

NOTA PRÉVIA

O presente relatório diz respeito à disciplina semestral de Literatura Inglesa 4, integrada no 3º ano, e 5º semestre, da Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias, Variante Inglês – Monolíngue e Variante Bilingue *major* Inglês, da Universidade do Minho.

De acordo com a legislação referente aos concursos para provimento de vagas de Professor Associado do Ensino Superior Universitário, devem os candidatos admitidos ao concurso apresentar “um relatório que inclua o programa, os conteúdos e os métodos de ensino teórico e prático das matérias da disciplina, ou de uma das disciplinas, do grupo a que respeita o concurso”.

A elaboração deste relatório da disciplina constitui, assim, uma oportunidade única de reflexão detalhada e aprofundada sobre a prática científico-pedagógica da candidata. No sentido de tentar responder aos requisitos legais em que ele se integra, o presente relatório começa, em primeiro lugar, por enquadrar a unidade curricular no contexto institucional em que ela funciona e, em segundo lugar, por definir os objectivos gerais e específicos da mesma. De seguida, procede à apresentação dos tópicos e conteúdos do programa e seu respectivo desenvolvimento científico, assim como à apresentação e organização da bibliografia variada a ser consultada pelos alunos e também à planificação lectiva da disciplina. Por fim, o relatório refere os principais métodos e recursos de ensino adoptados pela candidata no decorrer das aulas, assim como os métodos de avaliação da aprendizagem. O relatório inclui ainda documentação anexa relativa aos planos de estudos dos cursos em que a unidade curricular é leccionada, ao Regime de Avaliação em vigor na Universidade do Minho e outros documentos considerados de relevo pela candidata.

1. INTRODUÇÃO

Dada a múltipla experiência de leccionação da candidata, em número e tipologia de unidades curriculares quer de licenciatura quer de mestrado, a tarefa de decidir sobre qual disciplina de literatura elaborar o Relatório da Disciplina mostrou-se algo difícil e demorada. Em particular porque a dispersão a que as sucessivas distribuições de serviço obrigaram a candidata ao longo dos anos, nomeadamente aquelas que implicaram atribuição de novas disciplinas de língua inglesa, foi prejudicial à definição e concentração na sua área de especialidade, os Estudos de Poesia Inglesa, assim como à planificação da disciplina de Literatura Inglesa 4.

De facto, o tempo que a candidata poderia ter dispendido e investido na pesquisa e preparação de matérias atinentes à área da literatura foi gravemente limitado pela repetida imposição de unidades curriculares que pouco ou nada tinham a ver com os seus interesses de investigação. Apenas estes, e o trabalho extraordinário desenvolvido pela candidata, foram garantindo de forma segura a eficiente preparação das matérias a leccionar nas seguintes unidades curriculares, regidas e leccionadas de 2001 a 2008: Literatura Inglesa II (Licenciatura em Ensino de Inglês e Alemão), Literatura Inglesa III e Literatura Inglesa IV (Licenciaturas em Estudos Portugueses e Ingleses e Ingleses e Alemães), Literatura Inglesa 3 e Literatura Inglesa 4 (Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias), Opção de Lírica Feminina Inglesa do Século XIX (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas), Literatura Inglesa – Poesia (Mestrado em Estudos Ingleses e Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas).

As sucessivas reestruturações dos cursos de licenciatura e de mestrado que tiveram lugar no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, pelo menos desde 2004, ocasionadas por crises e orientações de índole vária, também não propiciaram o necessário clima de estabilidade e confiança, indispensável para o desenvolvimento académico e científico a vários níveis. A candidata ressentiu-se, em especial, das muitas horas dispendidas em actividades burocráticas ou administrativas recorrentes (elaboração de horários em várias versões, redacção de relatórios redundantes, readaptação sucessiva de programas, elaboração de material publicitário, realização de exames suplementares e extraordinários, etc.). A frustração resultante da falta de perspectivação de benefícios directos quer para docentes quer para alunos destas actividades também não terá ajudado. Por outro lado, a nível departamental, a candidata confrontou-se com a falta de apoio, com

uma deficiente circulação de informação e, mais concretamente, a falta de uma verdadeira coordenação científica ao nível dos estudos ingleses e, muito em particular, das várias disciplinas de literatura no seu âmbito. Se durante o período de colaboração com a docente titular da disciplina de Literatura Inglesa – Poesia (a Professora Associada de nomeação definitiva, Doutora Orlanda Marina Correia), aposentada desde Outubro de 2006, a candidata pôde usufruir de um diálogo académico e de um intercâmbio científico-pedagógico profícuo, o mesmo não sucedeu posteriormente.

Tendo feito o seu doutoramento na área da poesia inglesa e, mais especificamente, a poesia do período vitoriano, a candidata procurou sobretudo aprofundar e aplicar os seus conhecimentos na leccionação das obras poéticas de maior relevo produzidas aproximadamente entre 1830 e 1860. O facto de ter leccionado o período romântico e as duas gerações de poetas românticos durante vários anos ajudou a candidata (e os seus respectivos alunos) a contextualizar o surgimento e desenvolvimento de um novo tipo de poesia no decorrer do segundo quartel do século XIX, a par de um novo e moderno panorama histórico e cultural.

Embora a opção de leccionar o romance inglês deste período tivesse sido igualmente considerada pela candidata, dado ser esta precisamente a época da grande expansão e variedade deste género (assim como do conto e do ensaio) na Inglaterra, o reconhecimento do âmbito muito limitado de uma disciplina semestral de literatura depressa a fez mudar de ideias. No entanto, optou esta por no início do curso fazer referência obrigatória, embora muito sumária, ao novo romance vitoriano e aos seus principais representantes (Dickens, Gaskell, Thackeray, Brontë, Eliot, etc.), assim como à influência deste género na poesia produzida durante o período vitoriano. Por outro lado, e à semelhança do que acontece na disciplina de Literatura Inglesa 3¹, pareceu à candidata que a introdução de uma obra narrativa (por exemplo, *Wuthering Heights* de Emily Brontë) que estivesse ao mesmo tempo relacionada com a poesia de algumas autoras abordadas e fosse representativa da época, podia ser aliciante para os alunos.²

Inerente ao desejo de lhes proporcionar uma perspectiva de continuidade filosófica e cultural entre o período romântico e o período vitoriano, estava também a ideia de que os

¹ Nesta disciplina, também da responsabilidade da candidata, é introduzida a obra *Frankenstein or the Modern Prometheus* de Mary Shelley como representativa do período romântico, constituindo em parte uma resposta a este.

² De facto, esta expectativa parece atenuar os receios e os preconceitos em relação à poesia sentidos por uma parcela significativa dos alunos. Por outro lado, o romance de E. Brontë pode ser relacionado, a vários níveis, com a obra de Mary Shelley abordada no semestre anterior.

diálogos entre as artes (nomeadamente, a poesia e a pintura), as questões da influência e da intertextualidade do texto poético e o problema do existencialismo se levantam, pela primeira vez, com grande acuidade durante o século XIX e, em particular, durante o período vitoriano. Por sua vez, estas ideias ou questões poderiam culminar de forma natural numa breve referência ao Fim de Século e à transição para o Modernismo. Deste modo, e em certa medida, as duas unidades curriculares idealizadas e leccionadas em sequência pela candidata formariam um *continuum* não só cronológico ou histórico mas também temático, como se poderá constatar mais adiante, e em parte, na apresentação e desenvolvimento do programa de Literatura Inglesa 4.

2. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E INSTITUCIONAL DA DISCIPLINA

A disciplina de Literatura Inglesa 4, da responsabilidade do Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, insere-se no currículo mais alargado do terceiro, e último, ano da nova Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias da Universidade do Minho e, mais especificamente, no 5º semestre da Variante Inglês – Monolíngue e da Variante Bilingue *Major* Inglês – *minor* Alemão, Francês ou Espanhol.³ Além destas duas, a licenciatura oferece ainda a Variante *Major* Português – *minor* Inglês, Alemão, Francês ou Espanhol. O conjunto das três variantes resultou de um processo radical de adequação aos requisitos de Bolonha, e às exigências governamentais, dos anteriores cursos de licenciatura em Estudos, entre os quais Estudos Portugueses e Ingleses e Estudos Ingleses e Alemães.⁴

Segundo as respectivas tabelas de substituição e equivalência,⁵ a disciplina de Literatura Inglesa 4 veio substituir a de Literatura Inglesa IV, ministrada no 6º semestre (2º semestre do 3º ano) destes cursos, que seriam entretanto extintos. Quer uma disciplina quer outra foram leccionadas apenas uma vez, a primeira no ano lectivo de 2007/2008 e a segunda no ano lectivo de 2006/2007, tendo a candidata abordado sensivelmente os mesmos conteúdos (Poesia do Período Vitoriano) em ambas as unidades. Por sua vez, elas derivam em grande parte da programação que tinha sido feita pela candidata, a partir do ano lectivo de 2002/2003, para o 2º semestre da disciplina anual de Literatura Inglesa II, leccionada ao antigo curso de licenciatura em Ensino de Inglês e Alemão.⁶ Esta disciplina, que vigorou até 2005/2006 e que abrangia a Poesia do Romantismo (*lato senso*), foi posteriormente dividida em duas unidades curriculares semestrais, com funcionamento

³ Ver Anexo contendo os planos de estudos (*Diário da República, 2ª série – N.º 10 – 15 de Janeiro de 2007, 1142-1150*). Resolução SU – 55/06, de 13 de Março. O Despacho n.º 754/2007 de 5 de Setembro de 2006 aprovou a organização do novo plano de estudos.

⁴ Ver anexo contendo os planos de estudos das respectivas licenciaturas (*Diário da República – II Série – N.º 136 – 18 de Julho de 2005, 10431-10439*). Por lapso administrativo, as designações constantes neste documento – “Literatura Inglesa III – do Iluminismo à Época Vitoriana” e “Literatura Inglesa IV-Romantismo” não são as correctas, para além de que as docentes da disciplina leccionavam em primeiro lugar o Romantismo e só depois o Período Vitoriano.

⁵ Consultar o Anexo IV ao Despacho n.º 754/2007 do *Diário da República* de 15 de Janeiro de 2007, 1150.

⁶ Embora no 1º semestre os conteúdos a leccionar fossem os mesmos que na licenciatura em Ensino de Português e Inglês (da responsabilidade de uma outra docente), no 2º semestre havia lugar a alguma variação nas matérias entre os dois cursos.

efectivo a partir de 2006/2007: Literatura Inglesa III (Romantismo) e Literatura Inglesa IV (Período Vitoriano).⁷

A actual disciplina de Literatura Inglesa 4 insere-se, deste modo, numa organização curricular e num enquadramento científico prévios, em que a leccionação das disciplinas de Literatura Inglesa, apesar da sua designação, tem seguido sobretudo a ordem genológica e não tanto a ordem cronológica; isto é, a sua sequência tem privilegiado a clássica divisão triádica (Narrativa, Poesia, Drama) em detrimento da divisão histórica ou periodológica (Classicismo, Romantismo, Modernismo, etc.) ou outro tipo de segmentação. Inicialmente, as licenciaturas em Ensino (Português-Inglês e Inglês-Alemão) procuraram conseguir um compromisso entre aqueles dois modelos, tendo incluído no seu currículo apenas três disciplinas de Literatura Inglesa: no 1º ano os alunos tinham Introdução aos Estudos Literários; no 2º ano, Literatura Inglesa I (Narrativa Modernista); no 3º ano, Literatura Inglesa II (Poesia do Período Romântico e Decadentista); e no 4º ano, Literatura Inglesa III (Drama Isabelino).

Com a reestruturação dos cursos de Ensino do Instituto de Letras e Ciências Humanas, em 2004/2005, não se verificaram alterações significativas nesta lógica de coordenação curricular, a não ser as que foram ditadas pela mudança de regime de funcionamento: a passagem das disciplinas anuais a semestrais, a redução do número de horas semanais (de quatro para três) e alguns retoques superficiais nas designações das unidades.⁸ Assim, entre 2006 e 2007, o elenco das disciplinas obrigatórias na área de Literatura Inglesa é o seguinte: Introdução aos Estudos Literários I e Introdução aos Estudos Literários II (no 1º ano), Literatura Inglesa I – Introdução e Literatura Inglesa II – Literatura Moderna e Contemporânea (no 2º ano), Literatura Inglesa III – Romantismo e Literatura Inglesa IV – Período Vitoriano (no 3º ano), Literatura Inglesa V – Teatro Isabelino (no 4º ano). Muito embora se tenha abandonado a clássica divisão triádica nas designações das disciplinas, ela permanece maioritariamente intacta nos conteúdos leccionados nas mesmas.

⁷ Consultar o Anexo III ao Despacho nº 15 540/2005 do *Diário da República* de 18 de Julho de 2005 (10438 e 10439), contendo a respectiva Tabela de equivalências.

⁸ No que diz respeito às respectivas saídas profissionais, os cursos reestruturados introduziram no 2º semestre do 4º ano dois ramos de especialização por estágio profissional ou projecto académico: o Ramo de Artes e Humanidades e o Ramo de Ensino.

Por sua vez, a recente adequação dos cursos da Universidade do Minho ao modelo de Bolonha, apesar da considerável redução no número de anos da licenciatura (de quatro para três) e o excessivo peso e ênfase atribuídos às disciplinas de língua, não ocasionou uma redução no número de disciplinas consagradas à Literatura Inglesa. Bem pelo contrário, abriu-se o leque de disciplinas opcionais a áreas novas da literatura⁹ e, na Variante bilingue *major* Inglês, introduziram-se cinco novas disciplinas de Literatura e Cultura na área dos Estudos Anglo-americanos. No entanto, o seu carácter híbrido e redundante poderia ser questionado, dado que são unidades curriculares leccionadas em simultâneo quer com as outras Literaturas quer com as outras Culturas. Do mesmo modo, devido ao número reduzido de alunos que inicialmente deu entrada no curso, a maioria das disciplinas opcionais não pôde funcionar (o que quebrou com as expectativas de alunos e docentes).¹⁰

Deste modo, o elenco de disciplinas de Literatura Inglesa de carácter obrigatório leccionadas na nova Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias aparece agora designado da seguinte forma: (Introdução aos Estudos Literários), Literatura Inglesa 1, Literatura Inglesa 2, Literatura Inglesa 3, Literatura Inglesa 4 e Literatura Inglesa 5.¹¹ As matérias abordadas nestas unidades curriculares (com 3 horas semanais), apesar de não especificadas nas suas designações respectivas, são sensivelmente as mesmas que as que foram leccionadas nas suas versões anteriores, dado que os docentes que as regem são essencialmente os mesmos e não foram publicitadas eventuais alterações ou actualizações de conteúdos.¹²

No que à disciplina de Literatura Inglesa 4 diz respeito, é dada continuidade aos estudos de poesia, nomeadamente da poesia inglesa do século XIX; estudos esses iniciados

⁹ Ver o anexo contendo o Quadro de Opções disponíveis para ambas as Variantes, no Despacho supracitado, 1147-1148 e 1149-1150.

¹⁰ Uma das opções criadas pela candidata foi Lírica Feminina Inglesa (consultar o Quadro das Opções), a qual teria servido de complemento (caso tivesse funcionado) ao estudo da poesia nas disciplinas obrigatórias, visto que uma grande parcela das poetisas inglesas fica fora do âmbito daqueles programas.

¹¹ Consultar os respectivos Planos de Estudos das duas Variantes do curso, no Despacho supracitado, 1145-1147 e 1148-1149.

¹² O facto de as disciplinas de literatura não especificarem o seu âmbito (diacrónico ou outro) nas designações curriculares poderá dar origem a confusões por parte de alunos e docentes, querendo compreender a articulação das diversas unidades, e transmitir uma imagem indesejável de repetição e uniformidade para o exterior. Este facto, para o qual eu alertei os responsáveis pela adequação do curso na devida altura, dificulta também o presente trabalho pois dificulta o enquadramento científico da disciplina pela qual sou responsável. No entanto, este é mais directamente afectado pela repetida falta de uma coordenação curricular eficaz e actualizada ao nível das literaturas inglesas (e não só) no Departamento respectivo.

no semestre anterior (ainda no 2º ano do curso) no âmbito da disciplina de Literatura Inglesa 3 (também da responsabilidade da candidata), que além das duas gerações de poetas românticos propriamente ditas aborda ainda as correntes literárias anteriores ao Romantismo, incluindo o Iluminismo e o Neoclassicismo na poesia. Dada a grande extensão, multiplicidade e complexidade do Período Vitoriano (mesmo no que toca unicamente à poesia), a referência aos movimentos literários e artísticos dos fins do século XIX, na unidade de Literatura Inglesa 4, é forçosamente breve e panorâmica. De salientar que, sempre que o tempo ao dispor o permite, é introduzida igualmente a título ilustrativo uma obra narrativa de relevo, quer num semestre quer noutra, para que os alunos possam colher uma ideia mais fiel e completa desse longo e marcante período da literatura inglesa.

A disciplina em questão pressupõe que, nos quatro semestres anteriores, os alunos tenham adquirido genérica e implicitamente as competências linguísticas e literárias necessárias para um bom desempenho na mesma. Ela integra-se, assim, plenamente na área científica de Literatura Inglesa do curso de Línguas e Literaturas Europeias, contribuindo para o carácter multidisciplinar, multilingue e multicultural deste. O peso relativo desta área no conjunto da licenciatura poderá ser apreciado pelo número médio de créditos obrigatórios que lhe foi atribuído em cada variante (25/30) face às áreas de Língua e Linguística Inglesa (52/52) e de Cultura Inglesa (10/22). Ao nível da Variante bilingue *major* Inglês, nota-se uma grande discrepância em relação ao conjunto da área científica de Línguas e Literaturas Alemãs, Francesas e Espanholas (57 créditos obrigatórios).¹³ No entanto, à semelhança da grande maioria das restantes disciplinas do curso, a unidade curricular de Literatura Inglesa 4 possui cinco créditos e um total de 140 horas de Tempo de Trabalho (incluindo aulas presenciais e estudo individual).

Embora a disciplina congregue alunos de duas variantes diferentes (Variante Inglês – Monolingue e Variante Bilingue *major* Inglês), existe apenas uma turma em que a disciplina é leccionada e apenas uma docente assegura as aulas teóricas e as aulas práticas (a candidata). Este facto, coadjuvado pelo número relativamente reduzido de alunos que inicialmente ingressaram (à volta de vinte), tem sido vantajoso para o funcionamento da unidade pois permite articular os conteúdos e as actividades de forma mais eficaz e

¹³ Consultar o ponto 9 do Formulário, que inclui as áreas científicas e créditos que devem ser reunidos para a obtenção do grau e os respectivos quadros consoante as Variantes, no Anexo ao Despacho supracitado (1142).

alternar os dois tipos de aula em função do ritmo de aprendizagem e das necessidades dos alunos. Estes têm as mais diversas proveniências e, conseqüentemente, aptidões e interesses muito diversos também; verifica-se que alguns deles trabalham a tempo parcial, não podendo estar presentes em muitas aulas, e que outros estão ao abrigo de programas de intercâmbio e, como tal, deslocados deste contexto universitário. Esta evidência obriga, como se verá mais adiante, a cuidados especiais não só na programação das actividades lectivas mas sobretudo dos muitos e variados momentos de avaliação.

A estrutura de funcionamento e coordenação da Licenciatura em que esta disciplina se integra é definida e gerida por um órgão especificamente criado para o efeito – a Comissão de Curso de Línguas e Literaturas Europeias, que integra representantes dos vários Departamentos envolvidos na Licenciatura, assim como representantes dos estudantes (um por cada ano curricular). Este órgão pertence, por sua vez, a uma estrutura mais ampla que é composta pelo Conselho de Cursos de Letras e Ciências Humanas e o Conselho Académico da Universidade do Minho, onde são definidas todas as normas referentes à criação e reestruturação dos cursos, à organização do calendário escolar, dos horários lectivos e do sistema de inscrição e avaliação, entre outras atribuições.

3. OBJECTIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS DA DISCIPLINA

Os objectivos gerais da disciplina de Literatura Inglesa 4, a seguir enunciados, têm não só em conta os objectivos globais da Licenciatura em que se integra, e a localização da unidade curricular no plano de estudos total, mas também as competências a alcançar pelos alunos no âmbito mais concreto dos estudos literários.

Assim, são de salientar cinco metas fundamentais para um bom desempenho global na disciplina: 1) a obtenção de recursos teórico-práticos que contribuam para a perspectivação da Literatura como um objecto de conhecimento inscrito no tempo; 2) a aquisição de informações necessárias para a análise e a interpretação de discursos literários estruturados de diferentes formas; 3) a sensibilização para a importância dos sentidos simbólicos ou secundários dos discursos literários, ultrapassando o âmbito da leitura ingénuo ou primária; 4) o aperfeiçoamento da competência linguística, estimulando a compreensão das potencialidades artísticas da língua inglesa; 5) o proporcionar de hábitos de leitura crítica de discursos poéticos e teóricos, no sentido de poder extrapolar os limites do programa leccionado.

Estes objectivos gerais articulam-se, por sua vez, com os objectivos centrais e mais específicos da disciplina de Literatura Inglesa 4, que são fundamentalmente os seguintes: 1) dar a conhecer a Poesia Inglesa do século XIX, no período que transcorre aproximadamente de 1830 a 1860, através da leitura dos seus textos mais significativos; 2) integrar estes textos (poemas e ensaios) na História da sociedade e da cultura não só britânica como europeia; 3) promover uma reflexão sobre o texto literário oitocentista inglês e sobre o impacto da sua leitura e divulgação; 4) reflectir sobre a evolução mais específica do texto poético inglês em relação aos séculos imediatamente anterior e posterior; 5) desenvolver competências orais e escritas no campo da análise textual, da argumentação e da expressão; 6) despertar o gosto pela leitura de poesia e a curiosidade cultural pelo fenómeno literário como um todo.

Dado que a disciplina de Literatura Inglesa 4 se localiza praticamente na fase final do percurso escolar dos alunos de Línguas e Literaturas Europeias (isto é, no penúltimo semestre do curso), ela poderá constituir uma ocasião privilegiada de reflexão sobre os

conhecimentos entretanto adquiridos nas unidades curriculares de Literatura e de Cultura que compõem o mesmo. Esta localização curricular da disciplina, apesar da especificidade dos conteúdos aí leccionados, permite perspectivar histórica e culturalmente as questões levantadas ao longo do tempo pelo texto literário e, mais concretamente, aplicar de forma mais eficaz e conseguida as capacidades de análise e de expressão linguística desenvolvidas pelos alunos até à data.

4. APRESENTAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DOS CONTEÚDOS DO PROGRAMA DE LITERATURA INGLESA 4

4.1 Introdução: Abordagem de Conceitos e de Orientações Teóricas

A definição de um programa de Literatura do século XIX, tal como já foi aludido anteriormente, parece levantar uma série de questões relacionadas quer com o funcionamento institucional da disciplina quer com as características específicas da área científica que se pretende leccionar. No que toca a esta última questão, o estudo da poesia vitoriana nem sempre tem sido pacífico ou consensual, tal como sobressai do comentário de Stephanie Kuduk a propósito:

It has become almost customary to begin discussions of Victorian poetry with a lament. Whether the occasion is formal or simply that of everyday conversation among colleagues, we tend to bemoan the inadequate attention to which Victorian poets have been subjected, and the tyrannical dominance of the field's neighbors, Romantic and modern poetry and the Victorian novel [...] a widespread criticism of the aesthetic value of our subject [...]¹⁴

Embora muitos dos movimentos intelectuais que inicialmente deram origem a este lamento tenham passado – já não parece haver necessidade de argumentar com T. S. Eliot ou Cleanth Brooks a respeito do valor estético da poesia vitoriana – a impressão por eles causada na primeira metade do século XX tem demorado a esbater-se.¹⁵ Isto apesar da crescente complexidade e sofisticação que tem caracterizado os muitos estudos críticos a ela dedicados nas últimas décadas, assim como a ‘reabilitação’ de poetas vitorianos mais esquecidos (sobretudo do sexo feminino) e a redescoberta e reinterpretação de outros já canonizados.

¹⁴ “Victorian Poetry as Victorian Studies”, *Victorian Poetry*, Vol.41, 2003, p.1.

¹⁵ A maior parte dos exemplos apresentados como poesia de baixo valor estético, quer nas notas de *Principles of Literary Criticism* (1924) de I. A. Richards quer nos poemas coligidos em *Understanding Poetry* (1938) de Brooks e R. P. Warren, são vitorianos (Tennyson, Browning, etc.). Por outro lado, o título do famoso poema vitoriano de Coventry Patmore, “The Angel in the House”, tornou-se para Virgínia Woolf o símbolo de um modelo vitoriano opressivo da feminilidade, do qual as escritoras modernistas precisavam de se libertar.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a fortuna crítica da poesia vitoriana parece ter mudado: um interesse renovado pelas relações entre literatura e sociedade tornou os autores do século XIX mais atractivos; por outro lado, no campo dos estudos literários, a poesia vitoriana tornou-se uma área de especialização em rápido crescimento nos anos cinquenta e sessenta. Durante as últimas décadas de setenta e as primeiras de oitenta, o pós-estruturalismo, incluindo o desconstrucionismo e a psicanálise lacaniana, forneceu novas abordagens à leitura da poesia romântica, sem no entanto aflorar a obra dos poetas vitorianos. Foi apenas no reavivar do interesse pelas questões da cultura, do género, da história e da sexualidade durante os anos oitenta e noventa do século passado que o estudo da poesia vitoriana beneficiou de forma considerável. Esta nova perspectiva veio mostrar a posição singular da poesia vitoriana como aquela área da realização literária sobre cuja desvalorização o trabalho da crítica se fundou.¹⁶

Embora a moderna crítica literária possa ter tido aí as suas verdadeiras origens, as questões centrais por ela levantadas, como Kathy Psomiades salienta, foram primeiramente articuladas como questões, e com grande sofisticação, na própria poesia vitoriana:

What art is and what its relation to the rest of society might be, what literature is and how it changes over time, how language and representation work, what gender and sexuality mean – these are all questions that Victorian poetry poses long before literary criticism does. It is not just that Victorian poetry invents the categories of poetry and society, literature and other writing, representation and reality, masculine and feminine and sets these categories in opposition to each other. Victorian poetry also articulates these categories as *problems*, as the problems of modernity.¹⁷

O texto vitoriano que, unanimemente, melhor ilustra este envolvimento directo com todos estes ‘problemas’, e também o mais conhecido, é o poema de Tennyson intitulado “The Lady of Shalott” (publicado pela primeira vez em 1832). Ele opõe a actividade artística privada da Lady ao mundo real fora da sua torre insular e constrói essa oposição como um *problema*. Composto a partir de fragmentos de textos de outros autores ingleses (Malory e Spenser) e de variedades do romance de gesta, tanto corteja como recusa a separação entre

¹⁶ Entre os vários trabalhos de reflexão sobre esta problemática, salientamos apenas os seguintes: George Levine, “Victorian Studies”, *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, eds. S. Greenblatt e G. Gunn (New York: MLA, 1992), 130-53, Gerhard Joseph, “Why Are They Saying Such Bad Things about Victorian Poetry? Recent Tennyson Criticism”, *Victorian Studies* 38 (1995), 255-64 e Thaïs E. Morgan, “Theorizing Victorian Poetry: An Introduction”, *Victorian Poetry* 29 (1991), 329-32.

¹⁷ Kathy Alexis Psomiades, “The Critical Fortunes of Victorian Poetry”, *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, ed. Joseph Bristow (Cambridge: University Press, 2000), 25-45 (26-27).

a escrita e o real. O poema de Tennyson problematiza ainda as questões de gênero e sexualidade ao transformar um relato sobre a produção estética numa história sobre uma mulher que morre de amor.

O problema da relação entre “poesia” e “sociedade” só poderia emergir num momento histórico em que a actividade estética aparece como algo de exógeno à actividade económica e política. Embora durante o reinado de Vitória o artista se tivesse tornado apenas um produtor para o mercado, à mercê de um público consumista, aquele reclama para si um estatuto especial de génio autónomo com acesso a verdades inacessíveis à cultura mais geral.¹⁸ A separação da arte em relação à vida real é uma preocupação constante na poesia vitoriana e o poema paradigmático de Tennyson sugere que poesia e sociedade apontam não apenas para coisas diferentes mas também para coisas definidas por oposição, cuja relação só pode ser inevitavelmente problemática. Por outro lado, é durante o século XIX que as duas categorias – a arte e o social – estão em construção simultânea, pois ao ver a função daquela como enaltecedora e preservadora dos valores privados, o artista está a conferir-lhe uma utilidade na definição e melhoramento do humano por excelência.

A tendência algo contraditória da crítica modernista para ver a poesia vitoriana como demasiadamente envolvida na própria sociedade vitoriana ou então como excessivamente isolada em relação a ela, alterou-se a partir dos anos cinquenta quando a questão da relação da arte com o social adquiriu renovada urgência numa era de reconstrução cultural e económica. Autores como Graham Hough (*The Last Romantics*, 1947) e John Heath-Stubbs (*The Darkling Plain*, 1950) reavaliaram os poetas vitorianos tardios A. C. Swinburne e D. G. Rossetti como precursores dos modernistas, escavando um espaço para a arte no seio de uma cultura hostil tornada mais hostil pelo materialismo, pela ciência e pela perda da fé.¹⁹ É, no entanto, E. D. H. Johnson (*The Alien Vision of Victorian Poetry*, 1952) quem argumenta mais fortemente a favor da complexidade da poesia vitoriana, pela duplicidade que resulta de poetas como Tennyson, Browning e

¹⁸ Raymond Williams salienta que esta reacção poderá representar uma espécie de compensação para o poeta que gradualmente vai perdendo o seu estatuto de bardo, mas também “an emphasis on the embodiment in art of certain human values, capacities, energies, which the development of society towards an industrial civilization was felt to be threatening or even destroying.” *Culture and Society: 1780-1950* (New York: Columbia University Press, 1983), 36.

¹⁹ John Heath-Stubbs, *The Darkling Plain: A Study of the Later Fortunes of Romanticism in English Poetry from George Darley to W. B. Yeats* (London: Eyre and Spottiswoode, 1950), 99 e148.

Arnold estarem divididos entre visão privada e responsabilidade pública, entre a fidelidade à imaginação e o impacto na vida social. Para Johnson, poemas aparentemente públicos e complacentes escondem uma visão mais profunda e penetrante, uma “alien vision”.²⁰ Em *The Poetry of Experience* (1957), Robert Langbaum adota uma concepção mais complexa da relação entre forma poética e o envolvente histórico: para ele, as novas formas que emergem durante os séculos XIX e XX – a lírica dramática e o drama lírico no Romantismo, o monólogo dramático vitoriano e algumas formas modernistas – exploram um novo interesse pelo acto em si mesmo de percepção do real.²¹

Pelo contrário, a crítica marxista, presente em autores como Alan Sinfield (*Alfred Tennyson*, 1986), não vê a poesia como reflectindo passivamente a situação histórica mas como interpretando e intervindo activamente na ordem social. Assim, a poesia vitoriana é política não só porque ela assumiu deliberadamente esse papel naquele contexto mas também porque “it disseminates ideas, images and narratives of the way the world is, and that is always a political activity.”²² Sinfield vê “The Lady of Shalott” como um poema sobre a construção do ‘eu’ burguês e todas as ansiedades culturais a ela associadas.²³ Esta abordagem mais histórica à poesia vitoriana culminaria no imponente estudo de Isobel Armstrong, *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics* (1993), que volta a enfatizar a relação encontrada nos anos cinquenta entre esta poesia e a cultura mais abrangente. Partindo de perspectivas críticas marxistas, desconstrucionistas, psicanalíticas e feministas, Armstrong interpreta os poetas vitorianos como reagindo e intervindo na especificidade do seu momento histórico, que ela caracteriza como “post-revolutionary, post-industrial post-teleological, post-Kantian.” (4). Tal como Johnson, ela considera que a ‘duplicidade’ (*doubleness*) é a característica definidora da poesia vitoriana: um determinado poema pode conter dentro de si duas leituras muito diferentes e até contraditórias. (10) Se, por um lado, isto pode levar ao desconstrucionismo, por outro, o intenso empenhamento nos debates políticos que ela suscita torna-a em si mesma indissociável da mudança social. Deste modo, Armstrong vê “The Lady of Shalott” como sendo dois poemas na realidade: no primeiro, a Senhora é como que apanhada entre

²⁰ E. D. H. Johnson, *The Alien Vision of Victorian Poetry: Sources of the Poetic Imagination in Tennyson, Browning and Arnold* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1952), 9 e 217.

²¹ Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (New York: Random House, 1957), 27 e 35.

²² Alan Sinfield, *Alfred Tennyson* (Oxford, Basil Blackwell, 1986), 8-11.

²³ Segundo esta perspectiva, o conteúdo político do poema parece residir em áreas não directamente associadas à política mas à vida pessoal do sujeito – identidade e formação, questões de género, etc., reflectindo já as novas tendências críticas dos estudos feministas e da psicanálise lacaniana.

oposições binárias que ela não consegue conciliar (rural/ urbano, labuta/ mercantilismo, isolamento/ comunidade, passividade /acção); o segundo é uma crítica ou comentário do anterior, interrogando e questionando esses mesmos construtos.²⁴

Durante a década de noventa do século XX assiste-se igualmente a um interesse renovado pelas questões da representação e a uma terminologia derivada do desconstrucionismo e da psicanálise pós-estruturalista. Na sua obra *Tennyson and the Text* (1992), Gerhard Joseph mostra de forma sofisticada como “The Lady of Shalott” pode ser lido como uma parábola no respeitante à problemática da mimese. Esta é, de facto, um problema porque a Senhora não pode ver o mundo directamente para o poder imitar na sua tapeçaria; a ideia de poder experimentar a realidade directamente, em vez de através da mediação de um espelho, resulta ilusória pois a Senhora não lhe consegue sobreviver. Além disso, ela morre ao deslocar-se de barca no rio com o seu próprio nome, tornando-se no momento da morte aquilo que verdadeiramente foi durante a vida – um mero significante ou um signo sem um referente estável.²⁵ Por sua vez, Matthew Rowlinson em *Tennyson’s Fixations* (1994) usa a teoria psicanalítica para ler a poesia vitoriana. Na sua perspectiva, a actividade da Senhora de Shalott liga-a à leitura que Freud faz do acto de tecer como o meio pelo qual as mulheres resistem ao olhar fixo e escondem a sua castração. De facto, assim que Lancelot entra no poema quebra todas as defesas da Senhora (o espelho e o tecido) e ela fica exposta como mulher, como lacuna e também como texto.²⁶

Os vitorianos tiveram um papel fulcral na construção das categorias genéricas (masculino/ feminino) e da sexualidade, incluindo os critérios de normalidade/ anormalidade. Estas questões de reprodução cultural e sexual tornaram-se estreitamente associadas às questões da arte e da literatura ao longo de todo o século XIX. Nas décadas de sessenta e setenta do século XX, a crítica literária feminista então emergente procurou abordá-las à luz da leitura da obra de poetisas vitorianas como Christina Rossetti, Emily Brontë e Elizabeth Barrett Browning, entre outras. Gilbert e Gubar com *The Madwoman in*

²⁴ Isobel Armstrong, *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics* (London: Routledge, 1993), 4-15. Sobre a complexa análise que Armstrong faz deste emblemático poema de Tennyson ver o terceiro capítulo desta obra, intitulado “1832: Critique of the Poetry of Sensation”, 77-111.

²⁵ Gerhard Joseph, *Tennyson and the Text: The Weaver’s Shuttle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 104-122.

²⁶ Matthew Rowlinson, *Tennyson’s Fixations: Psychoanalysis and the Topics of the Early Poetry* (Charlottesville VA: University Press of Virginia, 1994), 74-95.

the Attic (1979) e Margaret Homans com *Women Writers and Poetic Identity* (1980), nas suas discussões acerca das respostas artísticas femininas ao Romantismo, trouxeram as teorias freudianas sobre a influência literária de Harold Bloom a esses textos redescobertos.²⁷ Naquelas obras fundacionais, deu-se sobretudo ênfase à resposta feminina face à tradição patriarcal opressiva e às dificuldades que a feminilidade coloca em relação à identidade poética. Elas demonstraram o quanto o género masculino e a sua ideologia dominante estavam inscritos nas ideias sobre a poesia, na imagem poética, na forma poética e na própria referência intertextual.

A crítica feminista moderna, sob a influência das teorias psicanalíticas de Cixous, Irigaray e Kristeva, mudou a face da poesia vitoriana de duas formas fundamentais. Por um lado, mostrou como as questões do género e da sexualidade – não apenas como assunto mas como estrutura fundacional – são importantes nesta poesia. Não terá sido por acaso que Tennyson retratou o artista em “The Lady of Shalott” como uma consciência *feminina* enclausurada. Por outro lado, através do trabalho de recuperação dos escritos de um grande número de poetisas, a crítica feminista fez repensar acerca do cânone poético vigente. Durante os anos noventa do século XX, a pesquisa sobre estas autoras floresceu e diversas antologias e colectâneas possibilitaram o acesso a uma audiência mais vasta.²⁸ Assim, um poema como “The Lady of Shalott” podia já ser lido não só em comparação com o poeta precursor que foi Byron mas também com poetisas das décadas de 1820 e 1830, nomeadamente Felicia Hemans e Letitia Landon (elas próprias consideradas como precursoras do monólogo dramático).

Uma abordagem crítica mais recente da poesia vitoriana é a de Warwick Slinn em *Victorian Poetry as Cultural Critique* (2003) que, no seguimento de Jerome McGann em *Social Values and Poetic Acts* (1988) e Hillis Miller em *Speech Acts in Literature* (2001), volta a chamar a atenção formalista para a linguagem poética como acto performativo, mas com a intenção de mostrar como a poesia pode desempenhar o papel de uma ‘crítica

²⁷ Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1979) e M. Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).

²⁸ Ver, por exemplo, *Victorian Women Poets: An Anthology*, eds. Angela Leighton and Margaret Reynolds (Oxford: Blackwell, 1995) e *Nineteenth-Century Women Poets: An Oxford Anthology*, eds. Isobel Armstrong, Joseph Bristow e Cathy Sharrock (Oxford: Clarendon Press, 1996).

cultural'.²⁹ Para Slinn, a poesia vitoriana presta-se a uma análise em termos de uma teoria performativa pois não só desenvolve uma espécie de drama psicológico (monodrama) como tende ainda a exhibir a fala em acção e uma enunciação dinâmica. Os poemas de E.B. Browning, Robert Browning, A.H. Clough, D.G. Rossetti e A. Webster, que ele escolhe para fazer a sua análise, parecem conceber deliberadamente uma linguagem performativa que expõe ao escrutínio dos leitores a mistura dinâmica de identidade, poder e ideologia, tornando-a inveteradamente política.³⁰ E, de facto, aqueles poemas abordam questões vitorianas tão diversas e problemáticas como a escravatura, a política sexual, a prostituição, o esteticismo, a religião e o idealismo filosófico.

