederick Page, London, 1949.

SMEDLEY, Menella Bute, *Poems Written for a Child by Two Friends*, in conjunction with E.A. Hart, Wells Gardner & Co, London, 1895.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *Mary and the Wrongs of Woman*, ed. James Kinsley and Gary Kelly, Oxford University Press, Oxford, 1980.

Antologias:

AHSFIELD, Andrew (ed.), *Romantic Women Poets 1770-1838. An Anthology*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995.

BETHUNE, George W. (ed.), *The British Female Poets: with Biographical and Critical Notices [1848]*, Philadelphia.

CUNNINGHAM, Valentine (ed.), *The Victorians. An Anthology of Poetry & Poetics*, Blackwell Publishers, Oxford UK and Cambridge USA, 2000.

GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan (eds.), *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English*, Second Edition, W.W. Norton & Company, New York and London, 1996.

LEIGHTON, Angela & REYNOLDS, Margaret (eds.), *Victorian Women Poets. An Anthology*, Blackwell Publishers, Oxford UK and Cambridge USA, 1995.

MAY, Caroline (ed.), *The American Female Poets [1848]*, Philadelphia.

ROWTON, Frederic (ed.), *The Female Poets of Great Britain [1848; 1853]*, Facsimile edition, with an introduction by Marilyn L. Williamson, Wayne State University Press, Detroit.

WATSON, J.R. (ed.), *Everyman's Book of Victorian Verse*, J.M. Dent & Sons Ltd, London, Melbourne and Toronto, 1982.

Biografias e Correspondência:

HAIGHT, Gordon S.(ed.), *Selections from George Eliot's Letters*, New Haven and London, 1985.

KELLEY, Philip and Lewis, Scott (eds.), *The Browning's Correspondence*, Wedgestone Press, Winfield Kan, 1992, Vol. 10.

KENYON, Frederic (ed.), *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, 2 vols., London, 1857, Vol. II.

MAC ALLEER, Edward (ed.), *Dearest Isa: Robert Browning's Letters to Isabella Blagden*, University of Texas Press, Austin, Texas and Edinburgh, 1951.

2. Fontes Secundárias:

Estudos críticos

HOMANS, Margaret, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1980.

TAYLER, Irene, *Holy Ghosts. The Male Muses of Emily and Charlotte Brontë*, Columbia University Press, New York, 1990.

PEECK-O'TOOLE, Maureen, "Lyric and Gender", *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, Amsterdam, Netherlands, 1988, 18:4, pp. 319-329.

Obras de teoria e de crítica

ABRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], Oxford University Press, London, Oxford and New York, 1971.

ABRAMS, M.H., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* [1969], W.W. Norton & Company, New York and London, 1973.

ARMSTRONG, Isobel, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, Routledge, London and New York, 1993.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], ed. David Womersly, Penguin Books, Harmondsworth, 1998.

EZELL, Margaret J.M., *Writing Women's Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996.

GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1979.

HAZLITT; William, *Selected Writings*, ed. Jon Cook, Oxford University Press, Oxford, 1991, Vol. 8.

HOMANS, Margaret, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1980.

JOHNSON, E.D.H., *The Alien Vision of Victorian Poetry; Sources of the Poetic Imagination in Tennyson, Browning and Arnold*, Princeton, New Jersey, 1952.

KRISTEVA, Julia, *Desire in Language*, ed. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980.

LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* [1957], Penguin University Books, Harmondsworth, 1974.

LEIGHTON, Angela, *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, Harvester Wheatsheaf, New York and London, 1992.

LIPKING, Lawrence, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

MELLOR, Anne K., *Romanticism & Gender*, Routledge, New York and London, 1993.

MONTEFIORE, Jan, *Feminism and Poetry*, Pandora Press, London, 1987.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

SIDNEY, Philip, *An Apology for Poetry* [1595], edited by Visvanath Chatterjee, Sangam Books, Bombay and London, 1986.

STODART, Mary Ann, *Female Writers: Thoughts on Their Proper Sphere and on Their Powers of Usefulness* [1842], London.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, The Hogarth Press, London, 1929.

Artigos:

ARMSTRONG, Isobel, "Scandal and Sudden Death: A Nineteenth-Century Mystery", Inaugural Lecture, Birbeck College, University of London, 30 April 1991.

BLAKE, Kathleen, "Armgart – George Eliot on the Woman Artist", *Victorian Poetry*, 18, 1980, pp. 75-80.

DIEHL, J.F., "Rich's *Common Language* and the Woman Poet", *Feminist Studies*, 6, Indiana UP, Bloomington, 1980, pp. 70-84.

FINCH, A.R.C., "Dickinson and Patriarchal Meter", *Publications of the Modern Language Association*, 102, 1987, pp. 27-34.

HOMANS, Margaret, "Keats Reading Women, Women Reading Keats", *Studies in Romanticism*, 29, Fall, 1990, pp. 341-370.

RADER, Ralph, "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms", *Critical Enquiry*, Vol. 3, Part 1, 1976, pp. 131-151.

SCHENCK, C., "Feminism and Reconstruction: Re-constructing the Elegy", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Tulsa Oklahoma, 5, 1986, pp. 12-16.

TAYLOR, Paul A., "Imaginative Writing and the Disclosure of the Self", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, pp. 27-39.

Obras de referência

CURRAN, Stuart, *A Textbase of Women's Writing in English, 1330-1830: Bibliography of British Women Poets, 1760-1830*, Brown University Women Writers Project.

PREMINGER, Alex and BROGAN, T.V.F. (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1993.

STRACHEY, Ray, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain*, G. Bell & Sons, London, 1928.