

Mulheres Escritoras, Cânone e Poesia: Emily Brontë

Women Writers, Canon and Poetry: Emily Brontë

Mujeres Escritoras, Canon y Poesía: Emily Brontë

Daise Lilian Fonseca Dias

Resumo: escrever poesia no século XIX não era tarefa fácil para mulheres. Pensava-se que elas eram intelectualmente inferiores aos homens para escrever gênero tão nobre. Assim, poucas são as escritoras que figuram no panteão canônico ocidental pelas suas poesias, Emily Brontë é uma delas. Ela é uma das mais respeitadas autoras canônicas inglesas, sobretudo por sua prosa. Entretanto, Brontë tem sido pouco estudada como poeta. Neste trabalho, serão analisadas algumas características da sua poesia e aspectos dos contextos público e privado nos quais ela foi produzida. Este artigo contém um raro estudo, em Língua Portuguesa, sobre a poesia da autora, o que possibilita ao público-leitor o acesso a um apanhado de referências naquele idioma, e a alguns dos seus poemas.

Palavras-Chave: poesia, mulher, cânone.

Abstract: writing poetry in the 19th Century was not an easy task for women. The patriarchal society thought they were intellectually inferior to men to write such a noble genre. So, just a few women are included in the western canon for their poetry, and Emily Brontë is one of them. She is one of the most respected English canonic writers, mainly for her prose. However, there are not many studies on her poetry. In this paper, some characteristics of Brontë's poetry will be analyzed, as well as aspects of the public and private contexts of its production. This paper contains a rare study of the author's poetry in Portuguese, so that it favors the readers with an amount of references on her poetry in that language, and some of her poems.

Keywords: poetry, women, canon.

Resumen: escribir poesía en el siglo XIX no era una tarea muy fácil para las mujeres. Se pensaba que ellas eran intelectualmente inferiores a los hombres para escribir este género tan noble. Así, pocas son las escritoras que figuran en el panteón canónico occidental por sus poesías, Emily Brontë es una de ellas. Ella es una de las más respetadas autoras canónicas inglesas, sobre todo por su prosa. Sin embargo, Brontë ha sido poco estudiada como poeta. En este trabajo, serán analizadas algunas características de su poesía, y aspectos de los contextos público y privado en lo que ella fue escrita. Este artículo contiene un peculiar estudio sobre la poesía de la autora en Lengua Portuguesa, lo que posibilita al público lector el acceso a una síntesis de referencias en aquel idioma, y a algunos de sus poemas.

Palabras Clave: poesía, mujer, canon.

Daise Lilian Fonseca Dias é graduada em Letras/Língua Inglesa (UFRN); Mestra em Literaturas de Língua Inglesa (UFPB); Doutora em Literatura e Cultura (UFPB); Professora da Universidade Federal de Campina Grande. Leciona as disciplinas Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa (Curso de Letras / UFCG) e Teoria do Texto Narrativo (Pós-Graduação/ UFCG). Tem orientado trabalhos na Pós-Graduação (UFCG), nas perspectivas feminista e pós-colonial.

E-mail: daiselilian@hotmail.com

INTRODUÇÃO

No livro *O cânone ocidental* (2001), o crítico americano Harold Bloom lista quase novecentos autores considerados canônicos, sendo as mulheres menos de uma centena. Dentre elas, constam as escritoras inglesas Charlotte Brontë, com os romances *Jane Eyre* e *Villette*, e Emily Brontë, com poemas e o romance *O morro dos ventos uivantes*. E como poetas, menos de vinte autoras fazem parte da referida listagem, constatando-se, portanto, uma quase inexistência delas entre os clássicos da Antiguidade. Apenas a partir do século XIX nota-se um número maior de escritoras – dentre as poucas no total geral. Obviamente que a lista de Harold Bloom não deve ser considerada a expressão máxima da significação de autores canônicos, mas ela é um exemplo importante do pensamento patriarcal que ainda perdura na academia quanto ao assunto.

Neste sentido, no artigo **Mulheres Escritoras, Cânone e Poesia: Emily Brontë** serão tratadas algumas questões fundamentais sobre o cânone e sua relação com as mulheres, notadamente a dificuldade de inserção delas nele. Além disso, será discutida a complicada visão patriarcal acerca da escrita das mulheres poetas, no contexto do século XIX. Por fim, foi feita uma análise de aspectos da poesia de Emily Brontë (1818-48), destacando a inserção dela no cânone e suas angústias, enquanto mulher, ao escrever aquele gênero.

1. A Questão do Cânone

A palavra cânone vem do grego “kanon”, “uma espécie de vara de medir; nas línguas românicas, adquiriu o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’” (REIS, 1992, p. 70). Cuddon (1998) informa que o termo se refere a um conjunto de escritos considerados autênticos. Inicialmente, “cânone” dizia respeito a textos bíblicos considerados autorizados – em oposição aos apócrifos – mas também pode ser aplicado à obra de um autor que é aceita como genuína, por exemplo, o cânone shakespeariano.

Bloom (2001, p. 14) defende que “um dos sinais de originalidade que pode conquistar status canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias”. A questão da originalidade discutida por Bloom não seria apenas o estranhamento que - nem sempre – choca o leitor, mas a “audácia” do (a) poeta ao apresentar um produto novo, após vencer o “agon” com a tradição e atingir o patamar digno da excelência das obras do panteão já estabelecido.

Os exemplos mais citados de obras canônicas, não apenas por Bloom, mas por qualquer teórico e/ou conhecedor da literatura ocidental, costumam ser relacionados a homens brancos, de classe média, a maioria europeus e americanos. Em virtude disso, vale considerar que o conceito de cânone está inescapavelmente relacionado à questão de poder, uma vez que os responsáveis por selecionar ou excluir as obras – normalmente membros de instituições, tais como universidades e partidários de teorias críticas – estão revestidos de autoridade para fazê-lo e, naturalmente, a tarefa é feita de acordo com interesses próprios, tanto em relação à classe social de quem escreve quanto à cultura, ou ao gênero, dentre outros fatores. Portanto, a seleção do cânone é um ato e um instrumento político que reflete o modo de ser, pensar e agir da sociedade que o elegeu.

Na literatura, cânone é um conjunto de obras também conhecidas como clássicas, como patrimônio cultural da humanidade. Extraoficialmente, a noção de cânone existe desde os gregos, mas legalmente iniciou em meados do século XVIII. Para uma obra literária fazer parte daquele seletivo grupo, ela deve apresentar alguns fatores excepcionais, entretanto, os critérios analíticos imprescindíveis, que têm se mostrado incomodamente – não apenas para as teorias críticas feministas, póscoloniais, intelectuais dos chamados países em desenvolvimento, dentre tantos outros – quase imutáveis ao longo do tempo, limitariam/limitaram a inclusão de obras e autores de grupos marginais pelo aspecto conservador e fechado do processo de inclusão/exclusão.