4.2 O Contexto Histórico-cultural do Século XIX Inglês (1830-1890)

By 1830 it was no longer bliss to be alive; nor was the time dawn. The Utopian dreams of human perfectibility which had grown up in the eighteenth century and seemed on the point of fulfilment when the French Revolution broke out had been undermined by the Reign of Terror, the dictatorship of Napoleon, the long years of war with the succeeding period of depression and social unrest, and by the speculations of Malthus.³¹

The world-picture that [...] the Victorian poets had to live with, even though some of them had a nostalgic hankering after the earlier conditions, was urban rather than rural, rational rather than intuitional, divisive rather than communal, self-seeking rather than self-abnegating, sceptical rather than fideist, democratic rather than aristocratic, prosaic rather than poetic, scientific rather than mystic.³²

O vitorianismo é esse orgulho, a presunção definitiva (...) de que Deus era inglês ... Orgulho, pudor hipócrita, generosidade, humanitarismo, mediania cautelosa, mediocridade brilhante, conforto, progresso técnico, pastiches do medievalismo Tudor (o paralelo entre Isabel e Vitória era de bom-tom), e um império que a Inglaterra recebera como prémio de ser a mais branca e a mais cristã das raças ...³³

²⁹ "I argue that the best way to claim a fundamental continuity between the embodiment of meaning in a verbal trope or metrical pattern and the social function of language on a material page or in a marketplace exchange is through speech act theory – specifically through the linguistically based model of *performativity*." E. Warwick Slinn, *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), "Introduction", 2.

³⁰ Os poemas seleccionados por Slinn são os seguintes: "The Tomb at Saint Praxed's" de Browning, "The Runaway Slave at Pilgrim's Point" de Barrett Browning, *Dipsychus* de Clough, "Jenny" de Rossetti e "A Castaway" de Webster.

³¹ Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870* (New Haven and London: Yale University Press, 1957), 27.

³² Bernard Richards, *English Poetry of the Victorian Period 1830-1890* (London and New York: Longman, 1988), 5-6.

³³ Jorge de Sena (1963), *A Literatura Inglesa. Ensaio de Interpretação e de História* (Lisboa: Edições Cotovia, 1989), 263.

Dadas as características específicas da literatura do período, nomeadamente a tendência para se envolver directamente e de forma interventora nas questões mais prementes da sociedade de então, será não só útil como também necessário iniciar o programa da disciplina de Literatura Inglesa 4 com uma breve contextualização histórica e cultural.

Em muitos sentidos, a era vitoriana permanece como um dos períodos mais ricos e interessantes da história inglesa, constituindo em geral a sua fase cimeira.³⁴ O estatuto da Inglaterra como primeira potência mundial, mantido até aos inícios do século XX, tinha sido garantido com a derrota da França napoleónica em 1815.³⁵ Por outro lado, muitas das características do mundo de hoje surgiram pela primeira vez na Grã-Bretanha de Vitória. Tal como o homem moderno, o vitoriano testemunhou a crescente industrialização, o desenvolvimento da ciência e da técnica, a grande expansão urbana e os fenómenos de massas, os acutilantes conflitos sociais e nacionais e, não menos importante, a alienação e a fragmentação do indivíduo. Neste sentido, grande parte da história e da cultura do período vitoriano, assim como as suas principais questões filosóficas e religiosas, permanecem actuais nos dias de hoje.

O facto de ser uma fase histórica tão extensa e, além do mais, percorrida por diversas correntes por vezes opostas ou contraditórias, fez com que houvesse necessidade para efeitos de estudo de a dividir em períodos distintos.³⁶ Existem, no entanto, traços genéricos unanimemente reconhecidos que caracterizam a mentalidade vitoriana e oitocentista por oposição a outros períodos da história inglesa. Embora os primeiros a reflectirem de forma sistemática sobre “the character of the age” tivessem sido os próprios vitorianos, na ânsia de compreender aquilo que estava a mudar à sua volta, é hoje bem

³⁴ A expressão “era vitoriana” reporta-se mais rigorosamente aos anos entre 1837 e 1901, datas que delimitam o reinado da rainha Vitória. No entanto, a expressão pode igualmente ser aplicada a uma época mais vasta, incluindo anos anteriores e subsequentes àqueles (os reinados subsequentes de Eduardo VII e Jorge V constituem para muitos a fase declinante dessa era).

³⁵ A vitória decisiva de Horatio Nelson na batalha de Waterloo garantiu à nação inglesa uma supremacia militar incontestada (apesar dos enormes custos suportados) e àquele o estatuto de herói nacional durante décadas.

³⁶ Estas divisões são três e surgem normalmente designadas como *Early Victorian*, *Mid-Victorian* e *Late Victorian*.

mais fácil para nós identificar esses traços dado o distanciamento temporal e o conhecimento entretanto adquirido.³⁷

Os vitorianos partilham *lato senso* as mesmas atitudes emocionais de optimismo e confiança, por um lado, e de incerteza e ansiedade, por outro, face ao presente e ao futuro; partilham igualmente certas atitudes intelectuais como o espírito crítico e a indagação político-filosófica, por um lado, e o dogmatismo e a rigidez sectária, por outro. Em termos de atitudes morais e vivenciais, é-lhes reconhecido o espírito empreendedor e reformador mas filisteu, a admiração pela força individual e nacional (o culto do herói), a seriedade e a conformidade político-religiosa, o culto pelo trabalho e pelo esforço individual, a afectação de virtude ou a hipocrisia, entre outras.³⁸ Esta mentalidade foi, no entanto, comentada e criticada em primeira-mão pelos próprios vitorianos em artigos de jornal, ensaios publicados e palestras proferidas ao longo de todo o século XIX.

Antes de Vitória subir ao trono, e no início da década de 1830, já se fazem sentir os primeiros sinais de mudança com os quais se inicia a nova era, nomeadamente a Lei da Reforma Parlamentar (*Great Reform Bill*, 1832), que permitiria o alargamento do direito de voto à média burguesia inglesa. Mais tarde, em 1846, a impopular Lei dos Cereais (*Corn Law*) é abolida, acabando com o proteccionismo que mantinha os preços dos cereais demasiado altos e prejudicava a população mais pobre. No entanto, a falta de legislação social de protecção do operariado e dos trabalhadores rurais provocou privações de toda a ordem que, por sua vez, geraram graves conflitos sociais, incluindo levantamentos e manifestações. Este período, designado como *Early Victorian* e englobando as décadas de 30 e de 40, foi marcado pelos primeiros movimentos operários e pelo Cartismo, cuja reiterada petição (*People's Charter*) a favor do alargamento representativo ao povo nunca foi aceite pelo Parlamento inglês.³⁹

A Grande Exposição Internacional de Londres (*Great Exhibition*) de 1851, por sua vez, marca de forma triunfante o início do Período Vitoriano Médio (*Mid-Victorian Period*). Com o rápido crescimento da economia e da influência britânica no exterior, veio também a opulência da burguesia e a necessidade de exibição das suas potencialidades,

³⁷ Os vitorianos, tal como John Stuart Mill referiu em 1831, na sua obra *The Spirit of the Age*, mostraram ter consciência de que estavam a viver um momento diferente do anterior: um momento de transição e de equilíbrio instável.

³⁸ A já clássica obra de Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind*, acima referida, é aquela que quanto a nós ainda hoje apresenta o estudo mais completo sobre esta temática.

³⁹ Ver J.F.C. Harrison, *Early Victorian Britain, 1832-51* (Glasgow: Fontana, 1979). O interesse de Friedrich Engels na experiência industrial inglesa resultaria na sua obra *The Condition of the Working Class in England* (1845), que por sua vez prepararia *O Manifesto Comunista* de 1848.

apesar do envolvimento algo desastroso do país na Guerra da Crimeia (1854-1856) contra a Rússia. Entretanto, as reformas prosseguem impulsionadas por conservadores como B. Disraeli e liberais como W. Gladstone, nomeadamente a que em 1867 alarga o direito de voto da classe média, ao mesmo tempo que se desenvolve a actividade sindical, culminando na fundação da central *Trades Union Congress* em 1868.⁴⁰

O terceiro, e último período, designado de *Late Victorian* (Período Vitoriano Tardio), tem o seu início com a grave crise económica de 1873, altura em que a supremacia inglesa nos mercados internacionais começava a ser disputada por outras potências em ascensão. Sucedem-se greves e tumultos e a propaganda republicana é intensa. Por outro lado, a Reforma Parlamentar de 1884 alargava a capacidade eleitoral à população masculina adulta e a Lei do Governo Local de 1888 conferia maiores poderes às autarquias.⁴¹ Foi também durante o período vitoriano que a expansão marítima inglesa mais se alargou e os domínios coloniais britânicos mais aumentaram, formando nos finais do século o maior império à face da terra.⁴²

Por ser também uma época de transição para uma nova ordem, o vitorianismo está imbuído de contradições latentes: por um lado, faz-se a defesa da liberdade e, por outro, predomina a exploração do indivíduo; embora se proteja a instituição do casamento, a taxa de prostituição atinge níveis muito elevados; ao mesmo tempo que se faz a apologia da educação, emprega-se mão-de-obra infantil; o agnosticismo surge quando o desejo de acreditar está no seu auge; e poderíamos continuar. Estes paradoxos são, assim, traços predominantes de uma era em radical mutação. Mas a dualidade ou duplicidade era sobretudo resultante de ordens de valores distintas absorvidas pelos vitorianos: corporizadas, por um lado, pela extrema dedicação ao trabalho (*Gospel of work*) e o espírito de iniciativa (*self-help*) e, por outro, por uma vivência religiosa bastante austera e puritana.⁴³ A defesa de princípios de seriedade e de contenção conviviam, na realidade, com manifestações de hedonismo e de ateísmo, assim como com a própria questionação interna daqueles valores e princípios.

⁴⁰ Ver Geoffrey Best, *Mid-Victorian Britain, 1851-1870* (Bungay and Suffolk: Fontana, 1979).

⁴¹ Ver J.F.C. Harrison, *Late Victorian Britain, 1875-1901* (Glasgow: Fontana, 1990).

⁴² Logo no final da primeira década do reinado de Vitória, tinha-se dado uma expansão extraordinária: Hong-Kong (1843), Indonésia (1846), África do Sul (1848) e Gambia (1843).

⁴³ A obra que melhor exemplifica todas estas ideias e atitudes é *Self-Help* (1859) de Samuel Smiles, escrita num estilo muito directo e propagandístico.

A filosofia vitoriana radica essencialmente no racionalismo indutivo dos séculos XVII e XVIII (David Hume) e, em associação com outros factores como o utilitarismo e o positivismo, dá origem à tendência empírica predominante. O empirismo, por sua vez, entra em tensão com o modelo de conhecimento proposto pelo idealismo herdado do subjectivismo romântico (Coleridge, Carlyle), desencadeando o debate central da cultura vitoriana. Para além de Jeremy Bentham como mentor, o utilitarismo encontra em John Stuart Mill o seu melhor representante e no “princípio da máxima felicidade” a principal afirmação (*Utilitarianism*, 1861) de uma ética unicamente sustentada em pressupostos seculares. Por outro lado, o pendor fundamental da ideologia política burguesa seria o individualismo e o liberalismo, ambos radicáveis em Adam Smith e presentes em outras obras de J.S. Mill, *On Liberty* (1859) e *On Representative Government* (1861), assim como em Thomas Malthus e David Ricardo. Esta ideologia fomentada pelo discurso do poder não parecia coadunar-se, no entanto, com a vida dos baixos assalariados e dos mais pobres que se amontoavam em condições infra-humanas nas zonas urbanas e fabris. Temendo a iminência de uma revolução de consequências devastadoras, alguns ‘profetas’ vitorianos propuseram soluções; entre os primeiros e mais polémicos encontra-se Thomas Carlyle que, com “Signs of the Times” (1829) e *Past and Present* (1843), preconiza o retorno ao patriarcalismo neo-feudal e a uma elite governante inspirada e mística. Mas é do socialismo emergente durante a segunda metade do século que deriva a maior oposição às políticas liberais, defendendo a integração em entidades colectivas e a repartição da riqueza comum, e fomentando ainda o associativismo entre trabalhadores (Robert Owen).⁴⁴

No campo das ciências, o período vitoriano foi igualmente marcante, reflectindo uma admiração sem limites pelos avanços técnicos e científicos, corporizada na fundação da *British Association for the Advancement of Science* (1831). A Revolução Industrial tinha colocado ao alcance de muitos um sem-número de inventos e comodidades, incluindo a máquina a vapor e o caminho-de-ferro. Em paralelo, foi-se desenvolvendo a investigação nos ramos da biologia, da medicina, do electromagnetismo e da termodinâmica. Mas seria a área da paleontologia, e nomeadamente o evolucionismo, a provocar as mais significativas implicações ontológicas. A publicação de *The Origin of the*

⁴⁴ Ver F. Furtado e M.T. Malafaia (eds.), *O Pensamento Vitoriano: Uma Antologia de Textos* (Lisboa e Rio de Janeiro: Edições 70, 1992). Ver também Ernest Barker, *Political Thought in England, 1848 to 1914* (Oxford: Oxford University Press, 1950).

Species de Charles Darwin em 1859, e a sua teoria da evolução das espécies através da selecção natural,⁴⁵ veio pôr em causa os princípios essenciais da religião e sobretudo a criação do universo por uma divindade. Esta obra, e a que se lhe seguiu,⁴⁶ abalou significativamente os suportes da mentalidade vitoriana, confrontando os vitorianos com um universo indiferente e casuístico e sem nenhuma perspectiva transcendental. Mas o pensamento evolucionista culminaria em Herbert Spencer, que fez convergir no seu sistema premissas de várias ciências no sentido de definir as grandes linhas ordenadoras do universo.⁴⁷ O impacto destas teorias sobre as ciências humanas de um modo geral, incluindo a literatura, foi considerável. No domínio da poesia, diversos foram os poetas que reagiram a este abalo e, directa ou indirectamente, abordaram a questão da fé religiosa face ao progresso científico nos seus poemas.⁴⁸

Apesar do crescente agnosticismo e da progressiva secularização da sociedade, a época vitoriana interessou-se por questões teológicas, mais do que qualquer outra.⁴⁹ E o vitoriano, embora atraído pelas novas descobertas científicas, expressou também a necessidade de acreditar em algo de transcendente. A Igreja Anglicana, assim como as diversas seitas não-conformistas, sofreram alterações e convoluções, sendo obrigadas a introduzir a reflexão bíblica e o princípio da questionação.⁵⁰ Mas a dúvida não era um dado novo. O revivalismo evangélico tinha já nas décadas anteriores conduzido à fragmentação da Igreja, quando aos metodistas se juntaram outros dissidentes: congregacionistas, baptistas, unitários e *quakers*. A partir de meados da década de trinta, o não-conformismo encontrava-se, assim, enraizado na cultura religiosa da classe média.⁵¹ Logo no início do período, em 1833, e como reacção contra o racionalismo e a inércia da igreja oficial, eclode o Movimento de Oxford de Keble e Newman, atingindo a crítica

⁴⁵ A designação completa da obra de Darwin é a seguinte: *The Origin of the Species by means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*.

⁴⁶ Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871).

⁴⁷ Em *First Principles* (1862), Herbert Spencer alarga o seu conceito de teoria unificada aos fenómenos psíquicos e sociais.

⁴⁸ Ver J.A.V. Chapple, *Science and Literature in the Nineteenth Century* (Londres: Macmillan, 1986) e T. Cosslett, *The Scientific Movement and Victorian Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1970).

⁴⁹ Ver R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1975) e Ian Sellers, *Nineteenth-Century Nonconformity* (Londres: Edward Arnold, 1977).

⁵⁰ Estes dois aspectos seriam transformados em instrumentos fundamentais da ensaística de então, que apresenta uma dimensão teológica considerável, servindo de resposta ao desenvolvimento intelectual e científico do momento.

⁵¹ As leis que restringiam o acesso dos não-conformistas foram sendo sucessivamente revogadas: ao exercício de cargos oficiais (1828), ao casamento em outros locais de culto (1836) e à entrada nas universidades de Oxford e Cambridge (1871).

religiosa o seu auge em 1841.⁵² Por outro lado, contrariando o tradicional sentimento anticatólico, muitos membros da Igreja de Inglaterra convertem-se ao Catolicismo, incluindo o próprio Newman (vindo a ser cardeal). Apesar do esforço unificador e conciliador da componente puritana, com o seu código de seriedade moral, a sociedade vitoriana mostrava sinais de grande instabilidade e ansiedade.⁵³

Para além do debate religioso e ainda do debate sobre o evolucionismo e o industrialismo, a era vitoriana centrou a sua atenção na questão da mulher, a sua natureza e o seu papel na nova sociedade em transformação. Este debate assumiu uma relevância nacional de tal ordem que ficou conhecido como “The Woman Question”, tendo tido repercussões sobre as instituições do casamento e da família e sobre os papéis tradicionais de esposa, mãe e filha. O misto de opiniões acerca desta questão poderá ser ilustrado pela atitude ambivalente da própria rainha Vitória que, embora a favor da educação formal das mulheres (chegou a dar o seu apoio à criação de um colégio universitário feminino em 1847), se opôs ao movimento que lhes queria dar o direito de voto (apenas conseguido em 1918).⁵⁴ Na realidade, uma grande parte das suas súbditas acreditava que o papel tradicional da mulher deveria ser aceite como vontade divina e que ela possuía uma capacidade intelectual inferior à do homem.⁵⁵ Muitos são os textos que, à semelhança de “The Angel in the House” (1854-62) de Coventry Patmore, salientam as qualidades consideradas como estritamente femininas (compreensão, ternura, inocência, submissão) da mulher vitoriana.⁵⁶ No entanto, muitos outros começam a questionar esta excessiva idealização, como acontece nos romances de algumas escritoras emergentes, nomeadamente os de Charlotte Brontë e George Eliot, e nos ensaios de Harriet Martineau

⁵² Foi com o sermão *On National Apostasy*, proferido por John Keble em 1833, que a controversa tractariana (de *tract*, manifesto) foi adquirindo seguidores, culminando em 1841 com o *Tract XC* da autoria de John Henry Newman.

⁵³ Matthew Arnold, em 1873, apercebe-se de que as massas tinham já adquirido o espírito científico necessário à questionação dos fundamentos do Cristianismo e de ser esse o momento de se abandonar definitivamente a atitude de hipocrisia (Prefácio a *Literature and Dogma*).

⁵⁴ Uma das defensoras deste direito político foi Harriet Taylor Mill em “Enfranchisement of Women”, artigo publicado na *Westminster Review* em Julho de 1851. No entanto, desde a década de 40 que petições defendendo o sufrágio feminino estavam a ser dirigidas ao parlamento.

⁵⁵ No entanto, no final do período vitoriano surge já uma representação da mulher muito diferente. É o caso da heroína de Thomas Hardy, Sue Bridehead (*Jude the Obscure*), que ao deixar o seu marido cita uma passagem de *On Liberty* de J.S. Mill.

⁵⁶ É o caso de *The Women of England: Their Social Duties and Domestic Habits* (1839) de Sarah Stickney Ellis, um best-seller que procurava inculcar as teorias de que a educação das mulheres deveria ser de carácter sentimental e não intelectual.

e John Stuart Mill.⁵⁷ Apesar das fortes críticas ali presentes em relação à falta de oportunidades e à inatividade forçada da maioria das mulheres das classes média e alta, era um facto que na década de cinquenta um quarto da população feminina inglesa trabalhava já fora de casa (se bem que em ocupações de baixa qualificação e remuneração).⁵⁸

Por sua vez, as más condições de trabalho e o desemprego nos estratos mais baixos eram a causa da prostituição, considerada um dos males da sociedade vitoriana – debatido em inúmeras publicações sobre a “fallen woman” (incluindo poemas e romances) e combatido através de várias iniciativas filantrópicas.⁵⁹ Antes da mudança de estatuto da mulher no sentido de uma maior independência e qualificação profissional, ocorrida apenas durante o período vitoriano tardio, as jovens solteiras da classe média, como as irmãs Brontë, só podiam aspirar a empregos como governantas ou como escritoras.⁶⁰ Estas e outras questões são levantadas no romance em verso de Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh* (1857), que retrata a vida de uma mulher-poeta e discute a educação e a vocação femininas. Mas se no início do período (1837), nenhuma das três únicas universidades inglesas dava acesso às mulheres, no final do mesmo elas podiam já obter graus superiores em, pelo menos, uma dezena de instituições por todo o país. Esta possibilidade é antecipada no poema de Tennyson *The Princess* (1847), através da fantasia utópica da princesa Ida, e pouco depois concretizada na criação do primeiro colégio feminino em Londres (1848).