Schmidt (1996, p. 117) cita os principais pontos para a seleção de textos e sua consequente entrada no cânone: “determinações ideológicas, estilos vigentes numa determinada época, gênero dominante, contexto geopolítico-cultural, pertencimento de classes, sexo, raça”. Entretanto, “por trás desses fatores, tem-se uma tradição crítica, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam” (SCHIMIDT, 1996, p. 117).

Assim, o conjunto de textos que resistiu ao teste do tempo em uma sociedade, que foi legalizado pelas instituições de educação e pela crítica literária, e que passa a fazer parte de uma tradição, funciona como paradigma em relação ao que deve ser escrito e lido – e como isso deve ser feito – de modo que se cria um processo de homogeneização que, ao atuar sobre a seleção, “[...] reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de *padrões estéticos de excelência*” (SCHIMIDT, 1996, p. 116), os quais são utilizados para a ratificação da canonicidade de uma obra – leia-se “diferença” aqui como, dentre outras coisas, obras e autores oriundos de colônias ou ex-colônias, mulheres brancas e não brancas também.

Entretanto, dentro da própria tradição há uma tendência à revisão do cânone. Bloom (2001) comenta que na obra *Kinds of literature* [Tipos de literatura], de 1982, Alastair Fowler defende uma teoria para a formação do cânone que está ligada à questão de mudanças no gosto literário, o que levaria à reavaliação de gêneros e obras canônicas tradicionais ao longo do tempo. O que Fowler quer dizer é que, dependendo da época, há gêneros que são ou não considerados mais canônicos que outros por questões de identificação. Em virtude disso, críticos e teóricos têm advogado um processo de revisão do cânone para a inclusão de gêneros tais como ficção científica e romance jornalístico; o romance histórico tem sido cada vez mais desvalorizado.

Observando-se o discurso de Bloom, percebe-se a ironia utilizada por ele ao falar sobre os defensores da “abertura do cânone”, sobretudo ao mencionar que eles “[...] vão ainda mais longe e falam de uma ideologia de formação do cânone, sugerindo que estabelecer (ou perpetuar) um cânone é um ato ideológico *em si*” (BLOOM, 2001, p. 30). Aparentemente e, talvez, irrefletidamente, há uma contradição no discurso de Bloom, uma vez que, segundo ele mesmo admite, o cânone serve para “impor limites” (p. 42), e que todos os cânones são elitistas, inclusive os atuais contracânones que ele classifica como sendo “da moda”.

De qualquer modo, em tempos de debate sobre cânone e contracânone, inflamados pelas teorias críticas feministas e pós-coloniais, por exemplo, evidencia-se que “a questão do cânone” está longe de chegar a um fim. Os que defendem o cânone tradicional argumentam que “as obras literárias possuem qualidades *intrínsecas*, [e] estão dotadas de um valor estético – sua ‘literariedade’” (REIS, 1992, p. 71). Naturalmente, tal valor inerente ao texto literário é detectável sem a necessidade de se recorrer a elementos externos à obra, mas não se pode esquecer que a própria noção de literatura é ideológica e ligada à questão de poder, sobretudo, porque a literatura escrita surge e estabelece-se como parte de um universo elitista, conseqüentemente, desqualificando manifestações consideradas de natureza mais popular, em detrimento do seu contexto de produção, ou seja, seu aspecto mais formal, no que se refere até ao nível educacional de quem produz os textos incluídos.

A educação sistemática remete à escrita e à leitura, fundamentais formas de controle e de manipulação social. Percebe-se, então, que “o conceito de literatura seria entendido [...] como uma prática discursiva, entre outras, dentro da ordem do discurso” (REIS, 1992, p. 72). Neste sentido, o autor defende que uma obra não passa a ser reconhecida como literária apenas por elementos que a distinguem de outras, mas por questões ligadas à recepção, afinal, o próprio ato de ler é político.

Esse tipo de dimensionamento do texto literário transforma a literatura numa espécie de *práxis* discursiva e social, de modo que lhe

confere um poder para não somente representar, mas criar a realidade. Um exemplo disso foi o papel que a literatura teve no discurso imperialista e colonial, no sentido de mediar a diferença entre o real e o imaginário, já que o texto literário, como um apanhado complexo de signos, pode ser considerado um instrumento apropriado para difusão de ideologias –, sem mencionar a veiculação de imagens estereotipadas da mulher, do negro, e do índio, dentre outras.

Deve-se considerar que Reis (1992, p. 72) elenca os pilares básicos que sustentam o saber ocidental: “[...] o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã”. Ao refletir sobre o cânone, ele discorre sobre como esses pilares deixaram de fora grupos minoritários e manifestações orais, mas propõe que não se deve questionar o cânone apenas advogando a inclusão de autores não ocidentais e mulheres, por exemplo, porque a questão da canonização em si e sua ligação com o poder é o que de fato causa toda a problemática. O que deve ser posto em discussão, primeiramente, é “quem articulou o cânone – de que posição social falava, que interesses representava, qual seria seu público-alvo e qual a sua agenda política, qual seu estatuto de classe, de gênero ou étnico, por quais critérios norteou a sua eleição e rejeição” (REIS, 1992, p. 72).

Os pontos citados são fundamentais na discussão a respeito de cânone, visto que, embora se tente negar devido a questões politicamente incorretas e ideológicas, os contextos cultural e político são determinantes para a atribuição da noção de valor e sentido ao texto literário, mesmo que esteticamente isso não seja necessário. Logo, pode-se admitir que textos literários são, muitas vezes, produzidos com o objetivo de “[...] dominar, apagar ou distorcer outras propostas de sentido” (REIS, 1992, p. 74), sobretudo porque a linguagem tem sido utilizada a serviço dos interesses de grupos dominantes.

Assim, por meio dos campos de saberes de modo geral, o homem – branco, cristão, ocidental e, sobretudo, o europeu – buscou impor a dominação do mundo ocidental sobre o resto do globo; o cânone reflete esses interesses e valores que reduplicam as relações injustas que

compartimentam a sociedade. A este respeito, Schimidt (1996, p. 118) destaca que a abordagem de Bloom (2001) sobre o cânone é apenas a celebração e a reafirmação da “legitimidade do fórum cultural do centro e de seu capital simbólico”, ao conferir “autoridade às práticas críticas que, sob o signo do nacional como espaço cultural monolítico e monológico, aderem ao poder cultural do discurso do mesmo”.

Vale destacar que o surgimento das teorias críticas feminista e pós-colonial incentivou os críticos e estudiosos da literatura a uma análise mais política do texto literário e de questões referentes ao seu contexto de produção e recepção. Neste sentido, a crítica feminista é

voltada para a investigação do caráter gendrado dos discursos *de e sobre* a representação, ao expor a cumplicidade da representação, das estratégias de leitura, e de juízos críticos com ideologias de gênero, responsáveis pela exclusão da produção de autoria feminina dos cânones nacionais, [ela] deu visibilidade a outras categorias da diferença - raça, classe, sexualidade – que estão na base de modelos identitários situados fora do campo de referências identitárias homogêneas (SCHIMIDT, 1996, p. 119).

A crítica feminista, aliada às teorias críticas pós-coloniais, contribuiu para um debate sobre o cânone mediante o contexto das chamadas “*políticas de identidade* ou *multiculturalismo*, movimentos político-culturais que objetivam recuperar criticamente e colocar em circulação textos pertencentes a grupos minoritários e marginalizados” (SCHIMIDT, 1996, 119), e autores cujas obras foram historicamente ignoradas. Isso tem provocado uma revisão do cânone, resultando em um constante processo de estudo e pesquisa que tem provocado alterações no cenário literário e na configuração da historiografia oficial, o que significa uma nova forma de redefinir o valor literário que possibilite a inclusão de obras e autores oriundos de contextos historicamente marginalizados. As teorias críticas feministas e pós-coloniais têm contribuído para um repensar sobre o que tradicionalmente é aceito e posto em prática no cenário literário em relação aos “critérios estéticos”, utilizados e selecionados como exercício de poder cultural e político; uma redefinição

deles tem acenado para uma possibilidade mais ampla de flexibilização do cânone.

Contudo, Schimidt (1996, p. 121) chama a atenção para o fato de que

a redução da diferença à polarização cânone/contra-cânone parece-me ser uma oposição essencialista e improdutiva, que reproduz o binarismo centro-margem, fixando identidades culturais numa hierarquia imposta ou presumida. Sendo assim, sou levada a crer que essa polêmica não nos serve. A postura estratégica mais rentável para descentrar o centro e reconfigurar as margens reside no processo de disjunção e deslocamento desse referencial, pois somente dessa forma poderemos assumir a nossa cultura como registro dos imaginários múltiplos que nos constituem.

O que Schimidt defende reafirma a proposta das teorias críticas feministas e pós-coloniais das últimas décadas, visto que objetivam “alterar e ampliar o que é considerado relevante em nossa herança cultural” (TELLES, 1992, p. 46).

2. Angústia da Influência x Ansiedade de Autoria

As teorias críticas feministas também discordam de Bloom (1991), em outro ponto por ele veementemente discutido em seu livro *A angústia da influência*, publicado em 1975: a questão da “angústia da influência” ou “angústia da criatividade” e, ainda, “ansiedade criativa”. Tais angústias seriam uma espécie de melancolia do poeta frente aos precursores. Segundo o autor, “[...] não pode haver literatura forte, canônica, sem o processo de influência literária, um processo aflitivo e difícil de entender” (BLOOM, 2001, p. 17). A ansiedade seria em relação ao poeta-pai canônico; esse fardo é carregado porque o poeta aspirante deseja atingir um nível de excelência de criatividade e originalidade compatível com o da tradição literária e livrar-se da influência dos poetas que vieram antes dele, em virtude disso, tal poeta reconhece a tradição como “[...] um conflito entre o gênio passado e a aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica” (BLOOM, 2001, p. 18).

Em relação à tradição de obras escritas por mulheres, observa-se o oposto do que é postulado por Bloom (1991). Quando do início da tradição da literatura de autoria feminina, no século XIX, de modo geral, o que predominava era um sentimento de isolamento que as escritoras tentavam aniquilar ao buscar apoio em algum modelo de antecessoras, o que levou à formação espontânea de uma espécie de sororato, irmandade, comunidade de escritoras. Exemplo disso, no século XX, é Virgínia Woolf (2004), a qual exalta as precursoras que lhe abriram o caminho literário.

A necessidade de suporte vindo de um grupo “familiar” ainda é uma característica comum entre as escritoras contemporâneas – neste aspecto representadas por Alice Walker (1996), a qual cita a importância da sua “linhagem materna”, isto é, das autoras que a precederam e contribuíram para o desenvolvimento da sua produção literária. Em resposta a Bloom (1991) e em defesa do ponto de vista de autoras tais como Walker, as críticas Gilbert e Gubar (1984) criaram o termo “ansiedade de autoria” que seria vivenciada pelas mulheres escritoras pelo fato de fazerem parte de uma cultura dominada e controlada pelos homens, cuja possibilidade de escrita era limitada, inclusive, pela desesperadora tarefa de ter de competir com a tradição masculina.

No conceito de angústia da influência de Bloom (1991), aqueles que escrevem temem o eco da escrita ancestral de outros poetas na sua obra, em um conflito freudiano entre pai e filho, numa luta literária edípica, de modo que o poeta teria que castrar o pai ou pais artísticos para poder produzir um texto novo e independente. Contrariando ideia de Bloom, Gilbert e Gubar (1984) estimulam as mulheres escritoras a encontrarem a figura arquetípica da “sibyl” (profetiza) interior, ou seja, uma “Ur-poet” (poeta-mãe), como auxílio e fonte de criatividade feminina. Showalter (2002, p. 71) também questiona a teoria de Bloom e escreve:

As atuais teorias da influência literária têm também de ser testadas em relação à escrita da mulher. Se o texto de um homem como afirmaram Bloom e Said, pertence a um pai, então, o texto de uma mulher é não só pertença de uma mãe, mas de uns pais; confronta-se com precursores

paternos e maternos e tem de lidar com os problemas e as vantagens de ambas as linhas das quais é herdeiro. Em *A room of one's own*, Woolf afirma que ‘uma mulher, ao escrever, pensa o passado das suas mães.’ Mas, uma mulher, ao escrever, vai inevitavelmente pensar o passado através dos seus pais também; só os escritores do sexo masculino conseguem esquecer, ou silenciar, metade do seu parentesco.

Observa-se no modelo de Bloom (1991) uma visão masculina e patriarcal. A esse respeito, em uma leitura feminista, pode-se dizer que, em relação às escritoras, a angústia estava ligada à noção de castração, ou seja, ao receio de não poder criar, por nem ao menos poder tornar-se uma escritora precursora, o que a levaria ao isolamento e/ou à destruição, já “[...] que ela não poderia lutar com um escritor como seu predecessor em termos masculinos e vencê-lo” (CAMPOS, 1992, p. 120). A luta das precursoras estava relacionada também à promoção de uma revisão da postura dos críticos e da sociedade, em geral, sobretudo no que diz respeito à maneira como eram vistas pela sociedade patriarcal. Ou seja, para se definirem como autoras, teriam que redefinirem os termos de sua socialização, buscando modelos femininos nas precursoras para legitimizar sua obra e posição na literatura. O paradigma da história poética de Bloom (1991) não considera a possibilidade de poetisas-mães; ele desconsidera o fato de que existe uma tradição literária de autoria feminina.