⁵⁷ Brontë introduz heroínas (como Jane Eyre e Shirley) que se rebelam ou contradizem esse estereótipo, Eliot salienta as frustrações de Maggie Tulliver (*The Mill on the Floss*), Martineau reflecte sobre os obstáculos colocados à escritora (*Autobiography*) e Mill reitera estas críticas em *The Subjection of Women* (1869).

⁵⁸ A maioria, que era proveniente das classes baixas, trabalhava longas horas nos campos, nas fábricas e no serviço doméstico, auferindo salários de miséria. Algumas reformas legislativas vieram corrigir os piores aspectos do trabalho feminino nas minas e nas fábricas, incluindo a redução do número de horas diário (que era de dezasseis).

⁵⁹ Algumas destas iniciativas foram levadas a cabo pelo movimento intervencionista cristão e pelos chamados romancistas sociais como Kingsley, Dickens e Elizabeth Gaskell.

⁶⁰ O movimento em defesa do direito à propriedade das mulheres casadas apenas conseguiria frutos entre 1870 e 1908 com os *Married Women Property Acts*, acabando assim com a dependência e a exploração absolutas durante o casamento.

4.3 Referência ao Romance Vitoriano e aos seus Principais Representantes

Uma introdução ao período vitoriano que não refira – mesmo que necessariamente de forma breve num programa semestral de uma disciplina de poesia – o contributo determinante do romance e dos romancistas vitorianos para a cultura oitocentista inglesa, parecerá obviamente incompleta. Além de que este género narrativo teve uma influência marcante no desenvolvimento daquilo que designaremos como ‘nova poesia vitoriana’, ele chega também até nós “poised between questions of outer and inner, public and private life [...] tending to contrast and finally to oppose the individual to cultural forces.”⁶¹ Por outro lado, e como salienta Schor, na maior parte dos cursos que constituem o currículo académico, o Romance Vitoriano vem logo a seguir aos Poetas Românticos, opondo-se quer à poesia quer à prosa não-ficcional vitorianas (Carlyle, Ruskin e Arnold), quando não as obliterando por completo.⁶²

Não sendo o propósito específico do programa da disciplina de Literatura Inglesa 4 a análise da prosa inglesa deste período (incluindo a ensaística), e sendo o tempo ao nosso dispor sempre bastante escasso, ele irá apenas procurar situar os alunos no contexto mais alargado da literatura produzida durante as décadas de 30 a 60 do século XIX, através de uma visão panorâmica dos principais romancistas e sua obra respectiva, nomeadamente Dickens, Thackeray e as irmãs Brontë (sobretudo Charlotte e Emily).

Desde que Charles Dickens publica *Pickwick Papers*, em 1837, até à década final do século XIX, quando os romances de Thomas Hardy aparecem, uma longa linha de romancistas produzem sucessivamente obras-primas monumentais, que são ainda hoje largamente apreciadas. De facto, cada uma das décadas protagonizou *grosso modo* o surgimento ou a consagração de novos romancistas de peso: Dickens na década de 30, as irmãs Brontë na de 40, Thackeray na de 50, Trollope na de 60, Eliot na de 70, Meredith na de 80 e Hardy na década de 90. Mas estes foram igualmente complementados por nomes como os de Elizabeth Gaskell, Wilkie Collins e George Gissing, que contribuíram à sua

⁶¹ Hilary Schor, “Fiction” (324) in Herbert Tucker (ed.) *A Companion to Victorian Literature and Culture* (Massachusetts and Oxford: Blackwell, 1999), 323-338.

⁶² Schor, 324. Ela acrescenta que “The novel ... seems to occupy some uneasy ground between the individual and the collective; and yet its very form, the central plot moving the individual from childhood to moral revelation, would seem to focus readers not only on individual stories and individual resolutions, but on the univocal power of plot and personality.”

maneira para a riqueza e variedade do romance vitoriano.⁶³ Muitos destes romancistas confrontaram-se frequentemente com as mesmas questões e empregaram estilos semelhantes aos dos seus contemporâneos, quer poetas quer ensaístas.⁶⁴

Uma diferença muito significativa é a de que os romancistas vitorianos de um modo geral não partilham com os seus colegas a preocupação relativa à relação da Humanidade com Deus, a não ser ocasionalmente em romances com uma dimensão quase religiosa ou mítica, como acontece em *Wuthering Heights* de Emily Brontë, nos últimos romances de Thomas Hardy e, mais indirectamente, em George Eliot.⁶⁵ De resto, a maioria estava sobretudo interessada nas relações entre as pessoas em sociedade, no seio da família e no trabalho ou actividade profissional, já que os seus leitores da classe média esperavam uma representação da realidade que lhes fosse reconhecível ou familiar.⁶⁶ Nas primeiras décadas do período, os romances eram mesmo publicados em fascículos periódicos, o detalhe realista era aproveitado ao máximo nas profusas descrições e os romancistas eram equiparados a verdadeiros repórteres. Assim, outra grande diferença entre os géneros reside no facto de que este realismo literário não teve verdadeira expressão ou correspondência na poesia produzida durante o mesmo período, preferindo os poetas as formas de representação mais indirectas ou simbólicas, por vezes mesmo, roçando a obscuridade.⁶⁷

Charles J.H. Dickens (1812-1870), filho de um humilde funcionário da Marinha inglesa, teve desde o início um sucesso sem precedentes e em todas as classes sociais. O seu poder assemelhava-se mais ao de um grande actor, orador ou demagogo mas o seu talento como escritor vacila entre o realismo e a idealização. Primeiro, com os *Posthumous Papers of the Pickwick Club*, Dickens cativou os leitores fazendo-os rir; a linguagem que lhes empresta é tão fértil e exuberante de inventiva cómica que quase atinge a qualidade lírica. Por todo o livro, os mistificadores, os charlatães e os *snoobs* provocam tumultos; as

⁶³ Não incluímos neste grupo romancistas como Frederick Marryat (1782-1848), Bulwer-Lytton (1803-73) e Benjamin Disraeli (1804-81) por estarem à parte da época e da etogenia vitorianas, tendo permanecido curiosamente impermeáveis ao espírito vitoriano.

⁶⁴ Por exemplo, as afinidades estilísticas entre Browning e Dickens são bastante interessantes e evidentes.

⁶⁵ George Eliot parece mostrar nos seus romances uma preocupação constante pelo papel do livre arbítrio e do destino nas vidas das suas personagens.

⁶⁶ “Typically these stories center on the struggles of a protagonist, male or female, to find himself or herself in relation to other men and women, in love or marriage, with family or neighbors, or with associates in his or her working career.” M.H. Abrams (ed.), “The Victorian Age. Introduction”, *The Norton Anthology of English Literature*, 6th edition, vol. 2 (New York and London: W.W. Norton & Company, 1993), 908.

⁶⁷ Tal reacção é visível quer nos poemas de Tennyson quer nos de Browning deste período, que fazem já uso de estratégias de encobrimento quer do sujeito quer do real.

crueldades e misérias do mundo real são como que esterilizadas pelo humor e o resultado é uma experiência riquíssima e saborosa da paisagem humana. Em *Oliver Twist* (1837-38), Dickens passa ao romance-exposição através de um ataque à ineficiência da lei dos pobres (*Poor Law*), mas elabora igualmente uma fantasia sobre o bem e o mal. Este último predomina sob a forma das injustiças sociais e a sordidez da vida londrina: o ridículo, o mesquinho e a miséria são amplificados pelo humor ou pelo patético. Os tipos humanos que ali cria (Sikes, Fagin e Claypole) são sugestivos, impressionantes e inesquecíveis.⁶⁸ Em 1838-39, publica o seu terceiro romance, *Nicholas Nickleby*, onde põe sua mãe na pele da infinitamente ridícula Mrs. Nickleby (provavelmente como paga por aquela o ter enviado para uma fábrica quando ainda criança). Seguem-se *The Old Curiosity Shop* (1840), um dos mais comoventes, e *Barnaby Rudge* (1841), em que as lutas sociais constituem o centro da obra. Em *Martin Chuzzlewit* (1843-44), escrito depois da sua digressão pelos Estados Unidos, são satirizados muitos mitos americanos.

Dombey and Son (1846-48), escrito na Suíça, inaugura a nova fase de Dickens e substitui a velha forma picaresca pelo enredo formal, onde a nova invenção vitoriana do comboio representa um símbolo poderoso. O primeiro dos seus grandes romances de argumento sociológico, *David Copperfield*, surge em 1849-50; no entanto, esta sua única tentativa no realismo é um maravilhoso fracasso. Com a idade, o temperamento de Dickens torna-se mais sombrio, a crítica à época torna-se mais radical, a comédia mais feroz e cruel e o conjunto cada vez mais saturado com o seu simbolismo, que era algo de novo na ficção inglesa. *Bleak House* (1852-53), que tem como tema o dinheiro e constitui um ataque ao sistema judicial, é um dos romances mais sombrios e também mais bem construídos. Seguem-se *Hard Times* (1854) e *Little Dorrit* (1857-58). *Great Expectations* (1860-61), com uma ironia final, é outra variante do tema do dinheiro como agente de isolamento e Pip é talvez a mais bela personagem de Dickens. Em *Our Mutual Friend* (1864-65) é ainda mais radical a crítica ao dinheiro; nele, as origens da riqueza de Boffin são as pilhas de lixo e excrementos do seu velho e miserável empregado – a base mesma da sociedade do seu tempo, segundo Dickens. A morte súbita, em 1870, deixa esta

⁶⁸ Dickens tem sido visto como discípulo de Smollett (também o seu romancista favorito). Para Santayana, em *Soliloquies in England*, Dickens é o supremo *mímico* do povo, tal qual este é. Para outros estudiosos, como Walter Allen, a sua visão amplificada é a de uma criança num mundo de adultos. Dickens concentra-se tão exclusivamente no elemento obsessivo do comportamento que cria personagens às quais hoje chamaríamos “psicopatas”. Também neste aspecto, parecem existir semelhanças com as *dramatis personae* de Browning.

mensagem pessimista em suspenso e um último romance inacabado: *The Mystery of Edwin Drood*.⁶⁹

William Makepeace Thackeray (1811-63) dividiu o império da ficção vitoriana com Dickens, ao qual estava inevitavelmente emparelhado, tal qual Browning com Tennyson. Mas este filho de um alto funcionário da Companhia das Índias, muito viajado e dedicado aos estudos de arte e ao jornalismo literário, é a antítese de Dickens. Segundo Jorge de Sena:

[...] escreve sem paixão, com displicência irónica, num estilo sereno e sarcástico, e as suas personagens, calculistas e mesquinhas, são apresentadas sem qualquer amplificação patética ou fársica. [...] o mundo do seu tempo é uma sociedade setecentista que perdeu a dignidade e a coragem, [...] As suas personagens femininas não são as santas dickensianas, mas mulheres indomitavelmente astuciosas como aquela tremenda Becky Sharp [...] Thackeray abstém-se de propor reformas, de denunciar males, é um ironista a quem repugnam os apóstolos.⁷⁰

Thackeray não era um inovador nem um original: o que se propunha fazer já tinha sido feito por escritores como Fielding e Goldsmith. O seu estilo, urbano, flexível e elegante, baseava-se sobretudo no dos ensaístas do século XVIII, capturando o espírito e o tom da conversa civilizada.⁷¹ Começou por escrever alguns romances curtos, como *The Shabby Genteel Story* (1840), onde a miséria e a mediocridade são retratadas com frieza irónica. A sua obra-prima, *Vanity Fair, a Novel without a Hero*, seria publicada em fascículos entre 1847 e 1848.⁷² Aqui, ele propunha os seus fins realísticos, num estilo monologado e conversacional: um estudo dos homens e das mulheres tal qual existiam na sociedade de então; o resultado foi um panorama maravilhoso da vida da alta classe média londrina da geração de 1810, um retrato dos costumes modernos.⁷³ Esta obra é imediatamente seguida por *The History of Pendennis* (1848-50), um romance autobiográfico escrito para ser o seu *Tom Jones*, mas que não passaria de uma brilhante ruína. E, ainda em 1848, Thackeray

⁶⁹ Dickens tinha uma imaginação alucinatória que foi buscar ao real o que ele tinha de mais sórdido e grotesco. Mais do que um realista, ele foi um fantasista porque criou uma versão amplificada e original da realidade.

⁷⁰ Sena, “Vitorianismo e Não” in *A Literatura Inglesa, Op. Cit.*, 303.

⁷¹ Na verdade, era este espiritualmente o seu século, como o provou nas excelentes conferências proferidas em 1851 sobre *The English Humorists of the Eighteenth Century*.

⁷² O título do romance parece ter uma significação diferente da de Bunyan, para o qual a ‘feira das vaidades’ é o próprio mundo como pertença do Diabo. Thackeray, na sua avaliação da Feira das Vaidades, não aprova nem desaprova. Vaidade é simplesmente auto consideração, o desejo de ser bem apreciado pelo mundo, tendo-se tornado o motivo principal do comportamento humano.

⁷³ O romance está construído sobre um complexo sistema de contrastes, no centro do qual estão Becky e Amélia: É esta relação entre dois tipos femininos tão distintamente opostos, e contudo tão intimamente ligados, que põe em acção e movimenta todo o enredo. É um triunfo da comédia irónica vibrando com o patético e com o sentimento da continuidade da vida a despeito do sofrimento.

publica uma colectânea de ensaios satíricos intitulada *The Book of Snobs*, que se tornaria célebre.⁷⁴ Em 1851, estreia-se no romance histórico com *The History of Henry Esmond, Esquire*, considerado por muitos a sua melhor obra e contendo uma das suas melhores personagens femininas, Beatrix. Ali, ele descreve de forma retrospectiva, e numa prosa modulada ao estilo da época, uma história de amor passada na idade Augusta, reconstruindo a vida de Londres e do exército da rainha Ana com uma mestria inexcedível. Thackeray escreve ainda *The Newcomes* (1853-55), que retoma a história de Pendennis, *The Virginians* (1857-59), que é a crónica dos descendentes de Osmond e *The Adventures of Philip* (1861-62), um romance curto e belo mas de difícil leitura.⁷⁵

No entanto, com a excepção única de Dickens, as Brontë foram de longe as romancistas inglesas mais populares. Para esta fama contribuiu sem dúvida a história revelada das suas vidas, feita de solidão e tragédia, ela própria considerada matéria para um grande romance romântico.⁷⁶ Imediatamente após as suas mortes precoces, as três irmãs Brontë (juntamente com o irmão) transformaram-se em objecto de um culto que ainda hoje subsiste em grande medida.⁷⁷ Mas a fama delas, no que ao romance diz respeito, assenta principalmente em *Jane Eyre* de Charlotte e em *Wuthering Heights* de Emily, ambos publicados no mesmo ano (1847). Em relação à escrita do período, os romances significavam um progresso enorme, quer pelos temas, quer pelo tratamento que deles é feito, quer ainda pela técnica narrativa. A atmosfera de paixão perturbante do primeiro e o ambiente intenso e carregado do segundo chocaram e atraíram o público leitor vitoriano, surpreendido pelo analitismo psicológico e pela concentração narrativa neles evidenciados.

Mas mais tarde, e nomeadamente para Harold Bloom, a inovação ou diferença em relação ao período residiria também e essencialmente no tipo de heroína que era retratado nos romances:

⁷⁴ Como colaborador do *Punch*, Thackeray revelara-se um parodista ao criticar acidamente a falsidade e o absurdo romântico que minavam a ficção da época. Por outro lado, Thackeray viu no snobismo a luta por uma posição social e a pretensão de uma classe mais alta do que a que lhe é própria, a principal força impulsionadora do homem na sociedade.

⁷⁵ Aquando da sua morte súbita, em 1863, Thackeray deixa um excelente romance incompleto, passado no tempo da Revolução Francesa: *Denis Duval*.

⁷⁶ A famosa biografia escrita pela contemporânea Elizabeth Gaskell, intitulada *The Life of Charlotte Brontë* (1857) foi muitas vezes encarada como tal.

⁷⁷ Matthew Arnold, nomeadamente, dedicou-lhes uma longa elegia intitulada “Haworth Churchyard” em 1855. Mais recentemente, Lucasta Miller escreveu sobre o processo de mitificação das Brontë, em particular Charlotte e Emily: *The Brontë Myth* (New York: Anchor Books, 2001).

Jane Eyre and Catherine Earnshaw do not fit into the grand array of heroines of the Protestant will that commences with Richardson's *Clarissa Harlowe* and goes through Austen's *Emma Woodhouse* and Fanny Price to triumph in George Eliot's *Dorothea Brooke* and Henry James's *Isabel Archer*. They are simply too wild and Byronic, too High Romantic, to keep such company. But we can see them with Hardy's *Tess*, and even more, his *Eustacia Vye*, and with Lawrence's *Gudrun* and *Ursula*. Their version of the Protestant will stems from the Romantic reading of Milton, but largely in its Byronic dramatization, [...]⁷⁸

Bloom dá a entender que, tal como Richardson, as Brontë seriam as precursoras ou iniciadoras de uma tradição do romance de personagem, mas que, ao contrário daquele, esta seria uma tradição romântica e não realista.⁷⁹ De forma gradual mas progressiva, diferenças entre a arte respectiva de cada uma das irmãs começaram a ser igualmente notadas, tendo-se atingido um certo consenso que veio a transformar-se em lugar-comum no decorrer do século XX, o qual se pode depreender das palavras de Jorge de Sena:

Não há na primeira a dureza da segunda, a fúria visionária, a imaginação capaz de erguer-se ao plano da grande tragédia; há, em compensação, uma acuidade para o carácter complexo das relações humanas, uma ternura lúcida, um sentimento do contraste entre a vida interior e a realidade circunstante que, em Emily se vaporizam na ardência gélida de uma vida interior indómita e intratável.⁸⁰

O “carácter complexo das relações humanas” é, de facto, um dos interesses que mais motiva a arte da irmã mais velha. Neste sentido, a íntima relação aluno-professor (ou pupila-mestre), introduzida logo na primeira obra que escreveu, *The Professor*, seria fundamental em todos os romances posteriores de Charlotte Brontë (1816-1855). Essa relação deriva, por sua vez, da racionalização de um dos mais vulgares devaneios femininos: o desejo de ser dominada por um homem tão altivo no seu desdém pelas mulheres ao ponto de aumentar o auto-apreço feminino. Trata-se de uma ilusão com óbvias semelhanças face à história de Cinderella. No entanto, seria absurdo condenar *Jane Eyre* como um romance de evasão, já que a natureza inflexível da imaginação de Charlotte deixa, no final, o personagem de Rochester ficar quase cego e sem amparo. Este reverso que representa a mutilação do elemento masculino dominador poderá, deste modo, simbolizar o triunfo de Jane na batalha dos sexos. Esta, pelo seu lado, não é uma heroína particularmente atractiva mas é absolutamente original na sua super consciência e agudeza

⁷⁸ Harold Bloom (ed.), “Introduction” in *The Brontës* (New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987), p. 2 (1-11).

⁷⁹ A análise desta tradição é um dos aspectos fundamentais da ligação entre o Período Romântico e o Período Vitoriano, abordada no programa da disciplina de Literatura Inglesa 4. Byron, através da sua criação do ‘Byronic hero,’ é precisamente um dos autores com maior impacto na concepção do novo herói e da nova heroína, quer na prosa quer na poesia vitoriana.

⁸⁰ *Op. Cit.*, p. 301.

de espírito; na sua intensa subjectividade, Jane pode facilmente rivalizar com o Harold de Byron, já que tal como aquele ela representa uma projecção da sua autora.