Contudo, o cânone masculino foi útil mesmo que para ser deslido, especialmente, porque a crítica feminista, ao questionar os pressupostos da tradição, “pôde operacionalizar algumas das suas observações e conceitos (por ex., o de *poeta-mãe*)” (CAMPOS, 1992, p. 120), possibilitando um novo olhar em relação ao paradigma e ao que ele omite ou mascara, rasurando-o e buscando “imprimir nele o lugar de uma ausência de um paradigma que recém se articula e se formula, conforme situou com precisão Elaine Showalter”, segundo observa Queiroz (1994, p. 40).

Richards (2002, p. 128) comenta que a tradição literária e seu cânone, historicamente omitiram ou marginalizaram a produção feminina, exceto em duas situações: quando a recuperam “sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento e, também, quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma ‘diferença,’ [...] para multiplicar – de modo banal – a ‘diferenciação’ de seus produtos”. Por esta e outras razões, a representatividade de mulheres no cânone é advogada pela crítica feminista e pela pós-colonial por meio da descoberta e reedição de obras de escritoras, além da organização de antologias que têm dado visibilidade aos textos escritos por mulheres, assim também produções masculinas marginalizadas. Ao abalar o cânone da tradição literária ocidental, essas teorias críticas discutem o fato de que o ponto de vista androcêntrico, branco, de classe média e ocidental não deve ser mais considerado *o* universal, *o* verdadeiro, *o* objetivo, *o* racional.

Relativamente a Emily Brontë, destaca-se que ela não recorreu à – ainda em formação – tradição de uma literatura em prosa ou em verso escrita por mulheres, sobretudo no que diz respeito à sua poesia. Na época em que ela escreveu, o que costumava ser difundido era que a mulher poderia até escrever prosa, porque demandava menos esforço e preparo intelectual, mas não poesia de boa qualidade. Considerações dessa natureza não tiveram início e nem acabaram no século XIX, essa questão está intimamente ligada à noção de gênero.

Telles (1992, p. 45) comenta que o dicionário por ela consultado registra a palavra “poeta” como sendo originária do grego significando “aquele que faz”. “O termo ‘poetisa’, na mesma fonte, é mulher que faz poesia, algo menor, até pejorativo.” Tais informações ilustram e reforçam no imaginário popular, veiculadas inclusive em dicionários, a exclusão de escritoras do cânone, especialmente as poetisas, e revela a dupla “forma de rebaixamento a que a mulher esteve sujeita, o social e o literário” (CAMPOS, 1992, p. 116), que a crítica feminista questiona objetivando, sobretudo, desuniversalizar o ponto de vista masculino, bem como propor alternativas para a predominância masculina.

3. Emily Brontë e a Subversão da Ideia de “um Teto todo seu”

Assim, quando Ellis Bell – pseudônimo masculino de Emily Brontë - surgiu no cenário literário, os críticos do respeitado jornal inglês “Athenaeum” reconheceram imediatamente seu evidente poder de criação, mas antes de qualquer avaliação pública, foi Charlotte Brontë quem se surpreendeu ao ler os versos condensados, vigorosos e genuínos da irmã, como ela mesma confessou tempos depois, ao ressaltar o caráter selvagem, melancólico e elevado da poesia de Emily. Para Charlotte, a descoberta da produção em verso da irmã representava um passo à frente, em direção ao mundo exterior, isto é, fora dos limites da pequena cidade em que viviam, pelo qual ela tanto ansiava, já para Emily, em estado avançado de reclusão, representava a possibilidade – vista não com bons olhos – de revelar a real natureza do seu próprio ser.

Na verdade, Emily Brontë é o exemplo máximo, mas que ao mesmo tempo subverte a forma de pensar e a natureza da necessidade de “um teto todo seu”, proposto por Virgínia Woolf (2004), em relação às mulheres escritoras. Apesar das dificuldades financeiras, da frieza – embora houvesse muito amor entre eles - do pai e da tia que a criaram juntamente com os irmãos, era no ambiente familiar, na casa paterna que também significava espaço para liberdade de criação, liberdade para controlar e organizar seu próprio tempo que Brontë sentia-se livre e em paz para escrever. Fora daquele teto, sua produção em verso desenvolveu-se e amadureceu, mas a temática e os sentimentos expressos nela estão, fundamentalmente, relacionados ao retorno ao lar.

Quando estava em casa, longe das pressões do dia-a-dia, como professora ou governanta, em ambientes onde ela jamais conseguiu adaptar-se, Brontë sentia-se feliz e completa; assumia com prazer e dedicação as tarefas domésticas, sobretudo cozinhar. Durante o dia, sua rotina esquentava ao lado do fogão, e sua mente fervia com criações que chegavam ao papel apenas no silêncio da noite. Brontë conciliava as tarefas diárias entre dois planos, o doméstico e o intelectual, simultaneamente.

Diferente de Charlotte, que julgava os trabalhos domésticos um fardo, Emily subvertia a idéia de domesticidade na vida de mulheres e escritoras, ela via naquele ambiente doméstico um espaço de liberdade para aprendizagem e criação, afinal era um espaço e um estilo de vida que ela podia controlar e organizar em benefício próprio. Em virtude da rotina de trabalhos domésticos durante o dia, Brontë era uma poeta da noite e uma devota das estrelas e da lua.

4. Brontë e a Luta pela Identidade Poética

Um tema recorrente na poesia de Emily Brontë é a paixão pela liberdade em todos os aspectos, além da presença de temas referentes a exílio, aprisionamento –, não apenas nos textos de Gondal, o mundo de ficção que ela criou na infância com a irmã Anne – que terão ponto culminante no único romance que escreveu, *O morro dos ventos uivantes* (1847). O tema do exílio é recorrente nela, sem ser enervante porque não é uma nostalgia ou uma espécie de autopiedade mórbida. Muitos dos poemas dessa fase – quando trabalhou em Law Hill – foram escritos tarde da noite, quando seus alunos dormiam e suas obrigações, com conserto de roupa e costura, eram postas de lado. Ela explica em um poema porque a noite é um dos momentos que dedica à escrita:

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

Sleep brings no strength to me
No power renewed to brave
I only sail a wilder sea,
A darker wave.

Sleep brings no friend to me
To soothe and aid to bear;
They all gaze, oh, how scornfully
And I despair.
(BRONTE, 1992, p. 124-5).¹

¹ Não há traduções para a Língua Portuguesa dos poemas de Emily Brontë.