Em *Villette* (1853), Charlotte voltaria ao romance inteiramente subjectivo através da voz e do espírito da solitária Lucy Snowe, em que reproduz parte da sua experiência pessoal em Bruxelas e também a relação aluna-mestre vivida com M. Heger (M. Paul Emanuel no romance). Embora, desta vez, quer a acção quer as personagens sejam mais plausíveis e convincentes na sua totalidade, a rectidão e a moralidade nelas presentes torna-as bastante mais convencionais. Em *Shirley* (1849), Charlotte tinha tentado escrever ao estilo da sua época, um misto de Jane Austen no romance de sociedade e de Mrs. Gaskell no romance industrial: um estudo sobre um conflito entre operários e patrões na indústria de tecelagem da West Riding nos anos anteriores a 1815. Considera-se, no entanto, que ela saiu dos limites do seu génio; isto apesar de introduzir a inovação de duas heroínas simultâneas: Caroline Helstone e Shirley Keeldar. A obra de C.B. representa algo de novo na ficção inglesa; com ela a paixão entra no romance.⁸¹

O único romance escrito por Emily Brontë, *Wuthering Heights* (1847), tem sido de difícil categorização pois é totalmente diferente de todos os outros romances do período vitoriano e também dos romances produzidos pelas suas duas irmãs.⁸² Embora imbuído do espírito do lugar (West Riding Moors), não emprega o tipo de passagens descritivas frequentemente encontradas nos romances de Scott, Dickens, George Eliot, Hardy ou Lawrence.⁸³ Por outro lado, a realidade das suas personagens difere profundamente da de Dickens, Thackeray, Eliot ou Henry James, assim como o estilo directo e transparente da sua linguagem.⁸⁴ Em *Wuthering Heights* deparamo-nos com uma totalidade semelhante a

⁸¹ O impacto da sua obra, e nomeadamente de *Jane Eyre*, em poetas e romancistas posteriores é visível, por exemplo, em Elizabeth Barrett Browning que no seu romance em verso *Aurora Leigh* (1857) introduz uma heroína igualmente autónoma e apaixonada.

⁸² A irmã mais nova, Anne Brontë (1820-1849) tinha publicado o seu primeiro romance *Agnes Grey* também em 1847 e *The Tenant of Wildfell Hall* logo no ano seguinte. O tema do primeiro, sobre a vivência de uma governanta, aproxima-o de *Jane Eyre*. O último, pelo tipo de personagens e de situações de conflito e de violência que cria, parece ter mais afinidades com o romance de Emily (presumivelmente, por influência desta).

⁸³ A prosa cinética que caracteriza *Wuthering Heights* parece reproduzir toda uma paisagem geográfica e clima sem nunca se tornar, excepto em frases isoladas, “descritiva”. A tempestade e o vento furioso não são transmitidos por palavras, estando implícitos na própria paisagem e nas próprias personagens.

⁸⁴ As personagens, aparentemente incríveis, convencem não só pela naturalidade expressiva mas porque encarnam os mesmos valores espirituais ou primordiais que se digladiam na narrativa, exprimindo as deduções artísticas do seu criador.

de um grande poema lírico, no qual o autor não está presente apesar da intuição relativa à natureza das coisas.⁸⁵

O romance é a expressão de dois princípios opostos, simbolizados pelas duas casas e seus respectivos ocupantes, os Earnshaws e os Lintons: *Wuthering Heights*, nas suas alturas desabrigadas, representa o princípio primordial da energia e da tempestade; *Thrushcross Grange*, no vale mais abaixo, o princípio socializante da calma e do bem-estar tranquilo.⁸⁶ A coexistência pacífica destes dois mundos, sempre instável, é abalada pela presença e pela personalidade sombria de Heathcliff (um forasteiro adoptado) e pela própria irreverência de Catherine Earnshaw. A forte cumplicidade entre ambos faz prever um destino comum, mas os seus cursos são desviados pela força das convenções sociais da época (finais do século XVIII). O romance, que começa a ser narrado pelo final da história, aborda sobretudo as consequências trágicas desta obstrução: a vingança destruidora de Heathcliff, que se estende à própria geração seguinte de inquilinos.⁸⁷ A técnica narrativa não é menos original que a história, já que o efeito que cria é o de um drama que se desenrola num palco natural, mas cuja acção emoldurada é vista apenas através dos olhos de dois espectadores (um feminino e o outro masculino); esta técnica dita aquilo que devemos ver e como devemos reagir ao que vemos.

Wuthering Heights is not a comfortable book; it invites admiration rather than love. In the nineteenth century, when readers tended to regard novels as personal communications from the author, even critics who acknowledged its power found it crude and alien. [...]⁸⁸

A fortuna crítica do romance de Emily Brontë (1818-1848), feita inicialmente de um misto de incompreensão e de rejeição, parece ter mudado apenas a partir da década de 1930 quando, por um lado, o ‘New Criticism’ passou a encarar a obra literária como um artefacto ou um ícone verbal e, por outro, o Novo Humanismo a acreditar no poder espiritual da literatura. Assim, o suposto poder inspiratório de *Wuthering Heights* derivaria sobretudo da sua perfeição formal ou de concepção: a sua estrutura complexa era

⁸⁵ Tudo no romance funciona em conjunto para produzir a densidade que lhe é típica, incluindo o ponto de vista narrativo. A história, não sendo narrada pela própria autora mas por uma personagem secundária interposta (Nelly Dean, uma antiga criada) que, por sua vez, a conta a um forasteiro, parece distanciar-se da sua criadora e adquirir vida própria.

⁸⁶ Na verdade, as crianças de um lugar comportam-se como se não pudessem respirar no elemento oposto, apesar de se sentirem atraídas por ele.

⁸⁷ Ao começarmos a ler o romance, a acção propriamente dita aproxima-se já do fim e, tal qual o forasteiro Lockwood, vamos procurando compreender a lógica subjacente ao relacionamento de Heathcliff com essa segunda geração de habitantes de *Wuthering Heights*.

⁸⁸ Patsy Stoneman (ed.), “Introduction” in *Wuthering Heights. Contemporary Critical Essays* (Basingstoke and London: Macmillan, 1993), p. 1.

reconhecida e o mistério do seu significado torna-se sinónimo de grandeza. Mas algo parecia faltar: o romance era demasiado individual e desligado da ‘grande tradição’ de romancistas ingleses.⁸⁹ Nos anos 70 do século XX, a crítica estruturalista de Frank Kermode desejou saber o que faz de uma determinada obra literária um ‘clássico’, cuja resposta residiria no valor da pluralidade de significados por ela produzidos. Na análise que fez de *Wuthering Heights*, Kermode detectou sobretudo determinadas estruturas: padrões de nomes, relações familiares ou genealógicas, relações de propriedade e ainda opostos genéricos; o romance derivaria o seu significado de cada uma delas.⁹⁰

Ainda por volta das décadas de 70 e 80, verificou-se uma ênfase no contexto social e histórico em que as obras literárias eram produzidas e no contexto que elas próprias reproduziam. Assim, críticos como Q. D. Leavis, procuraram descobrir as verdades humanas contidas no romance de Emily, incluindo a sua verosimilhança, através de uma contextualização sociológica detalhada.⁹¹ Terry Eagleton propunha, por exemplo, uma leitura marxista ortodoxa da vida de Heathcliff (por ele considerada a personagem principal) como “an extreme parody of capitalist activity”, imitando a ideologia vitoriana prevalecente da auto-ajuda e da iniciativa individual. O romance sugeriria uma ‘visão dialéctica’, na qual duas versões contraditórias da realidade estariam em suspenso: por um lado, a história ou mito central e, por outro, o enquadramento ou estrutura social.⁹² Se inicialmente a crítica feminista emergente ignorou *Wuthering Heights* (a favor de *Jane Eyre*), com a publicação de *The Madwoman in the Attic* em 1979, Gilbert e Gubar procuraram explicar o romance à luz da teoria de Bloom sobre a influência literária. Tal como *Paradise Lost* de Milton, a história estaria construída em torno do mito da queda, com a diferença de que a protagonista (Catherine) é agora a responsável por reverter a tradicional ordem ‘paraíso/inferno’, que origina a sua fragmentação como filha da natureza, transformando assim a obra de Emily Brontë num ‘mito anti-miltónico’.⁹³

⁸⁹ Esta foi a posição de F. R. Leavis em *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London, 1948; reprinted Harmondsworth, 1962), p. 28.

⁹⁰ Frank Kermode, “‘Wuthering Heights’ as Classic”, in *The Classic* (London, 1975), pp. 118-31. Kermode lê *Wuthering Heights* no contexto dos autores clássicos gregos e latinos; a sua definição de um ‘clássico’ é um livro que ainda é lido cem anos após a morte do seu autor.

⁹¹ G. Singh (ed.), in Q. D. Leavis, *Collected Essays*, vol.1 (Cambridge, 1983).

⁹² Terry Eagleton, “Myths of Power in ‘Wuthering Heights’”, in *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës* (London and Basingstoke: Macmillan, 1976). Eagleton considera a obra de Emily superior à de Charlotte porque consegue sincronizar nas suas estruturas internas a paixão mais avassaladora com o controle realista mais rigoroso.

⁹³ Sandra Gilbert, “Looking Oppositely: Emily Brontë’s Bible of Hell” in *The Madwoman in the Attic (Op.Cit)*, pp. 248-308.

Por seu turno, a crítica desconstrutivista que se desenvolveu nos anos 80 (baseada nas ideias do filósofo francês Jacques Derrida) afirmava que não se pode decidir objectivamente sobre a ‘verdade’ de uma obra; assim, a ‘história central’ e o enquadramento ou estrutura (‘frame’) de *Wuthering Heights* contribuiriam ambos para a inevitável inescrutabilidade do romance.⁹⁴ Uma leitura ao mesmo tempo mitopoiética e psicanalítica seria a da escritora Stevie Davies: segundo ela, *Wuthering Heights* eleva o princípio materno ao estatuto de divindade e a sua linguagem seria uma forma de imortalização das energias da infância.⁹⁵ Na transição para os anos 90, a teoria do discurso e o dialogismo bakhtiniano viram a obra de Emily Brontë como uma forma multi-vocal e multi-dialectal, na qual o significado continuamente se produz e apaga numa auto-criação dialógica; no romance, as muitas situações interpretativas envolvendo um contador (‘teller’) e um ouvinte (‘listener’) enfatizariam ainda mais o seu carácter dialógico.⁹⁶ Actualmente, o romance de Emily Brontë tem-se prestado ao mais diverso tipo de abordagens teóricas e críticas e, em conjunto com a excelente obra poética que em parte lhe deu origem, constitui uma unidade criadora difícil de ignorar.

A escolha do romance de Emily Brontë como exemplo da prosa produzida durante o período vitoriano, e como obra de leitura obrigatória da disciplina de Literatura Inglesa 4, deriva não apenas da universalidade do seu reconhecimento como obra única entre os romances do período, mas também das relações que o próprio *Wuthering Heights* estabelece entre a poesia do Período Romântico (abordada no semestre anterior) e a poesia do Período Vitoriano, que inclui a própria lírica da autora. À semelhança de *Frankenstein* de Mary Shelley, escrito quase trinta anos antes, a obra parece constituir uma reflexão feminina sobre as ideologias patriarcais prevalentes nas primeiras décadas do século XIX e sobre o próprio Romantismo. Deste modo, serão estudadas (lidas, analisadas e investigadas) as passagens do romance que, por um lado, oferecem a melhor perspectiva daquelas relações entre poesia e prosa, entre ‘romântico’ e ‘vitoriano’ e, por outro lado, aquelas que indiciam uma reflexão ideológica ou sociológica por parte da autora. Este

⁹⁴ Uma leitura deste tipo é feita por John Hillis Miller, para quem *Wuthering Heights* é um texto ao mesmo tempo familiar e estranho (‘uncanny’), ao mesmo tempo convidando e proibindo os leitores de identificarem a sua ‘verdade secreta’. Ele confunde a crítica convencional porque é um texto que se ‘desconstrói’ a ele mesmo. Ver “*Wuthering Heights: Repetition and the ‘Uncanny’*”, in *Fiction and Repetition in Seven English Novels* (Cambridge, Mass., 1982).

⁹⁵ Ver “The Language of Familial Desire”, in *Emily Brontë* (Hemel Hempstead, 1988) e “The House of Trauma: A Reading of *Wuthering Heights*”, in *Emily Brontë* (Northcote House, 1998).

⁹⁶ Entre os críticos ingleses que aplicaram a teoria de Mikhail Bakhtin (em particular, a de ‘heteroglossia’) a *Wuthering Heights*, estão Peter Garrett e Patrícia Yaeger.

trabalho será coadjuvado e aprofundado por uma reflexão crítica resultante da leitura e discussão de alguns textos inscritos nas principais correntes da crítica literária do século XX (acima referidas).⁹⁷

4.4 A Poesia Vitoriana: Os Poetas e a Nova Poética (1830-1901)

4.4.1 Introdução: Legado Romântico e Inovação

Apesar das múltiplas forças que a partir de 1830 militavam contra a poesia como um género fora de moda, elitista e inútil, nomeadamente escritores como Bentham, Peacock e Macauley, aquela procurou adaptar-se a uma idade essencialmente utilitarista e prosaica (“deeply unpoetical age”) através da adopção de estratégias mais ou menos complexas, incluindo formas de escapismo e de protesto.⁹⁸ Embora as circunstâncias fossem bastante desencorajadoras e o público leitor pouco receptivo, um número muito elevado de poetas (entre os quais, pelo menos vinte de carácter excepcional, alguns deles mulheres) surgiu gradualmente entre 1830 e 1890.⁹⁹ A grande maioria estava preocupada quer com o rumo da sua própria poesia quer com o facto de que os temas e as técnicas escolhidas já fossem conhecidos e a sua obra pudesse ser acusada de falta de originalidade (“anxiety of influence”, “belatedness” são hoje termos frequentemente usados para caracterizar este sentimento).¹⁰⁰ Por outro lado, o carácter muito heterogéneo e variável das várias ‘gerações’ de poetas vitorianos, e das suas respectivas obras poéticas, impediu em grande medida que eles se agrupassem em torno de uma escola ou de um manifesto literário específicos (ao contrário do que aconteceu com o Romantismo ou o Modernismo). É por esta razão que encontramos, lado a lado, poetas tão diversos como

⁹⁷ A maioria dos textos críticos acerca de *Wuthering Heights* aparecem compilados na edição de Patsy Stoneman (*New Casebooks*) acima referida. Outros aparecem ainda coligidos na obra clássica editada por Harold Bloom (ver acima).

⁹⁸ A expressão é de Matthew Arnold, numa carta dirigida a Arthur Hugh Clough em 1832.

⁹⁹ Valentine Cunningham lista à volta de 156 poetas, de Ebenezer Elliott a Lionel Johnson, na sua antologia, *The Victorians: An Anthology of Poetry and Poetics* (Oxford and Massachusetts: Blackwell, 2000). Por seu lado, a *New Cambridge Bibliography* (1969) incluía quase duas centenas de poetas de 1833 a 1900.

¹⁰⁰ Estas são duas expressões usadas por Harold Bloom para descrever a luta edipiana com o poeta precursor – Browning e Shelley, Tennyson e Keats, Arnold e Wordsworth. Ver *Poetry and Repression*, New Haven and London, 1976.

Tennyson e Browning, Arnold e Clough, Swinburne e Hopkins ou Elizabeth Barrett e Emily Brontë.

Na poesia vitoriana como um todo, encontramos frequentemente tendências opostas ou atitudes contrárias: parnasianismo e anti-parnasianismo, escapismo e realismo, frivolidade e utilidade, actividade e letargia, religiosidade e secularidade, solidariedade e alienação, elitismo e populismo, ruralismo e urbanismo, obscuridade e claridade, eufonia e cacofonia. Segundo Valentine Cunningham, “Victorian verse is noteworthy for its reach and variety, its sheer scope, the extraordinary amplitude of its subjects, its modes, its moods.”¹⁰¹ Esta desconcertante variedade ou rica diversidade, detectada por vezes na obra de um mesmo poeta, parece ter sido motivada pelo declínio quer da visão clássica quer da visão romântica e ainda pela proliferação dos públicos. A visão do mundo que até aí sustentava a tradicional ligação entre literatura e sociedade (associada à magia da linguagem) começou a desaparecer no final do período romântico. Por este motivo, e a par do entusiasmo suscitado pelo progresso científico e industrial, sente-se na poesia vitoriana uma espécie de heroísmo, de patético e de desespero face aquela expectativa.

Por volta de 1833, quando Tennyson e Browning iniciavam as suas carreiras poéticas, os grandes românticos Keats, Shelley, Byron e Scott estavam mortos e Wordsworth e Coleridge, apesar de vivos, tinham estagnado.¹⁰² No entanto, o mito do poeta como um ser superiormente inspirado ou iluminado, que estes tinham exaltado, mantinha-se. Ensaístas como Carlyle, Mill e Arthur Hallam tinham-se encarregado de propagar essa ideia, em parte como resposta ou reacção à hostilidade levantada contra a poesia durante a segunda década do século XIX.¹⁰³ Jeremy Bentham e os utilitaristas não atribuíam valor algum à poesia, a não ser como forma retórica ou modo de entretenimento. À medida que a idade se tornou mais analítica, mais preocupada com o conhecimento objectivo e factual, mais os poetas pós-românticos enfatizavam o lugar especial da poesia e do poeta na sociedade. Tal é visível num dos primeiros poemas de Tennyson, intitulado

¹⁰¹ Cunningham, “Introduction” in *The Victorians*, *Op.Cit.*, p.xxxv.

¹⁰² Keats tinha falecido em 1821, Shelley em 1822, Byron em 1824 e Walter Scott em 1832. Coleridge morreria em 1834 e Wordsworth apenas em 1850.

¹⁰³ A provocação de Thomas Love Peacock em *The Four Ages of Poetry* (1820), de que era chegada a altura da humanidade se exprimir em prosa como um adulto e não em verso como uma criança, tinha sido famosamente ripostada por P. B. Shelley em *The Defense of Poetry* (1821). No entanto, como este ensaio só foi publicado em 1840, não chegou a ter o impacto necessário para contraditar aquela ideia.

“Timbuctoo” (1829), mas também mais tarde em críticos e ensaístas como John Ruskin.¹⁰⁴ Tal como os seus predecessores, estes vitorianos acreditavam, por um lado, que a poesia podia preencher o vácuo deixado pelo desaparecimento dos estádios de elevação religiosa e, por outro, que a imaginação podia ter não só uma função estética mas também ideológica e pedagógica. Uma das afirmações mais famosas é a de Matthew Arnold: a poesia deveria ser um ‘*magister vitae*’ (um guia para a vida) e os problemas modernos apresentavam-se primeiramente como “o diálogo da mente com ela mesma”.¹⁰⁵ Um dos aspectos mais interessantes desta preocupação em relação ao novo estatuto do poeta e da poesia tem a ver com o elevado número de poemas vitorianos que directa ou indirectamente reflecte sobre a imagem do poeta e o processo da escrita.

Um dos aspectos mais inovadores evidenciados pela poesia vitoriana é a grande variedade de modos poéticos e de formas experimentais, algumas transgredindo a clássica tripartição dos géneros (épica, drama e lírica). O objectivo era compor uma forma poética que pudesse adaptar estilos tradicionais a necessidades contemporâneas, que combinasse narrativa e comentário especulativo com as exigências de unidade estética típicas da poesia.¹⁰⁶ O resultado desta abordagem implica a questionação das convenções sociais, uma forma de testar ou expor valores e paradigmas contemporâneos e ainda certas normas estéticas. O monólogo dramático terá, assim, sido o maior contributo vitoriano para a literatura moderna e modernista; com a sua combinação híbrida entre lírica e drama, esta forma produzia uma focalização intensa sobre os processos da subjectividade que interessavam o poeta.¹⁰⁷ A obra de Hemans, Tennyson, Browning, Barrett Browning, D.G. Rossetti, Swinburne e A. Webster, entre outras, está repleta de monólogos dramáticos e

¹⁰⁴ Naquele poema premiado, Tennyson declara: “I felt my soul grow mighty, and my Spirit/ With supernatural excitation bound /Within me, and my mental eye grew large / With such a vast circumference of thought,/ That in my vanity I seemed to stand /Upon the outward verge and bound alone / Of full beatitude. [...]”. Em *The Stones of Venice* (1851-53), Ruskin afirmaria: “I believe ... that the noblest forms of imaginative power are also in some sort ungovernable, and have in them something of the character of dreams; [...]”.