Frank (1990) informa que o título desse poema é A.G.A., ou seja, as iniciais da heroína de Gondal, Augusta Geraldine Almeda. Mas a questão da insônia, lembranças e sentimento de isolamento refletem a experiência vivida por Brontë em Law Hill e forte desejo de retorno ao lar. Na verdade, os poemas escritos ali apresentam vários temas recorrentes, tais como: aprisionamento, exílio e a amarga separação de amantes. Todos revelam uma mente assombrada pela perda, isolamento e encarceramento—temas relevantes na produção de Brontë, tanto em prosa quanto em verso. O que aconteceu a ela em Law Hill foi, na realidade, uma experiência metafísica. Sobre isso, Gérin (1974) comenta que se pode perceber um “poder ou presença,” uma espécie de musa, um “visitante do ar”, uma presença esperada nos poemas desse período que se tornaram metafísicos, a partir de então.

Hommas (1980) afirma que ao se observar o poema referido, em toda sua extensão, percebe-se que Brontë estava em conflito em virtude de um aparente aspecto de “outremização” relativo aos poderes de sua mente, aos quais ela atribuía a uma série de visitantes masculinos que lhe traziam uma experiência visionária. Tais figuras de inspiração poética estão contidas em seus poemas e são comparáveis ao que os poetas masculinos chamam de “musas”. O desenvolvimento de uma espécie de musa em versão masculina por uma poeta não deve ser visto como surpreendente em termos lógicos. Entretanto, a atitude de reverter papéis tem início com Brontë e representa um primeiro passo na internalização do seu poder poético. De fato, muitos dos poemas dela lidam com figuras masculinas com poderes desconhecidos, o que os leva da condição de agência para a de assunto predominante.

Deve-se considerar que, no século em que Brontë escreveu, a ideia de escrita e poder eram sinônimos de masculinidade, tanto em relação à personalidade quanto em relação às conquistas de uma pessoa. O fato de o seu professor de Bruxellas, Sr. Heger, ter dito que ela “deveria ter sido um homem, um grande navegador”, e Charlotte ter afirmado que sua irmã era “mais forte que um homem e mais simples que uma criança”(cf. DAVIES,

1999, p. 34; minha tradução livre), sugere não apenas que se considere a personalidade da autora como própria daquela que, à época, era vista como de um homem, mas que se perceba o fato de que tais comparações revelam a natureza assertiva e ativa de Brontë, em uma época na qual se esperava passividade e inércia, sobretudo intelectual, por parte das mulheres.

Em muitos poemas de Brontë, encontra-se uma atmosfera noturna e, por vezes, violenta, presente em seu mundo de Gondal, embora nem toda sua poesia tenha surgido em função daquele universo imaginário. Em “The nightwind”, ela descreve o poder sedutor da noite em uma espécie de diálogo entre ela mesma e a voz do vento noturno:

In summer's mellow midnight,
A cloud moon shone through
Our open parlour window
And rose trees wet with dew

I set in silent musing,
The soft wind waved my hair:
It told me Heaven was glorious
And sleeping Earth was fair.
I needed not its breathing
To bring such thoughts to me,
But still it whispered lowly,
‘How dark the wood will be’...

‘O come,’ it sighed so sweetly...

‘Have we not been from childhood friends?
Have I not love thee long?
As long as though has loved the night
Whose silence wakes my song
(BRONTË, 1992, p. 103-4).

Este poema ilustra um padrão de repetição que há nos poemas de Brontë que é uma identificação com um vento masculino, o qual Hommas (1980) associa ao fato de que, na tradição cristã, a Palavra está

associada com o sopro de Deus ou com o vento vindo da parte Dele. Para Hommas, o uso recorrente de tal figura ilustra, por vezes, o receio de Brontë de não poder criar nem controlar seu próprio discurso; um medo como o da morte, profundamente ligado ao fato de ser mulher, escrevendo em uma época de tradição ainda predominantemente masculina; uma angústia da autoria, conforme a terminologia de Gilbert e Gubar (1984).

Emily Brontë reconhece outro poder poético além dos seus visitantes noturnos - sendo o vento um deles - o da natureza, o qual representa uma ameaça mais profunda à sua identidade de poeta. A natureza, em seus poemas, inspira e tenta controlar o discurso da poeta, de maneira similar àquela dos visitantes, de modo que ela parece tentar afastar-se da mesma para falar em seu próprio nome, embora sua caracterização da natureza seja sempre feminina.

Hommas (1980) acredita que Brontë lutava para encontrar a própria identidade poética e, por isso, afastava-se, por vezes, de uma fonte de identidade poética, ao mesmo tempo em que não se sentia confortável de fato com a outra, isto é, entre seus visitantes e a natureza. Seu desejo era defender-se dos perigos de tornar-se um objeto feminino ao aliar seu eu poético com os estágios do desenvolvimento feminino; ela recusava-se a escrever no período menstrual para não contaminar o que escrevia com as cores do feminino. Entretanto, no entender de Hommas (1980), o foco de discussão não deve ser a identidade sexual apresentada nos poemas de Brontë, mas se a poeta pode reclamar uma identidade poética ou, ainda, se o direito àquela identidade está nos poderes externos, sejam eles masculinos ou femininos.

A questão da identidade sexual era um ponto crucial para as irmãs Brontë, sobretudo, no que se refere à questão textual: “Charlotte compartilhava de um preconceito cultural sobre ‘a poesia que as mulheres geralmente escrevem, e isso levou as irmãs a se colocarem contra aquele paradigma conscientemente ou não” (HOMMAS, 1980, p. 107; minha tradução livre). Neste sentido, vale mencionar que a época em que as

três irmãs escreveram foi marcada por profundo preconceito contra os escritos das mulheres. A preocupação delas foi imortalizada em seus pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell (para Charlotte, Emily e Anne), na tentativa de esconder o fato de serem mulheres devido à tendência dos críticos de depreciarem textos de autoria feminina, sobretudo os poéticos.

A escolha de pseudônimos, até certo ponto andróginos, sugere a incerteza das irmãs Brontë quanto à própria identidade sexual enquanto escritoras, mas também o desejo de não terem essa identidade determinada em seus textos. Tal atitude deve-se ao fato de que as irmãs não desejavam ser julgadas em termos de gênero, o que expõe a frustração delas em relação às restrições sexuais impostas às mulheres no que se refere ao papel delas no ambiente cultural, tanto doméstico quanto social. O desejo de todas elas, sobretudo o de Emily, era não ligar-se a algum tipo de identificação sexual para não limitar as possibilidades de criação e, posteriormente, para evitar problemas relacionados à recepção de suas obras, porque “a especificidade de sexo/gênero, ao ser afirmada, trazia consigo quase sempre a marca de inferioridade, como na conotação normalmente atribuída à categoria de *poetisa*” (FUNCK, 1994, p. 17).

Hommas (1980) sustenta que quando o primeiro poema de Gondal foi escrito em 1836, Emily Brontë já revela uma tentativa para conciliar ou suprimir sua própria identidade, sobretudo porque havia nela uma espécie de desconforto por não conseguir representar seus poderes genuínos como escritora. Os personagens que ela criou nos poemas subseqüentes de Gondal são inspirados em figuras góticas e em poemas de Byron – escritor favorito de Brontë; essas “*personae*” eram possuídas por paixões as quais ela não conseguia controlar.