¹⁰⁵ A primeira citação surge numa carta dirigida a Clough, em Outubro de 1852. Embora futuramente contestada, esta teoria de Arnold tinha a vantagem de não isolar a poesia, de a pôr em contacto com o dia-a-dia. A segunda citação (“the dialogue of the mind with itself”) surge no “Preface” a *Poems: A New Edition* de 1853.

¹⁰⁶ Em 1844, Elizabeth Barrett Browning queria escrever “a poem of a new class”, que incluísse “conversations and events” e “philosophical dreaming and digression” (carta dirigida a Mary Russell Mitford, 30 de Dezembro).

¹⁰⁷ Ver o clássico estudo de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (Chatto & Windus, 1957). Outro estudo mais recente é o de Glennis Byron, *Dramatic Monologue* (Routledge, 2003).

variações afins, tais como “dramatic lyrics”, “lyrical dramas”, “mask lyric” e “monodrama”.

No entanto, uma das primeiras referências a este género foi feita em 1831 por Arthur Henry Hallam a propósito da obra inicial do seu amigo Alfred Tennyson: “[...] we contend that it is a new species of poetry, a graft of the lyric on the dramatic, and Mr Tennyson deserves the laurel of an inventor.”¹⁰⁸ Apesar da dificuldade da crítica actual em definir exactamente esta modalidade, parece haver consenso em que o aspecto comum a todas as variedades é a identificação do falante do poema como outro que não o poeta, quer se trate de uma figura mítica, histórica ou ficcional. A afirmação de Robert Browning no seu Prefácio a *Dramatic Lyrics* de 1842 corrobora esta ideia: “[...] though for the most part Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine.”¹⁰⁹ O aspecto mais extraordinário desta ‘inovação’ é que parece ter ocorrido simultaneamente a vários poetas, quer masculinos quer femininos, os quais não se conheciam ou tinham contacto entre si.¹¹⁰ O que esta tendência indicia é que o poeta vitoriano, confrontado com uma realidade hostil à efusão lírica, sentiu uma necessidade premente de encobrir ou de projectar a sua subjectividade.

4.4.2 A Poesia do Período Vitoriano Inicial ou ‘Early Victorian’ (1830-1848)

A década de 1830 testemunha, de facto, o início mais ou menos prolongado de várias carreiras poéticas brilhantes, muito embora não seja comparável à de 1930 ou à chamada ‘geração de Auden’. Embora quer uma quer outra tivessem testemunhado uma atmosfera de crise ou conflito iminente, os escritores emergentes da década de 1830 eram demasiado jovens, as suas respectivas áreas de actividade demasiado distintas e Thomas Carlyle demasiado idiossincrático como mentor. Não possuindo uma identidade definida

¹⁰⁸ Ver T.H. Vail Motter (ed.), *The Writings of Arthur Hallam* (New York: MLA, 1943), p. 197. Outros precedentes do monólogo dramático têm sido igualmente apontados por vários críticos: na tradição inglesa, Geoffrey Chaucer e Felicia Hemans (com *Records of Woman* de 1828); na forma retórica clássica da *prosopopeia* ou personificação; e nas *Heroides* de Ovídio (uma série de epístolas em verso que as heroínas míticas enviavam aos seus amados).

¹⁰⁹ Robert Browning, *The Poems*, ed. John Pettigrew and Thomas J. Collins, vol. I (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), p. 347.

¹¹⁰ A que nos vem à mente, porque mais isolada dos círculos literários, é Emily Brontë que, nas décadas de 1830 e 1840, elaborou uma série de poemas enunciados por personagens femininas e masculinas.

ou um projecto literário comum, este conjunto não se podia designar ‘geração’.¹¹¹ No entanto, todos eles emergiram de um meio histórico comum e todos eles exibem características do que se poderá designar como um *ethos* pós-romântico, radicando no culto exangue de Byron, na exaustão do paradigma wordsworthiano da unidade entre homem e natureza e num interesse pelos temas políticos retirados do passado, sobretudo aqueles que sugerem os limites do herói numa idade não-heróica. Um dos fenómenos mais interessantes da década de 1830 é o esbatimento das convencionais distinções de género, tipificado pela obra de Carlyle *Sartor Resartus* (1834), que é ao mesmo tempo um fragmento autobiográfico, tratado filosófico, romance e comentário editorial.¹¹² No entanto, quer Browning quer Dickens poderiam competir por este título, em resultado da miscigenação que praticaram nos seus géneros respectivos.

Robert Browning (1812-1889) ganhou no seu tempo uma reputação de caprichosa e voluntária obscuridade, a qual não era mais que uma reacção contra o predominante discursivismo medíocre e uma expressão intelectual da despersonalização dramática que cultivou. Foi apelidado de poeta do “grotesco”,¹¹³ pela forma oblíqua como sugere o que há de contraditório, de mesquinho ou de ridículo nas personalidades humanas de épocas supostamente heróicas; estas são figurações medievais ou renascentistas que ele apresenta realisticamente, falando consigo próprias ou supostos interlocutores. Segundo Jorge de Sena,

Browning é muito vitoriano no optimismo indefectível e bem-humorado com que transfigura o seu agudo sentido trágico; mas é-o bem pouco na contradição irónica em que se instala, na concisão desagradável e ambígua em que a reflecte, e na lúcida *matter-of-factness* que põe em des-idealizar as motivações humanas, quando elas não relevem da consciência e da vontade.¹¹⁴

Por seu lado, Alfred Tennyson (1809-1892) representou quase desde o início o ideal de poesia dos vitorianos, acabando por preencher a figura oficial de laureado:

¹¹¹ O grupo, se assim se pode chamar, inclui não apenas a dupla de Tennyson e Browning, mas também poetas populares como Ebenezer Elliot e Thomas Hood, John Clare e ainda mulheres como Felicia Hemans, Letitia Landon, Elizabeth Barrett e Emily Brontë, entre outros nomes.

¹¹² É tentador colocar Carlyle no centro ‘genérico’ da década, a começar pelo seu esplêndido ensaio-revista “Characteristics” de 1831, prosseguindo para obras como *The French Revolution* (1837) onde a história se dissolve no drama da memória vivida, e culminando nas palestras de 1840 sobre *Heroes and Hero-Worship* que proclamam uma nova ética de liderança.

¹¹³ A autoria deste rótulo é do crítico e constitucionalista Walter Bagehot (1826-1877), no seu brilhante e célebre ensaio de 1864, intitulado “Wordsworth, Tennyson, and Browning; or Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry”, *The National Review*.

¹¹⁴ Jorge de Sena, “Vitorianismo e Não”, *A Literatura Inglesa, Op. Cit.*, pp. 273-274.

[...] dicção fluente, musicabilidade incedível, domínio dos mais variados ritmos, sensualidade discreta, superficialidade de pensamento, sumptuosidade ornamental, fascínio medievalizante, alusões clássicas fáceis, idealização heróica, patrioteirismo, culto das virtudes domésticas (...) Com tudo isto, Tennyson foi o poeta vitoriano; [...] ¹¹⁵

Tennyson pertencia a um grupo conservador de universitários designado “Cambridge Apostles”, cujo projecto era a ‘regeneração’ da sociedade por via da transformação da mente e não da mudança política; pretendia-se a reeducação de toda a imaginação social através dos poderes do mito. Arthur Hallam advogava, de forma revivalista, a poesia da sensação em vez da poesia do pensamento. Pelo contrário, Browning estava associado a ala mais liberal e radical de W.J. Fox e do grupo benthamista do *Monthly Repository*, que defendia a democratização da literatura; como tal, a poesia deveria abordar assuntos contemporâneos e participar na mudança ideológica. Nesta, a mente é representada através de uma espécie de projecção dramática, que explora diversos tipos de ambiente ou de contexto.

No que diz respeito às questões de género, o primeiro grupo acreditava na fixidez ‘masculino versus feminino’ e na maior proximidade da mulher face aos poderes emotivo e imaginativo, considerando-a a verdadeira agente da transformação cultural através da imaginação; o segundo grupo questionava abertamente aquela imutabilidade e promovia a campanha sufragista, de modo que a mulher funcionava na poesia como símbolo e agente da transformação política.

These groups represent two quite different intellectual formations in the 1830s. Yet both conceived themselves as avant-garde, experimenting with the new in political, theological and aesthetic matters, defining new categories and defamiliarising the old.[...] Both formations move towards the double poem in different ways. The theory of the Browning group enables the poem to be staged as an expressive fiction or psychological moment [...] Hallam reaches the double poem by his awareness of the existence of two consciousnesses in writing. [...] ¹¹⁶

Em 1830, Alfred Tennyson publica *Poems, Chiefly Lyrical*, obra que surpreende pelo seu grau de experimentação e pela análise dos momentos descontínuos da consciência. Influenciado pelas especulações da física astronómica, o poeta apercebe-se de que a estabilidade do universo não pode ser garantida; os seus poemas abordam, assim, mundos e consciências alternativas e recorrem a mitos e lendas.¹¹⁷ O ano de 1832, da

¹¹⁵ Jorge de Sena, *Op. Cit.*, p. 276.

¹¹⁶ Isobel Armstrong, “Two Systems of Concentric Circles”, in *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics, Op. Cit.*, pp. 25-40.

¹¹⁷ Os poemas “The Merman” e “The Mermaid”, assim como “The Kraken”, constituem um bom exemplo deste novo tipo de abordagem. Na sua recensão de *Poems* de 1830, Arthur Hallam afirma que Tennyson é mais um poeta de ‘sensação’ do que de ‘reflexão’.

reforma parlamentar, é um marco igualmente importante na historiografia literária pois assinala a publicação da terceira colecção de Tennyson, intitulada simplesmente *Poems* e contendo alguns dos seus poemas mais enigmáticos e paradigmáticos, entre os quais “The Lady of Shalott”, “The Lotos-Eaters” e “The Palace of Art”. Neles predomina a sugestão verbal, a sensualidade das imagens e dos ritmos e o poder encantatório. Estes textos acentuam a ênfase no princípio estético da escrita poética mas tornam-se mais complexos ao fazerem uma elaborada crítica cultural e social: abordam não só questões de arte e linguagem, mas também de género, classe e raça.¹¹⁸ No entanto, a recepção crítica não foi favorável, provavelmente reflectindo a necessidade que a sociedade inglesa tinha de uma poesia mais directamente interventiva, o que motivou um silêncio de dez anos por parte de Tennyson.

Um outro poeta, Ebenezer Elliott, estava a atrair muito mais as atenções devido em parte à topicalidade da sua obra, intitulada *Corn-Law Rhymes* (1831). O carácter político imediato dos seus poemas e a vivacidade da sua linguagem poética foram apontados como exemplo do tipo de poesia que deveria ser produzido em tempos de reforma e mudança.¹¹⁹

Em 1833, o jovem Hallam morre, e Tennyson inicia a composição de *In Memoriam* (só completada em 1850). Em 1842, aparecem dois volumes de *Poems* com versões novas dos poemas anteriores, e com outros poemas novos, entre os quais os magníficos “Ulysses”, “Morte D’Artur” e “Locksley Hall” (onde predominam a virilidade, a coragem e a grandeza). Desta vez, o poeta é aclamado como aquele que o vitorianismo esperava. No entanto, o seu longo poema narrativo *The Princess: A Medley*, publicado em 1847, não pareceu corresponder às expectativas; apesar das belas líricas intercaladas em 1850, o texto é, na realidade, um burlesco e um folheto feminista. Pretendeu acomodar o crescente movimento feminino vitoriano, garantindo que as revoltas cartistas de 40 não significavam uma revolução em Inglaterra. Tennyson quis escrever uma obra em celebração das mulheres, mas a intenção manifesta é subvertida pelos seus latentes desejos homosociais. Embora quer o Príncipe quer a Princesa se apresentem genericamente

¹¹⁸ “The Lady of Shalott”, o mais representativo dos três poemas, faz convergir várias estruturas num mito moderno de ruptura e trauma. Tennyson funde os mitos da ‘tecedeira’ de Arachne a Penélope com os mitos do ‘espelho’ de Narciso e Echo para apresentar um poema sobre o desejo amoroso, a mudança e a transformação que são negadas. Este tem sido frequentemente interpretado como uma crítica ao artista isolado da vida e da realidade.

¹¹⁹ Elliott parece manifestar todas aquelas capacidades de heroísmo e profecia que Carlyle, na sua palestra sobre “The Hero as Poet” (1841), afirmaria serem fundamentais à visão do poeta.

revertidos (ele é efeminado e ela masculina), são colocados num contexto medieval de amor cortês. Assim, a masculinidade hegemónica é modificada mas não derrubada.¹²⁰

Por seu lado, a obra de Robert Browning, publicada em 1833 com o título de *Pauline, a Fragment of a Confession*, parece pôr em prática uma poesia ao mesmo tempo dramática, psicológica e sociológica. Trata-se de um poema radical, sobretudo pelas novas estratégias textuais adoptadas: incorpora a técnica do texto fragmentado num longo monólogo confessional dirigido a uma figura feminina enigmática, que descreve a impossibilidade de ser um poeta romântico.¹²¹ Os comentários críticos ambivalentes de J.S. Mill em “What is Poetry?” e “Two Kinds of Poetry” (1833), e nomeadamente a sua afirmação de que a forma mais pura de lírica é o sentimento dramatizado como ‘solilóquio’,¹²² suscitaram em Browning a escrita de dois outros importantes poemas: “Porphyria” e “Johannes Agricola” (1836). Estes monólogos, mais tarde significativamente designados “Madhouse Cells”, representam situações extremas envolvendo os temas da sexualidade e da religião e fazem a análise do drama interno do sujeito demente, que silencia a voz do outro. Isobel Armstrong refere, a propósito, “the epistemological and political leap they represent. They are literally a leap into another language. [...] initiate the founding rhetoric of Victorian poetry [...]”¹²³

Em 1835, Browning tinha publicado *Paracelsus*, obra poética em que este é um primeiro cientista, não muito diferente do poeta, em busca do conhecimento. Em 1840, publica um longo poema épico intitulado *Sordello* (um trovador do século XIII e predecessor de Dante, que também viveu num período de grande violência), em que aborda o dilema em relação ao papel e à natureza do poeta, e que pode ser lido como um comentário sobre as décadas de 1830 e 1840. A propósito do brilhante historicismo de Browning, Hilary Fraser afirma o seguinte:

Browning is celebrated for his recognition that, although our access to the past can only be partial, accidental, and interested, it is nevertheless valuable to find imaginative ways of

¹²⁰ O enredo do poema é o seguinte: a Princesa Ida sai de casa e recusa o casamento com o propósito de fundar um colégio ou universidade para mulheres, a quem historicamente tem sido negada uma educação igual à dos homens; o Príncipe e mais dois amigos quebram esta casta ginotopia ao disfarçarem-se de mulheres e, depois, ao convencerem Ida a transformar a universidade num hospital e ela própria a tornar-se esposa e mãe.

¹²¹ O poema, apesar de não ter sido bem recebido, parece parodiar quer predecessores como Wordsworth e Shelley quer as convencionais relações entre homem e mulher, nomeadamente o amor de tipo romântico.

¹²² Os comentários foram publicados no *Monthly Repository*, VII (1833), 60-70 e 714-24 respectivamente.

¹²³ Ver Armstrong, “Browning and the Benthamite Formation”, in *Victorian Poetry, Op.Cit.*, pp. 112-135. Estes poemas de Browning, publicados no *Monthly Repository* e considerados os seus primeiros monólogos dramáticos, foram renomeados em 1842: “Porphyria’s Lover” e “Johannes Agricola in Meditation”.

entering history as a means of coming to terms with modernity. [...] His astonishingly metonymic imagination seizes on the fragments of past cultures – an antiquarian book, a bust, a painting, a statue, a tomb – to conjure up an entire age.¹²⁴

Ainda nesta fase inicial, Browning publica *Pippa Passes* (1841), um excelente poema dramático que descreve a história de uma rapariga operária num cenário italiano, observando o efeito que o canto da jovem que passava exerceu naqueles que o ouviram. No entanto, o poeta não conseguiu captar a atenção do grande público com estas obras épicas e dramáticas, virando-se de seguida para a lírica (dramática) nos panfletos mais acessíveis de *Bells and Pomegranates* (1841-6).¹²⁵ Esta contém um dos monólogos dramáticos mais famosos de Browning, “My Last Duchess: *Ferrara*” (1842), enunciado por um pérfido e ciumento governante renascentista que manda matar a sua mulher (agora apenas um silencioso retrato em exibição) por uma mera questão de orgulho.

O abalo criado nos círculos literários pela poesia inicial de Tennyson e de Browning teria repercussões em todo o século XIX. Embora ambos fossem poetas de círculo restrito até à década de 1840, ambos dominaram a cena poética a partir de meados do século XIX.

Apesar do que foi referido, os anos intercalares entre o romantismo e o vitorianismo (aproximadamente entre 1824 e 1837) podem ser considerados como pertencendo, no campo da poesia, ao domínio feminino. Quando o bardo errante e solitário se transforma em diferentes figuras femininas míticas, como Sappho, Corinne, Properzia Rossi ou Eulalie, o conceito de *poet* sofre igualmente uma mudança crucial, passando a designar maioritariamente *poetess*.¹²⁶ O surgimento de publicações populares (*annuals* e *albums*) apoiou e testemunhou uma efeminização 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, ajudando simultaneamente a criar certos mitos e expectativas que iriam influenciar a poesia produzida nos anos subsequentes.

¹²⁴ Hilary Fraser, “Victorian Poetry and Historicism”, in Bristow *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, p. 126 (114-136).

¹²⁵ Esta colectânea em oito volumes, que inclui também as peças de teatro que Browning escreveu, abarca duas outras colectâneas de poemas mais curtos: *Dramatic Lyrics* de 1842 e *Dramatic Romances* de 1845.

¹²⁶ Ver Susan Brown, “The Victorian Poetess” in Joseph Bristow (ed.) *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, pp. 180-202. Neste capítulo, Brown faz uma análise dessa transformação.

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*.¹²⁷ Depois das ambições cosmopolitas do romantismo, da sua irrequietude e aventureirismo, a ideia de *home* veio representar uma estabilidade a nível nacional e doméstico. 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 Felicia Hemans a Charlotte Mew, *home* surge nos textos poéticos como um ideal desejado ou então como um lar-prisão de onde se quer fugir.¹²⁸ Na lírica das Brontë, *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.

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.¹²⁹ 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 se mostra e o que se sente. Muitos dos seus poemas são acerca dos segredos que as mulheres têm de manter para que possam sobreviver como seres sociais. A ‘máscara’ constitui assim uma figura despoletadora desta contradição.¹³⁰ A segunda imagem referida por Leighton é a própria e literal gravura. Tanto Hemans como Landon escreveram poemas que ou descrevem uma gravura (onde o poema surge duas vezes afastado da realidade – *ekphrasis*) ou apresentam um quadro pictórico de mulheres em poses heróicas ou trágicas. A terceira imagem poética recorrente é a do ‘espelho’ (imagem reflectida), 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. A procura de uma identidade própria pode assumir igualmente a forma de

¹²⁷ Angela Leighton e Margaret Reynolds (eds.), "Introduction II" in *Victorian Women Poets. An Anthology* (Oxford and Massachusetts: Blackwell, 1995), pp. xxxv-x.

¹²⁸ “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).

¹²⁹ *Id. Ibid.*, pp. xxxvi-xxxvii.

¹³⁰ *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.

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.