5. Aspectos da Poesia e Metodologia de Trabalho de Brontë

No poema “Stars,” Brontë dirige-se às estrelas em tom íntimo, que lembra o de um amante:

All through the night, your glorious eyes
Were gazing down in mine,
And with a full heart's thankful sighs
I blessed that watch divine!...

Thought followed thought – stars followed star
Though boundless regions on,
While one sweet influence, near and far,
Thrilled through and proved us one
(BRONTË, 1992, p. 104).

De acordo com Hommas (1980, p. 158; minha tradução livre), este poema é, geralmente, classificado entre aqueles cuja visão imaginativa ou mística é retratada por uma figura masculina, sendo que neste a situação “é diferente dos outros poemas que lidam com a questão de possessão masculina, porque, além das estrelas, há uma outra figura possessiva, o sol, que é comumente associada com violenta masculinidade”. Embora as demandas do dia sejam inexoráveis, o poema termina com o eu lírico implorando às estrelas que retornem e o escondam do dia que chega.

A presença da noite e de símbolos noturnos na poesia de Brontë deve-se também ao fato, já mencionado, de que ela escrevia à noite. Era nesses momentos que sua imaginação fluía ao som do silêncio e em companhia da liberdade de criação, de pensamento, de espaço, livre das amarras do mundo exterior, isto é, fora da casa paterna que tanto a incomodava. A noite e a escuridão são retratadas como símbolos de liberdade, assim como a imensidão escura das charnechas que Brontë visitava quase que diariamente. Seus poemas são o resultado de um completo nível de imersão e autoesquecimento na escuridão da noite, quando ela transcendia as inquietações, inclusive, do próprio corpo.

Não era apenas sobre a noite que Emily Brontë escrevia. A religião – nem sempre a convencional ligada ao “background” protestante no qual fora criada – foi objeto de análise. De fato, as crenças religiosas dela eram um mistério para a família; o que todos percebiam era o caráter

não ortodoxo das mesmas. Ela expressa opinião própria sobre a religião convencional em um de seus poemas mais citados: “Vain are the thousand creeds/That moved men’s hearts, unutterably vain,/Worthless as withered weeds/Or idlest froth amid the boundless main”(BRONTË, 1992, p. 109). Mesmo tendo crescido em uma pequena e afastada cidade, sendo filha de um pastor, Brontë ficou imune às doutrinas religiosas convencionais. Davies (1999) comenta que a dissidência herética de Brontë, em relação à religião, fruto também de uma influência do aspecto revolucionário do poeta Shelley, já próximo ao fim de sua vida, fez com que ela se voltasse para a natureza, e para a crença comum à época de que na natureza há uma tendência ao desenvolvimento e que isso deve ser acelerado pelos esforços do ser humano. Nos últimos poemas que escreveu, a natureza é associada com a morte tanto quanto os visitantes o são.

O período em que Charlotte se empenhou para obter aval de escritores famosos para seus escritos, entre 1839 e 1841, foi um dos mais criativos de Emily: ela escreveu mais de 50 poemas – alguns dos melhores – e fragmentos de versos, bem como prosa de Gondal que se perdeu. Frank (1990) relata que o método de composição dela era de certo modo lento, mas cuidadoso. Ela escrevia rascunhos em pedaços de papel que lhe vinham à mão enquanto desenvolvia atividades domésticas, pois sua mente estava sempre cheia de pedaços de versos, imagens, metáforas, e cenas de eventos de Gondal. À noite, quando todos iam dormir, ela revisava sistematicamente os fragmentos de versos que, às vezes, resultavam em poemas mais longos ou em outros poemas.

Já por volta de 1844, quando um poema ficava pronto, Brontë o transcrevia para algum caderno de manuscritos. Ela devotava a maior parte do tempo livre diário para escrever, o que a fez reconhecer e convencer-se da própria vocação para a poesia ainda bem cedo. O sentimento que nutria não apenas em relação ao próprio chamado poético, mas também seu nível de comprometimento com a poesia foram também responsáveis por despertar nela uma crescente rejeição

pelo mundo além dos limites da cidade em que morava, Haworth, no qual seus irmãos tentavam se adequar. Brontë confessou, em um dos poemas, porque optara pelo isolamento:

Riches I hold in light esteem
And Love I laugh to scorn
And lust and Fame was but a dream
That vanished with the morn-

And if I pray, the only prayer
That moves my lips for me
Is – ‘Leave the heart that now I bear
And give me liberty.’
Yes, as my swift days near their goal
‘Tis all that I implore –
Through life and death, a chainless soul
With courage to endure’
(BRONTË, 1992, p. 146-7).

Davies (1999) considera que o centro desse poema é uma espécie de prece no trecho “Leave the heart that now I bear/And give me liberty”. Percebe-se na obra um adeus ao mundo exterior, de uma alma desconectada das questões do mundo; nela Brontë anuncia sua rejeição a comuns anseios em relação à riqueza, amor, fama, e uma busca por liberdade pessoal. Observa-se também que Brontë pede apenas para ter confirmada a autossatisfação. Contudo, “o triunfalismo do poema (que soaria detestável em um homem) é uma característica do seu modo de pensar ao longo de toda a vida”, segundo Davies (1999, p. 17; minha tradução livre).

Este poema também ilustra aspectos da personalidade e inteligência de Brontë relativos à recusa a certas influências externas e, às vezes, até à instrução formal. Com a ajuda de livros, ela era capaz de gerar a própria educação, o oposto de Charlotte que valorizava a direção e aprovação externas. Sobre isso, em um poema, Emily afirma que “I’ll walk where my own nature would be leading/It vexes me to choose another guide” (BRONTË, 1992, p. 171). Sua poesia, que costuma tomar a forma de

debate e diálogo, reflete esforços tanto interiores quanto exteriores, às vezes levados quase ao extremo, contra ordens e disciplina imposta, ameaças à sua necessidade de liberdade.

Próximo ao fim da vida, já em 1844, Brontë estava cada vez mais dedicada e comprometida com a própria produção intelectual. Nesse ano, ela decidiu organizar todos os poemas que havia escrito, datá-los, destruir alguns, revisar e escrever outros, em uma escala sem precedentes. Na realidade, ela organizou uma espécie de cânone próprio, ao categorizar o que era referente a Gondal, chamando de “Gondal poems”, e assinando E. J. B. (Emily Jane Brontë) para os demais. Muitos dos poemas mais impressionantes dela são desse período. A divisão entre os que eram ou não referentes a Gondal, em cadernos diferentes, comprovam o estado de espírito da autora, sobretudo, se observados os recorrentes temas de rebelião, isolamento, estranhamento e liberação, além de também revelarem o aspecto irreconciliável – para ela – entre o mundo real e o da ficção.