A maior parte dos muitos poemas de protesto (um dos grandes temas do período) – nomeadamente os de Mary Howitt (1799-1888), Elizabeth Barrett (1806-61), Caroline Norton (1808-77), Eliza Cook (1817-89), Dora Greenwell (1821-82) e Adelaide Procter (1825-64) – 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 e minas, a exploração dos escravos nas plantações ou a exploração de mulheres caídas na prostituição, a forma de chegar a um grande número de leitores era escrevendo num estilo compulsivamente sentimental, que implicasse cada leitor pessoalmente.¹³¹

Tanto Letitia Landon (1802-1838) como Felicia Hemans (1793-1835) assumiram, no início do século, o papel de precursoras perante escritoras mais tardias, e é através das contradições presentes na obra dessas primeiras poetisas que, segundo Isobel Armstrong, podemos compreender “[...] the dissonances women’s poetry created by making problematical the affective conventions and feelings associated with a feminine modality of experience [...]”.¹³² A duplicidade da poesia feminina parece derivar da adopção 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.”¹³³

Os três volumes de poesia publicados por Landon parecem reiterar a influência dominante de temas italianos;¹³⁴ esse movimento de aproximação à Itália é retomado por poetisas posteriores, nomeadamente por Barrett Browning e Christina Rossetti.¹³⁵ 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

¹³¹ A acusação que Romney faria, mais tarde, em *Aurora Leigh* (Elizabeth Barrett Browning) de que a poetisa Aurora só conseguia escrever “[...] as if / Your father were a negro, and your son / A spinner in the mills”, pode ilustrar este envolvimento e identificação com os mais desprotegidos.

¹³² Isobel Armstrong, “‘A Music of Thine Own’: Women’s Poetry – an Expressive Tradition?” in *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics, Op. Cit.*, p. 323.

¹³³ *Id. Ibid.* p. 324.

¹³⁴ *The Improvisatrice* (1824), *The Trobadour: Poetical Sketches of Modern Pictures; and Historical Sketches* (1825) e *The Venetian Bracelet* (1829).

¹³⁵ 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.

poet's specific culture and nationality.”¹³⁶ Já em criança, Letitia Landon teria inventado um país de fantasia localizado algures em África (continente onde ironicamente ela própria viria a falecer); de modo muito semelhante, as irmãs Brontë aplicaram-se na 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.¹³⁷ A 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.”¹³⁸ Esta insistência pode ser vista como uma procura do elemento exótico, uma fuga às restrições marginalizadoras da sociedade burguesa. A fuga por entre os limites está normalmente associada à análise de situações extremas – de clausura e sofrimento ou de cativo e escravatura.¹³⁹

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.¹⁴⁰ 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.¹⁴¹

Armstrong salienta que um outro aspecto precursor está relacionado com o uso da forma dramática como um disfarce, uma protecção contra a exposição pessoal e a

¹³⁶ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p. 324.

¹³⁷ 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).

¹³⁸ Cf. Armstrong, *Op. Cit.*, p.324.

¹³⁹ Esta análise de situações extremas, como as da ‘guerra’ e do ‘cativo’ (a falta de liberdade real e simbólica) está, por exemplo, muito presente na chamada poesia ‘gondaliana’ de Anne Brontë e de Emily Brontë, mas sobretudo nos poemas desta última.

¹⁴⁰ Muitas das composições de carácter ficcional escritas por Charlotte Brontë abordam igualmente as múltiplas coacções e limitações impostas às mulheres, fazendo do ‘cativo’ uma metáfora quase intemporal da condição feminina.

¹⁴¹ *Id. Ibid.*, p. 332 (a ênfase é nossa).

exposição da subjectividade feminina.¹⁴² 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.¹⁴³ 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, [...]”¹⁴⁴

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, [...]”¹⁴⁵ 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”¹⁴⁶ e que se tornou comum também em poetisas posteriores. Na elegia que dedica 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*”;¹⁴⁷ esta metáfora da corda 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: “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.”¹⁴⁸

¹⁴² *Id. Ibid.* A lírica brontëana, nomeadamente os poemas de carácter ficcional (associados às narrativas de *Angria* e de *Gondal*, mas não só), faz um uso frequente das formas (melo)dramáticas (dialogadas ou monologadas), parecendo assim confirmar essa ‘tradição’ feminina.

¹⁴³ “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).

¹⁴⁴ *Id. Ibid.* Um dos primeiros poemas conhecidos de Charlotte Brontë consiste precisamente num monólogo enunciado pela mulher de Pôncio Pilatos. 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 Winnifrith (ed.), Oxford, 1984, p. 3.

¹⁴⁵ *Id. Ibid.*

¹⁴⁶ 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).

¹⁴⁷ O poema, publicado em 1838, intitula-se “Stanzas on the Death of Mrs Hemans” (Landon citada por Armstrong, *Op. Cit.*, p. 326, a ênfase é nossa).

¹⁴⁸ 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 Charlotte e Emily

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.”¹⁴⁹ 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.

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, [...]*¹⁵⁰

Isobel Armstrong classifica Anne Brontë (1820-1849) como uma poetisa de grande sutileza e alcance, 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.”¹⁵¹

Na sua introdução aos poemas de Charlotte, Margaret Reynolds refere-se a esta nos seguintes termos: “Charlotte Brontë was a *Romantic* poet who learnt to distrust both Romanticism and poetry.”¹⁵² Reynolds sugere que por volta da década de 1830, Charlotte teria começado a pôr de lado as suas fantasias e a praticar um certo auto-controle e disciplina que dominariam a sua vida futura; como consequência teria deixado de escrever poesia, sobretudo depois do seu sucesso com o romance:

It is as though *her governing set of dualities*, passion versus reason, excitement versus duty, ambition versus home, also revealed themselves in her attitude to poetry. Prose, by contrast, was ‘something cool and unromantic as Monday morning’.”¹⁵³

Reynolds acrescenta que a poesia de Charlotte possui, apesar de tudo, um certo poder, precisamente porque dramatiza a luta ou conflito entre as suas inclinações românticas

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).

¹⁴⁹ *Id. Ibid.* (a ênfase é nossa).

¹⁵⁰ *Id. Ibid.*, p. 332 (a ênfase é nossa).

¹⁵¹ *Id. Ibid.*, p.333.

¹⁵² Ver “Charlotte Brontë (1816-1855)”, *Victorian Women Poets. An Anthology, Op. Cit.*, p. 153 (a ênfase é nossa).

¹⁵³ *Id. Ibid.* (a ênfase é nossa).

iniciais e as restrições vitorianas posteriores; e destaca quatro poemas como os mais representativos daquela sua nova tendência.¹⁵⁴

Em “Unloved I love, unwept I weep” (ou “Reason”), escrito por volta de 1836, Charlotte começa por exprimir os seus excessos sentimentais numa linguagem exaltada para em seguida tentar contê-los através de um discurso severamente autoritário (“Come Reason – Science – Learning – Thought”). Em “Obscure and little seen my way”, composto em 1837, Charlotte parece reconhecer os ditames e constringões presentes na socialização da mulher durante o século XIX; a situação exposta no poema aproxima-se da imagem de Jane Eyre no romance com o mesmo nome. “My Dreams” ou “Again I find myself alone” (1837), que lembra as paisagens misteriosas pintadas por Jane Eyre ou as fantasias sinistras dos sonhos de Lucy Snowe, evoca uma Itália fantasiada – “a sensuous female world which offers an escape [...] where new freedoms might be explored.”¹⁵⁵ Em “Is this my tomb, this humble stone” (1837), Charlotte surge como um fantasma que se assombra a si próprio e julga a sua vida; o poema é também sobre a aspiração de escrever uma poesia viva, já que o sujeito – reprimido pelo contexto e pelo tempo – acaba enterrado vivo.¹⁵⁶

Ao fazer a sua introdução aos poemas de Emily Brontë, M. Reynolds afirma: “Emily Brontë’s poetry colludes in creating the image of her fierce independence”.¹⁵⁷ As suas *personae* estão muito frequentemente solitárias ou sós (‘lonely’ ou ‘alone’ são também os seus termos favoritos), rejeitando a companhia humana e os locais frequentados. A sua poesia desconfia igualmente dos credos religiosos convencionais – Reynolds observa que “No coward soul is mine” (1846) constitui a sua mais famosa afirmação de um credo místico independente, embora existam indícios desta mesma auto-suficiência sem lei em outros poemas como “Riches I hold in light esteem”, “Aye there it is” e “If grief for grief can touch thee”.¹⁵⁸ Ao virar-se para si própria, a poesia de Emily transforma-se frequentemente num diálogo com a sua musa que, segundo Reynolds, “[...] is certainly *male* and she maintains an intense and erotic relation with him which is

¹⁵⁴ *Id. Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.154.

¹⁵⁶ Ver *The Poems of Charlotte Brontë*, ed. Tom Winnifrith (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1984), pp. 243-244, 328, e 212-215.

¹⁵⁷ Ver “Emily Jane Brontë (1818-1848)”, *Victorian Women Poets ...*, *Op. Cit.*, p.198 (195-198).

¹⁵⁸ *Id. Ibid.* Estes poemas foram escritos, respectivamente, em 1841, 1841 e 1840.

explicitly sexual and astonishingly direct in its insistence [...]”;¹⁵⁹ são disso exemplo os poemas “In summer’s mellow midnight” e “Ah! Why, because the dazzling sun”.¹⁶⁰

A representação carregada e sensual que Emily faz do mundo natural é comparada à de Christina Rossetti; a perturbante fisicalidade desse mundo, que se apresenta doloroso, frio e apodrecido, está ainda assim imbuída de uma excitação ao mesmo tempo torturada e deleitante. Tal como para Rossetti e Mew, as dualidades do mundo interior e exterior (“inside and outside”) são exprimidas através das imagens da prisão, da morte e do limiar; Reynolds descreve uma das qualidades distintivas de Emily do seguinte modo: “[...] *a dislocated emotion* where the feeling is not in the speaker but in her apparent unexplained circumstances.”¹⁶¹ O poema “The night is darkening round me”, onde o sujeito é ameaçado por um súbito e inexplicável feitiço (“tyrant spell”) manifestado na malevolência das árvores, do vento e da neve, é um dos mais representativos daquela qualidade e indicativo da escolha de Emily – “I will not, cannot go”.¹⁶²

Na sua abordagem aos poemas de Anne Brontë, Reynolds faz questão de salientar a grande qualidade presente naqueles, demarcando-se assim claramente das atitudes críticas tradicionais.¹⁶³ Talvez como resultado das suas influências literárias que, ao contrário das influências românticas de Emily e Charlotte, derivam do século XVIII e nomeadamente da poesia religiosa de Moore e dos escritos seculares de Cowper, Anne confere à sua poesia um carácter esparso e rigorosamente ordenado. A sua capacidade lógica e o seu prazer no raciocínio intelectual levam a que os seus poemas se desenrolem as mais das vezes através de um diálogo ou narrativa, o que lhes confere uma agradável qualidade de argumento ou de enredo. Reynolds sustenta que isso acontece com “A Fragment” (ou “Self-Congratulation”), composto em 1840; o começo do poema em forma de pergunta-resposta pressupõe que o leitor tenha de descobrir o mistério envolvido no comportamento do sujeito:

[...] it is typical of Anne Brontë that she is here interested in the story of a ‘masquerade’ which conceals, rather than reveals, emotion. The poem clearly recognizes, and in the most modern terms, *the construction of the self* as this

¹⁵⁹ *Id. Ibid.* (a ênfase é nossa).

¹⁶⁰ Poemas compostos por volta de 1840.

¹⁶¹ *Id. Ibid.* (a ênfase é nossa).

¹⁶² *Id. Ibid.* Ver *The Poems of Emily Brontë*, eds. Derek Roper e Edward Chitham (Oxford: Clarendon Press, 1995), pp. 46-47, 107-108, 169-170.

¹⁶³ “Anne Brontë’s poems are of a high quality [...]”. Ver “Anne Brontë (1820-1849)”, *Victorian Women Poets ...*, p. 251. De facto, quer os primeiros comentários críticos logo após a publicação, quer a própria Charlotte Brontë, consideraram a poesia de Anne inferior à de suas irmãs. Actualmente, ela é considerada a segunda melhor poetisa da família, logo a seguir a Emily.

speaker adjusts both dress, appearance and manner in order to make a false self for public presentation.¹⁶⁴

Ao revelar assim subliminarmente o tumulto emocional do sujeito, o poema torna-se um exemplo deveras interessante dos processos de repressão e de socialização exigidos às mulheres vitorianas. Um outro poema destacado por Reynolds – “The Captive Dove”, de 1843, concretiza a ligação/identificação entre o sujeito poético feminino e o pássaro enclausurado;¹⁶⁵ a prisão é tornada duplamente restritiva por se tratar de um isolamento forçado, quase uma ‘cadeia solitária’:

It is tempting to read the work as a ‘governess’ poem: not only is the speaker captive, exiled from ‘thy native wood’, and unable to develop her potential and fly with ‘those useless wings’, but it lives in a state which must be endured alone, without the companionship of a social equal.¹⁶⁶

A última composição que Reynolds realça é “My soul is awakened, my spirit is soaring” (1842), um poema sobre a natureza, que parece reflectir o amor de Anne pelo outro local onde ela deseja estar – à beira-mar e não nas charneças (‘the moors’) com Emily e Charlotte. Reynolds salienta “the immense sense of physicality in her enjoyment of the wind, a sensual and bodily-felt reaction [...] only matched by [...] Rossetti’s [...] ‘Goblin Market’ or ‘Who has seen the wind?’”.¹⁶⁷

Da lírica de Charlotte, Emily e Anne Brontë, incluindo a complexa rede de relações temáticas e estruturais entre poemas fictícios, pessoais e mistos, sobressai uma imagem esbatida mas insistente de um trio poético unido por uma forte cadeia afectiva e imaginativa.¹⁶⁸ Além de nos darem um retrato altamente evocativo da vida das autoras em Haworth (“Why did they send me so far and lonely, / Up where the moors spread and grey rocks are piled?”), eles oferecem-nos uma imagem poderosa e invulgar do mundo da imaginação como um refúgio e um prazer partilhados: “Just us and those we’ve famed in dreams, / Our own divine creations, [...]”. São poemas de desejo e de busca, de recusa e de

¹⁶⁴ Reynolds, *Op. Cit.*, p. 251 (a ênfase é nossa).

¹⁶⁵ Tal como acontece com outros poemas afins do mesmo período, como é o caso de “Like an enfranchised bird” de Caroline Norton, de “Entangled” de Mathilde Blind e ainda de *Aurora Leigh* (Livro I) de E. Barrett Browning.

¹⁶⁶ Reynolds, *Op. Cit.*, p. 251.

¹⁶⁷ *Id. Ibid.* Ver também *The Poems of Anne Brontë. A New Text and Commentary*, ed. Edward Chitham (London and Basingstoke: Macmillan, 1979), pp. 71-72, 88 e 92-93.

¹⁶⁸ Charlotte, Emily and Anne Brontë publicam *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* em 1846, que apresenta as composições por elas seleccionadas de uma forma alternada. Esta estrutura do volume sugere que a intenção das autoras, aliás encobertas por um pseudónimo, era que fosse lido como uma obra colaborativa e una.

aniquilação, de cujo diálogo cruzado e questionador emerge um apelo em uníssono da alma feminina: "Call me away; There's nothing here that wins my soul to stay [...]". Este apelo consiste, quanto a nós, numa subtil chamada de atenção para as limitações ou restrições impostas ao pensamento criador da poetisa, quer elas provenham de fontes interiores (uma profunda insatisfação existencial) quer de fontes exteriores ao sujeito (todas as coacções da sociedade dos homens): "[...] what in all this is there to remind me of the divine, unseen land of thought?", perguntou-se Charlotte mais do que uma vez. Assim sendo, a lírica brontëana no seu conjunto parece apelar a uma mudança radical na forma de encarar a criatividade feminina.¹⁶⁹

4.4.3 A Poesia do Período Vitoriano Médio ou ‘Mid-Victorian’ (1849-70)

Por volta de meados do século XIX, foi uma das posições estéticas mais dominantes do período – a ‘poética da expressão’, que Armstrong 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.¹⁷⁰ À medida que a natureza do eu poético feminino era imaginada e inventada no decurso do século, praticamente a partir do nada, o seu essencialismo era ao mesmo tempo exibido e questionado. A ‘máscara’ constitui uma figura despoletadora desta contradição. Esta estratégia ou imagem, já detectada no período inicial, poderá ser exemplificada por “The Mask” de Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) e “Winter: My Secret” de Christina Rossetti (1830-1894), poemas que desenvolvem a ideia da subjectividade como algo que tanto pode esconder como revelar.¹⁷¹

Também o método da ‘gravura’ ou *ekphrasis*, já referido por Leighton, em vez de transformar a mulher num objecto conscientemente sexual, vai procurar o ‘eu’ feminino

¹⁶⁹ Ver Paula Guimarães, *Uma Trilogia de Escrita Poética: Visão e Criação em Charlotte, Emily e Anne Brontë (1830-1850)*, Dissertação de Doutoramento, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 2001 (edição policopiada), pp. 617-618.

¹⁷⁰ "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." Armstrong, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, pp.323-324 (a ênfase é nossa).

¹⁷¹ "Behind no prison-grate, [...] / Live captives so uncomfortable / 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). Ver Leighton and Reynolds, *Anthology, Op. Cit.*

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.¹⁷² Por seu turno, a imagem reflectida ou ‘espelho’ surge novamente, agora exemplificada 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”.¹⁷³ As múltiplas formas de encontro com o ‘eu’ sugerem, deste modo, uma divisão profundamente enraizada na própria natureza do ser feminino.

A poesia feminina vitoriana mostra igualmente 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 e de Frances Ridley Havergal (1836-1879), entre outras autoras.¹⁷⁴ 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.¹⁷⁵ No entanto, a suposição de que a poesia feminina vitoriana era caracteristicamente devota ou pia 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. O característico tema de “When I am dead”, aperfeiçoado e immortalizado por Rossetti, daria origem em poetisas posteriores a um tema especificamente agnóstico ou ateu, da morte como um retorno aos processos naturais de decomposição e evolução.¹⁷⁶

¹⁷² Ver 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”).

¹⁷³ *Id. Ibid.*, pp. 419, 424 e 433. Ver ainda p. 257.

¹⁷⁴ É nomeadamente o caso de Anne Brontë, que escreveu vários hinos religiosos inspirados em William Cowper e em John Wesley, alguns dos quais incluídos no *Methodist Hymn Book*.

¹⁷⁵ Ver Leighton e Reynolds, *Op. Cit.*, pp. 396-397 e 369. 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 acentadamente céptica).

¹⁷⁶ A própria teoria evolucionista, difundida por Darwin e Spencer na segunda metade do século XIX, deve 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).

Armstrong defende que Christina Rossetti (tal como Greenwell ou Ingelow), teria redefinido radicalmente quer a lírica religiosa quer a lírica amorosa do seu tempo; 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 do seu desejo físico ou espiritual.¹⁷⁷

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”)¹⁷⁸, e eventualmente apresentem a própria poetisa como alguém situado de fora, excluído ou marginalizado (“Shut Out” e “At Home”),¹⁷⁹ Armstrong afirma que a 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.”¹⁸⁰ Assim, para ela, uma parte do segredo de *Goblin Market* (1862) reside precisamente no discurso feminino questionador que ele mascara ou encobre: 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).¹⁸¹ 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 conflituante 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*

¹⁷⁷ 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).

¹⁷⁸ Ver a antologia de Leighton e Reynolds, *Op. Cit.*, pp. 390-392.

¹⁷⁹ *Id. Ibid.*, pp. 372-373.

¹⁸⁰ Armstrong, *Op. Cit.*, p. 346.