A ideia de organizar o que havia produzido significa também que Brontë levava sua produção a sério e desejava ter uma estrutura mais permanente de organização ao invés de mantê-la em pedaços de papel avulsos. Os poemas desse período também revelam uma postura defensiva, invocações à Verdade, Razão, Fantasia e Liberdade para explicar a rejeição que sentia às investidas de Charlotte por querer reaproximá-la do mundo exterior pelo reconhecimento de todas elas como escritoras. Hommas (1980) considera que tal atitude de Emily evidencia um histórico de negociação dela em relação à própria identidade poética, a julgar pela sequência de poemas que formam a essência do seu cânone nos cadernos que organizou e o cuidado que tinha com a escolha dos poemas, os quais foram reunidos no primeiro livro que publicou com as irmãs: *Poems by Currer, Ellis and Acton* (1846).

Entre 1841 e 1845, Brontë escreveu poesia em um nível altíssimo, em termos de conteúdo filosófico. Dois anos antes de morrer, escreveu o celebrado e sempre citado “No coward soul is mine”, o qual exprime

a coragem e forma de a autora lidar com a vida – atitudes que a acompanharam ao túmulo:

No coward soul is mine
No trembler in the world's storm-trouble sphere
I see Heaven's glories shine,
And Faith shines equal, arming me from Fear.

O God within my breast
Almighty, ever-present Deity!
Life, that in me has rest
As I, Undying Life, have power in thee!
Vain are the thousand creeds
That move men's heart, unutterably vain,
Worthless as withered weeds
Or idlest froth amid the boundless main

To waken doubt in one
Holding so fast by this infinity...

(BRONTË, 1992, p. 100).

Sendo este considerado o melhor poema de Brontë, escrito em 1846, ele mostra o repúdio da autora pela religião ortodoxa e a celebração de uma fé individual. Na realidade, ele marca o ponto culminante das muitas ideias, crenças e preocupações dela. Frank (1990) avalia que o tom e dicção desse poema possuem uma nova clareza e segurança que o ligam ao que seria desenvolvido no aclamado *O morro dos ventos uivantes* (1847); ele seria uma espécie de elo entre tudo que ela havia produzido e o romance ao qual ela em breve daria início. Críticos admiram a excelência da visão panteísta do referido poema, sua autenticidade de voz, ao sugerirem que a autora não assumiu uma “persona”, mas compartilhou seu profundo relacionamento – embora a seu modo – com Deus; destacam contradições que representam o profundo “insight” de Brontë em relação à natureza do universo e a tentativa de o homem se encontrar nele, bem como a rejeição da religião ortodoxa de influência Metodista na qual ela foi educada.

6. O Primeiro Livro Publicado e a Recepção à Poesia de Brontë

Em 1846, *Poems of Currer, Ellis and Acton Bell* trouxe a pior seleção dos poemas de Brontë, segundo Gérin (1974). Ele acredita que a necessidade de Brontë de remover informações referentes ao Gondal, para preservar aquele mundo secreto, contribuiu para deixar de fora muitos dos melhores poemas. Mesmo assim, esse livro mostrou a incontestável superioridade da poesia dela em comparação com a produção das outras irmãs; e isso foi imediatamente reconhecido pelos críticos.

Na primeira edição do livro – de poesia – das irmãs Brontë, a fusão espiritual entre Gondal e os poemas filosóficos e pessoais de Emily era tamanha que mal se pode separar a original fonte de inspiração, conforme analisa Gérin (1974). Apesar da fonte de inspiração em Gondal ter tido início na infância, Brontë nunca partiu para outra fonte, de modo tão sistemático, como o fez Charlotte. Nem o seu profundo amadurecimento como poeta a fez abandonar aquele mundo de fantasia que permaneceu uma parte essencial do seu aparato como artista até o fim. Uma explicação para isso seria o fato de que Gondal é considerado por críticos como sendo mais realista e lógico do que Angria – o mundo de fantasia de Charlotte e do único irmão delas, Branwell –, portanto, não haveria necessidade para Emily entrar em conflito entre a fantasia e a realidade ou em relação ao quanto isso significava amadurecer ou não, como aconteceu com Charlotte ao abandonar Angria.

O apego de Brontë a Gondal reflete sua inadequação em relação às exigências do mundo adulto para uma mulher, de modo que sua obra, em geral, exprime um desejo de reter as vantagens da infância. Em um poema de 1845, ela escreve: “Because, I hoped, while they enjoyed,/ And by fulfillment, hope destroyed – /As children hope, with trustful breast,/I waited Bliss and cherished Rest” (BRONTË, 1992, p. 42). Davies (1999) observa que, se a realização automaticamente destrói a esperança, a felicidade deve então permanecer em estado de expectativa, embora apenas crianças estejam numa posição de nutrir expectativas, alegria e felicidade.

A infância eterna, estando esperada no futuro, significa que ainda não foi abandonada. A ideia de que a alegria se perde quando o desejo é saciado vem de Keats, sobretudo do poema “Ode on a Grecian urn”.

A recepção aos poemas de Gondal não tem sido homogênea. Alguns críticos os rejeitam por considerá-los melodramáticos e de métrica e rimas simplistas. As análises feministas costumam destacar a importância do papel da rainha A.G.A, sobretudo, em um mundo mítico que excluía, de certo modo, o “mundo real” conhecido pelas mulheres vitorianas, ao trazer a presença controladora de figuras femininas. Outros sustentam que o primeiro livro das irmãs Brontë mostra a melhor e a mais consistente poesia de Emily Brontë. Ao escrever os poemas nele publicados, ela assumiu diferentes vozes e “personae”, que a permitiram experimentações em termos de gênero no que diz respeito ao eu lírico e, em seu mundo alternativo, deu início às discussões sobre aprisionamento e morte, tão comuns em tudo o que escreveu.

A primeira edição do livro de poesias das três jovens não continha um prefácio introdutório de apresentação, devido a isso se iniciaram especulações sobre a verdadeira identidade “dos autores” – se eram vivos – e sobre a nacionalidade “deles” – se inglesa ou americana. Apenas três críticas anônimas saíram a respeito do livro de 170 páginas, mesmo assim os críticos reconheceram a influência positiva de Wordsworth e Tennyson, isto é, não havia imitações tediosas. E classificaram o conteúdo dele como “poesia genuína,” de “raio de luz,” “vigorosa,” “original” e “promissora.” Reconheceram também a não observância rigorosa de convenções poéticas tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Os críticos do jornal inglês “Athenaeum” comentaram que a poesia de Ellis Bell poderia encontrar público até no outro mundo. Emily contribuiu com vinte e um poemas, apenas uma fração dos mais de duzentos que aparece numa coletânea organizada por C. W. Hatfield, em 1941.

O livro de Hatfield, *The Complete poems of Emily Brontë*, é fundamental para o julgamento e conhecimento da poesia de Emily Brontë. A partir dele, seu status de poeta foi melhor avaliado e reconhecido. Segundo

Gérin (1974), antes de tal coletânea, a poesia de Brontë era conhecida apenas através de antologias que, apesar dos bons esforços, como os de A. C. Brenson para publicar *Brontë poems* (1915), repetiam muitos dos erros editoriais da versão de 1846. A publicação organizada por Hatfield deu visibilidade aos poemas, e a reputação da poeta tem se consolidado. Hoje, a qualidade da poesia de Brontë é amplamente reconhecida como única e de nível elevado e original.

O que dificultou a organização da poesia de Brontë foi uma série de fatores, dentre eles: a revisão por demais rigorosa de Charlotte – ela acrescentou versos e estrofes – de dezessete poemas da irmã, até então não publicados, para inclusão na edição de 1850 de *O morro dos ventos uivantes*; a destruição de manuscritos de Emily por parte de Charlotte, sobretudo de prosa; a dispersão dos manuscritos de Emily, após sua venda em 1895, pela segunda esposa do falecido marido de Charlotte; a dificuldade de compreensão dos manuscritos devido ao fato de que Emily costumava escrever usando letra muito pequena. Enfim, durante muito tempo, estes fatores impediram a organização do conjunto de sua poesia. O que sobreviveu da produção dela, além de poemas e do romance, foram alguns poucos ensaios escritos em francês, do período em que estudou francês, alemão e piano em Bruxellas; algumas poucas anotações e quatro cartas de aniversário destinadas a Anne.

CONCLUSÃO

Apesar das influências de autores masculinos – sobretudo do Romantismo e consagrados do cânone, tais como Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley e Byron – Emily Brontë ajudou a formar uma tradição de mulheres escritoras, tanto de prosa quanto de poesia. A herança canônica literária masculina não a incomodava; servia-lhe de fonte de inspiração. Mesmo sendo mais conhecida por *O morro dos ventos uivantes*, a poesia de Brontë tem sido reconhecida através dos séculos, e provado o seu valor para figurar entre as grandes produções do cânone ocidental.

White (1998, p. 60; minha tradução livre) defende que a poesia de Brontë é de uma ordem diferente, e mesmo se ela não tivesse escrito *O morro dos ventos uivantes* seria classificada como um dos melhores poetas da língua inglesa. Seu trabalho tem sido comparado ao de William Blake e Emily Dickinson. Ele é “poderoso, valoriza a liberdade e revela fé em um poder transcendente – um Deus da natureza ao invés de um Deus convencional. Seus poemas exploram temas de vingança, amor apaixonado, exílio e aprisionamento...”.

Bentley (1979) refere que na poesia de Emily Brontë não é muito comum o uso de artifícios, tais como metáforas ou símiles, nem elaboração de construção ou experimentações com a métrica, como se tais coisas fossem recursos vulgares para ela. Seu estilo é simples e direto porque diz o que deseja de modo claro e preciso; se a métrica é convencional e as palavras austeras, o ritmo apresenta uma poesia intensa; a forma de escrever é majestosa, mas de certo modo casual, ao tratar de temas profundos.

De acordo com Gérin (1974), é possível distinguir claramente dois estágios que possibilitaram Brontë atingir a pureza metafísica de seus versos. O primeiro caracteriza-se pela falta e desejo agudos pelo retorno à casa paterna, bem como pela descrição da paisagem e de cenas que remontam a Haworth. O segundo é marcado por estados de transe nos quais cenas familiares de casa são deslocadas, mas com uma Brontë liberada do próprio corpo, em um estado de êxtase. As sensações descobertas durante o período em que ela trabalhou em Halifax se tornariam o desejo de recuperar a intensidade da vida fora de si; uma experiência comum entre poetas metafísicos. Há quem considere Emily Brontë uma poeta metafísica, enquanto outros preferem classificá-la como panteísta; consensualmente acredita-se que ela enxergava o universo de um modo completo, via a natureza do ser humano e o próprio Deus, como partes de uma grande harmonia.

Críticos de ambos os sexos reconhecem o valor da poesia de Emily Brontë e a consideram tão complexa quanto o romance que

escreveu. Na sua forma de compreender a vida, a morte, a imortalidade, a liberdade, encontrava-se uma profundidade tão celebrada do alcance de um Shakespeare ou de um Wordsworth (BENTLEY, 1979). Brontë escreveu poesia no início da Era Vitoriana, mas a forma como explora as profundezas do próprio eu, imaginação e visão enquanto poeta, a aproximam mais do Romantismo de Coleridge e Wordsworth do que mesmo de Tennyson. Além disso, ela não lamenta a quase inexistência de grandes poetisas precursoras; ao contrário, demonstra pouca ou quase nenhuma familiaridade com elas.

A trajetória de Emily Brontë como autora se confunde com a batalha diária no ambiente público e privado de mulheres escritoras oitocentistas, sobretudo do século XIX, para encontrarem espaço onde pudessem produzir e expressar-se livremente, no gênero literário desejado. Na sua ingenuidade, Brontë lutou para desvencilhar-se da própria identidade sexual, como se isso fosse possível, para poder criar algo de valor em termos literários - um reflexo da histórica repressão patriarcal à produção literária das mulheres escritoras que ela, sem perceber, ajudou a desconstruir e a modificar, ao contribuir para a formação de uma tradição literária de autoria feminina, escrevendo prosa e poesia, tornando-se, ela mesma, uma precursora.

REFERÊNCIAS

BENTLEY, Phillis. *The Brontës and their world*. New York: Charles Scribner's Sons, 1979.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria de poesia*. Lisboa: Cotovia, 1991.

BRONTË, Emily. *Complete poems*. New York: Penguin Books, 1992.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luiz (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. 4th edition. New York: Penguin, 1998.

DAVIES, Stevie. *Emily Brontë: heretic*. London: The Women's Press, 1999.

FRANK, Katherine. *A chainless soul: a life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1990.

FUNCK, Susana B. (org). *Trocando idéias sobre a mulher e a literature*. Florianópolis, UFSC, 1994.

GILBERT, Sandra M. & GUBER, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.

GÉRIN, Winifred. *The Brontës: the creative work*. Essex: Longman Group LTD, 1974.

HOMMAS, Margareth. *Women writers and the poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICHARDS, Nelly. *Intervenções críticas*. Trad. de Romelo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: *O discurso crítico na América Latina*. Ed. Unisinos, 1996.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no deserto. In: MACEDO, Ana Gabriela (org). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luiz (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

WALKER, Alice. In search o four mothers' garden. In: GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. 2nd edition. New York: Norton & Norton Company, 1996.

WHITE, Kathryn. *The Brontës*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 1998.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2^a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.