¹⁸¹ “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).

feminine consciousness. They come to be *about* reserve, the struggle to express and not to express, to resist and not to resist.¹⁸²

Armstrong afirma que, no final do século XIX, a escrita poética feminina parece subdividir-se na poesia que é escrita com uma ‘máscara’ e a que é escrita sem esse processo de encobrimento, mas que faz 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.”¹⁸³ 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.¹⁸⁴ 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;¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷

Esta tendência é já visível na sequência de poemas amorosos de Barrett Browning, *Sonnets from the Portuguese* (1850) que, ao contarem a história do seu relacionamento

¹⁸² Armstrong, *Op. Cit.*, p. 352.

¹⁸³ Armstrong, *Op. Cit.*, pp. 367-368.

¹⁸⁴ Ver pp. 367-377.

¹⁸⁵ 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).

¹⁸⁶ “[...] 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).

¹⁸⁷ 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).

com Robert Browning, exprimem activamente os desejos da falante e revertem os papéis poéticos tradicionais da lírica renascentista.¹⁸⁸ A carreira de Elizabeth Barrett Browning como poeta é, além do mais, representativa da luta levada a cabo por muitas outras poetisas do período; a história dessa luta pela afirmação é contada indirectamente no Livro II de *Aurora Leigh* (1857), um romance em verso que representa também o culminar da sua obra. Trata-se de um épico ambicioso, sem paralelo na literatura, escrito ao estilo contemporâneo da narrativa sensacionalista e possuindo uma narradora enérgica e eloquente. Barrett Browning adapta a história trágica de Corinne sobre a mulher artista (um original de Stäel) e, em certo sentido, reverte-a, já que é Aurora que determina o seu futuro e que, no final, consegue realizar-se sentimental e profissionalmente. Embora o poema seja uma defesa expressiva da vida afectiva e emocional, tal como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (do qual decalca), ele contém adicionalmente uma visão social e política que resulta da análise ao vivo da sociedade vitoriana nas suas múltiplas vertentes.¹⁸⁹ É igualmente de destacar a importância de Barrett Browning como precursora do experimentalismo prosódico do modernismo.

Arthur Hugh Clough, Matthew Arnold e William Morris constituem, em relação a Tennyson e Browning, uma segunda geração de poetas masculinos. No entanto, o período em que as suas obras mais criativas surgiram é muito curto em comparação com o dos outros poetas. Enquanto que Tennyson e Browning continuaram a escrever durante a segunda metade do século, após alguns anos Clough e Arnold deixaram de produzir poesia. Além disso, a segunda geração foi marcada durante o seu período formativo por circunstâncias históricas completamente diferentes das da primeira. Segundo Isobel Armstrong,

The shock which was to shape the imagination of these poets was the movement, in the space of half a dozen years, from revolutionary uprising in Europe to a reconfiguration of colonial power. [...] the materials of myth for the younger Tennyson in the 1830s, ... became, two decades later, the places where you fought. [...] It is not surprising that an insisting figure of battle and the estranging spaces of the sea should dominate the poems of both Clough and Arnold.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ao apresentar-se simultaneamente como poeta e musa, como amante e amada e como sujeito e objecto poético, Barrett Browning reverte de forma engenhosa e acrobática a tradição poética do amor cortês.

¹⁸⁹ Os poemas que Barrett Browning tinha escrito nas décadas de 30 e 40, nomeadamente “The Cry of the Children”(1843) e “The Runaway Slave at Pilgrim’s Point” (1848) sobre o trabalho infantil e a escravatura, já faziam prever o seu empenhamento nas questões sociais e políticas.

¹⁹⁰ Armstrong, “Individualism under Pressure”, *Victorian Poetry, Op. Cit.*, Part II, p. 166 (165-177).

A obra mais importante de Arnold (1822-88) está concentrada dentro deste período e em três volumes de poemas: *The Strayed Reveller and Other Poems* (1849), *Empedocles on Etna and Other Poems* (1852) e *Poems* (1853), este último prefaciado por um ensaio controverso que tentava redireccionar o curso da poesia e da poética vitorianas. Clough (1819-61) publicou inicialmente dois volumes de poesia, *Ambarvalia* (1849) e *The Bothie* (1848), que está claramente animado pelas questões políticas do seu tempo. Os restantes volumes foram publicados posteriormente: *Amours de Voyage* (1858) e *Dipsychus* (1865, postumamente); este é ainda mais radical e moderno que os restantes, mas não foi terminado. A obra de Morris (1834-96), *Defence of Guenevere and Other Poems* (1858) foi o primeiro volume de poemas a ser associado à ‘Pre-Raphaelite Brotherhood’.¹⁹¹ Ele usou a poesia de sensação para desenvolver uma forma de escrita profundamente radical e subversiva.

A poesia de Arnold, Clough e Morris no seu conjunto exhibe preocupações imediatas em relação às questões políticas e económicas, já que todos os três estavam conscientes do conflito de classes e do sentimento revolucionário. No entanto, eles usam estratégias diferentes, como refere Armstrong:

But rather than performing an analysis through myth by *making strange* the forms of their culture, as Morris did, Clough and Arnold performed an analysis of the *estranged* subjectivity of the artist and intellectual. Rather than making an analysis of the imaginative fictions of communal experience, [...] they consented, in different ways, to a fiction of alienation. [...] So they are both poets of the unhappy consciousness, [...] Stoicism and scepticism [...] are inherent in this peculiarly alienated individualism.¹⁹²

Tanto Clough como Arnold confrontam uma oposição entre isolamento e envolvimento, distanciamento e empenhamento, sujeito e sociedade, o ideal e o real. Com o seu famoso pronunciamento acerca da “strange disease of modern life” (*The Scholar-Gipsy*), Arnold é o poeta do deslocamento cultural, o refugiado escapando ao contágio do cansaço, da dúvida e da luta mental. A obra de Morris é algo de diferente, já que em *The Defence* ele apropria as possibilidades do mito e da lenda e redefine-as para uma estética radical; sobrepondo drama à narrativa, assim como monólogo interior e lírica, o poeta torna a

¹⁹¹ Associação artística formada em 1848 pelos pintores Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, John Everett Millais e Thomas Woolner, que pretendeu fazer reviver o medievalismo e a arte dos pintores anteriores a Rafael contra o mundanismo académico em que estagnara a pintura inglesa.

¹⁹² Armstrong, *Op. Cit.*, pp. 171-172.

enunciação problemática, ao mesmo tempo que radicaliza a percepção através do brilhantismo da cor e da intensidade do detalhe óptico.¹⁹³

Morris descreve-se a ele mesmo como “the idle singer of an empty day”, afirmação que desmente a sua incansável actividade como pintor, poeta, designer, artista de tecelagem e também agitador político pelas causas do socialismo emergente. Como poeta, ele usa sobretudo o poema narrativo e uma intensa e concentrada forma de narrar, visível em *The Haystack in the Floods* (1858); por outro lado, exhibe o seu gosto pela alusão às lendas nórdicas como *Sigurd the Volsung* (1876), em que usa uma forma fluída de dístico rimado. Tais poemas teriam uma influência determinante em poetas como W. B. Yeats. No seu poema bastante mais tardio, *The Pilgrim of Hope* (1885), Morris profetisaria a mudança da sociedade.

Como poeta, Arnold regista frequentemente as suas próprias experiências, os seus próprios sentimentos de solidão e de isolamento como homem e como apaixonado, o seu desejo por uma serenidade que não ele consegue encontrar, assim como a sua consciência melancólica da passagem irreversível do tempo. Estes aspectos são visíveis em poemas como “Isolation. To Marguerite” e “To Marguerite – Continued”, escritos em 1849. Mas ele regista sobretudo o seu desespero em relação a um universo em que o papel da humanidade parece ser incongruente ou incompreensível, tal como aconteceria com Thomas Hardy. “The Buried Life” e “Dover Beach”, datados de 1851-2, são disso exemplo. A sua poesia está repleta de referências territoriais, ilhas, limites térreos e marítimos, que assinalam a condição existencial ameaçada de dissolução. Neste sentido, Arnold é o primeiro dos modernos.¹⁹⁴ À semelhança de T.S. Eliot e W.H. Auden, a poesia de Arnold representa a experiência do que se poderia designar como “a sick individual in a sick society”.

Com *Maud* (1855), Tennyson volta também à poesia de sensação, à noção de Hallam de que a consciência está constituída de fragmentos descontínuos de sensação (incluindo formas de loucura e melancolia); mas este poema quase aberrante, que focaliza

¹⁹³ Ver Armstrong, “The Grotesque as Cultural Critique: Morris”, *Op. Cit.*, pp. 232-251. Esta nova estratégia deriva do diálogo com a teoria social e estética de John Ruskin, em especial da sua caracterização do elemento ‘Grotesco’ na arte gótica em *The Stones of Venice* (1851-53). Nesta sua obra, Ruskin elabora uma alternativa às posições assumidas por Arnold.

¹⁹⁴ Ver Isobel Armstrong, “The Liberal in Crisis: Arnold”, *Victorian Poetry, Op. Cit.*, pp. 205-231.

a questão da sexualidade, formula igualmente um ataque conservador às formações ideológicas. Browning publica no mesmo ano *Men and Women*, em que a política cede o lugar à estética e o drama público às líricas amorosas; estes monólogos exploram uma multiplicidade de ficções e mitos culturais sobre os géneros através de uma linguagem idiossincrática e bizarra.¹⁹⁵ Em *The Ring and the Book* (1868), a história de um violento crime sexual cometido por um aristocrata italiano é contada e interpretada por diferentes pessoas nela envolvidas (dez monólogos diferentes); este virtuosístico romance em verso é o contributo de Browning para o debate sobre as questões de representação.

4.4.4 A Poesia do Período Vitoriano Tardio ou ‘Late Victorian’ (1870-1890)

A linguagem de Tennyson e de Browning não tem nada de comum com o estilo poético prevalecente durante as décadas de 1870 e 1880: a arte que aspira à condição da música, com aquele universo da forma pura que organiza os sons, as cores e os incidentes do mundo exterior numa estrutura unitária. O chamado ‘movimento estético’ iniciado com os Pré-rafaelitas e teorizado por Walter Pater constitui uma quebra epistemológica em relação ao período anterior, culminando no decadentismo e no simbolismo finissecular. Com Swinburne, Hopkins, Rossetti e Meredith tinha surgido o poema auto-referencial, em que a *linguagem* se transforma no palco de um renovado conflito ideológico.

In the 1860s Swinburne co-opts the poetry of sensation, free from the restraints of the Type, in the service of a republican poetics. The anti-democratic Hopkins reworks the idiosyncrasy of the Grotesque, and claims it for a new theory of language associated with Catholic teleology. Meredith normalises the Grotesque element in psychological and social critique while Dante Gabriel Rossetti moves between realism and a democratised high Tractarian symbol, [...]¹⁹⁶

No entanto, e à excepção de Hopkins, a obra destes poetas era vista pelos seus contemporâneos estritamente em termos de categorias morais e a escola literária e artística a que pertenciam era designada de “The Fleshly School of Poetry” (1871) por Robert Buchanan; os poemas eram considerados não só efeminados como imorais e, como tal, ofensivos e perigosos para a sociedade. Mas o verdadeiro problema deles para conservadores como Buchanan residia nas implicações homossexuais e politicamente

¹⁹⁵ “Love Among the Ruins” é a primeira composição do volume e é representativa daquilo que Armstrong designa como ‘poema duplo’.

¹⁹⁶ Armstrong, “Introduction: The 1860s and After”, *Victorian Poetry, Op.Cit.*, p. 385 (381-401).

radicais neles presentes. Parte da estratégia adoptada por estes poetas era, de facto, a de choque através da questionação; eles próprios declararam a sua subversão ao fazerem a celebração pública de Shelley, o poeta mais associado ao pensamento revolucionário; a adesão a Blake era outro indicador desta pouca convencionalidade, já para não falar de Baudelaire e de Sade. No entanto, duas obras fundamentais tiveram impacto directo na formação deste grupo heterogéneo: a primeira, foi a tradução do poema *Rubaiyat* de Omar Khayyam feita por Edward Fitzgerald em 1859, com a sua doutrina epicurista de sensualidade e cepticismo; a segunda foi o ensaio “Winckelmann”, inserido em *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873) de Walter Pater, em que este usa a ideia de símbolo e de forma como um fim estético em si mesmo. Neste contexto, os rituais religiosos, e não só, transformam-se em formas puramente estéticas e as mulheres, ao mesmo tempo fascinantes e repulsivas, são associadas ao tempo cíclico primordial, à morte e ao conhecimento transgressivo.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), filho de um exilado político italiano, mostrou desde cedo o seu duplo talento para a pintura e a poesia. A beleza das cores e das texturas, e sobretudo a beleza do rosto e da figura femininas, constituiu para ele um mundo isolado da cena vitoriana. A sua visão da vida e da arte derivou em parte do estudo pormenorizado dos poemas e das cartas de Keats, tendo sido fundador do movimento Pré-rafaelita e antecipado o futuro movimento estético da “arte pela arte”. Rossetti produziu algumas das mais conseguidas evocações poéticas de pinturas, nomeadamente os seus catorze ‘Sonnets on Pictures’: respostas subtis e imaginativas às obras de Ingres, Michelangelo, Boticelli e da Vinci.¹⁹⁷ Mas uma grande parte da sua poesia está sobretudo relacionada com a sua própria pintura: se alguns poemas se limitam a descrever os seus quadros, outros associam-nos a ideias e emoções, oferecendo possibilidades a uma crítica paralelística.¹⁹⁸ À semelhança das suas pinturas, a imagem feminina nos seus poemas está envolta num misto de etéreo e de terreno, de sagrado e de profano; tal é já visível em *The Blessed Damoze* (1847).¹⁹⁹ A sua longa e bela sequência de sonetos, *The House of Life* (1870), procurou explorar a relação entre corpo e espírito no amor, notando-se que a sua dicção

¹⁹⁷ Sem uma poesia deste tipo como exemplo e inspiração, Walter Pater provavelmente nunca teria sido capaz de escrever alguns dos seus vívidos comentários em *The Renaissance*.

¹⁹⁸ Alguns dos quadros, como o de *Astarte Syriaca*, exibem poemas pintados na tela como comentários aos mesmos. Tal como Blake, de quem era um entusiasta, Rossetti estava interessado nas possibilidades de amalgamar diferentes artes de modo a produzir uma impressão unificada.

¹⁹⁹ Rossetti encontrou o seu modelo de beleza feminina nas duas mulheres da sua vida: Elizabeth Siddal, cujo suicídio o marcaria para sempre, e Jane Morris, esposa do seu amigo William Morris.

passa a ser progressivamente mais densa e elaborada. Rossetti publicaria ainda *Ballads and Sonnets* em 1880.

Algernon Charles Swinburne (1837-1909), originário de uma família aristocrata, cedo procurou a companhia da boémia de Paris e de Londres, onde se associou de forma temporária a Dante Gabriel Rossetti e outros Pré-rafaelitas, assim como ao radicalismo republicano. Por volta de 1879, a sua vida dissoluta tinha afectado profundamente a sua frágil forma física, tendo sido levado para viver no campo. A maior parte da sua melhor poesia surge nas primeiras publicações; o seu inovador drama em verso, *Atalanta in Calydon* (1865) possui um impressionante domínio das alusões clássicas e um paganismo sem restrições moralistas. Aqui e no volume que se seguiu, *Poems and Ballads* (1866), Swinburne demonstra o virtuosismo métrico que a um tempo ofuscou e chocou os seus primeiros leitores: “[...] an endless chain of substitution in which doubled words and phrases blur and exchange semantic and aural attributes with libidinal energy”.²⁰⁰ Os poemas modernos e chocantes, pela sensualidade e o libertarismo, incluídos naquele volume possuem uma dialéctica genuína: “Laus Veneris” e a oposição entre Eros e Cristo, “Dolores” e a idolatria Sado-masoquista, “Anactoria” e a dupla Sappho/Swinburne, “The Garden of Proserpine” e vida/morte. Extremamente prolífico, Swinburne publicaria ainda, entre outras colectâneas, *Songs before Sunrise* (1871), *Erechtheus* (1876), *Song of the Springtides* (1880), *Tristram of Lyonesse and Other Poems* (1882), *Poems and Ballads: Third Series* (1889).²⁰¹

George Meredith (1828-1909), poeta e romancista, começou a publicar poemas dispersos em 1849 e a sua primeira colectânea *Poems* (1851) contém alguns que são notáveis. A sua voz é iconoclasta e dissidente mas é difícil de posicionar politicamente devido ao seu paradoxal distanciamento. Apesar da sua atitude ambígua em relação às mulheres, ele faria uma crítica à instituição do casamento e continuaria a escrever sobre revolução e anti-imperialismo. Meredith ficou sobretudo conhecido como poeta com *Modern Love* (1862), um longo poema narrativo e algo autobiográfico, contendo monólogos interiores de dezasseis versos e uma linguagem superabundante. Esta

²⁰⁰ Armstrong, “Swinburne: Agnostic Republican”, *Victorian Poetry*, *Op. Cit.*, p. 405 (402-419).

²⁰¹ Na primeira, canta desaforadamente as lutas da Itália pela sua unidade política; a segunda retorna à magnificência sonhadora e ao classicismo transfigurado pela riqueza imagística; na terceira, o mar tem uma presença esplêndida; a quarta colectânea é a ressurreição do mito de Tristão numa atmosfera wagneriana. Mas Swinburne escreveria ainda teatro, romance, obras de crítica e *pastiches* satíricos. Como crítico, chamou a atenção para o esquecido Blake e interessou-se pela poesia de Emily Brontë.

sequência de cinquenta sonetos conta a história de um casamento que se desagrega e examina de perto a complexa relação entre marido e mulher, dos diferentes pontos de vista dos protagonistas. As dificuldades do “amor moderno” são diagnosticadas como resultando da impossibilidade de expressão de emoções num universo pós-darwiniano; o poema reverte assim a temática do soneto inglês tradicional. Nos anos 80 e 90, Meredith publicaria várias colectâneas de complexos poemas, incluindo *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* (1883) e *Ballads and Poems of the Tragic Life* (1887); a primeira aponta para o culto da terra, nomeadamente “Lucifer in Starlight”, que contempla um universo puramente naturalístico.

Gerard Manley Hopkins (1844-89) é, por sua vez, um fruto bastante original do ambiente esteticizante de Pater (seu tutor em Oxford) e do misticismo neocatólico derivado de Newman. Em 1866, converte-se à Igreja Católica Romana, da qual resulta a dolorosa separação e afastamento da sua família, agravada pela sua ordenação como sacerdote jesuíta. Interessado em experiências rítmicas e métricas, Hopkins recorreria às escolas aliterantes dos séculos XII e XIV para criar o chamado *sprung rhythm* (contagem do número de acentos e não de sílabas). Esta forma torna os seus versos extremamente abruptos, complicados ainda mais pelas associações de palavras em pares insólitos e o seu gosto pela elipse analógica. Influenciado pelo filósofo medieval Duns Scotus, Hopkins via o universo como caracterizado por uma *inscape*, constitutiva da identidade individual. Os seus poemas exibem um novo maneirismo: combinam um esteticismo elaborado com uma complexa representação da consciência.

A poesia de Hopkins – luxuriante como a do pré-rafaelismo, opaca e trágica como a dos românticos sombrios, conceptista como a dos ‘metafísicos’, de uma dolorosa e mística vivência [...] é, quando consegue romper o véu da reserva compacta, esplendorosa de metafórico dramatismo e de uma pungência dilacerante.²⁰²

Em 1876, Hopkins escreve *The Wreck of the Deutschland*, uma longa ode sobre o naufrágio de um navio em que cinco freiras franciscanas morrem. Se inicialmente ele tinha celebrado as belezas da criação de Deus, nos chamados “terrible sonnets” mais tardios isola-se Dele.²⁰³ Os seus poemas eram conhecidos apenas de um círculo restrito de amigos e só quase trinta anos após a sua morte é que seriam publicados (em 1818), já num

²⁰² Jorge de Sena, “Antigos e Modernos”, *A Literatura Inglesa, Op.Cit.*, p. 320.

²⁰³ Designados também como “Sonnets of Desolation”, eles exploram as complexidades, as dificuldades intensas e os terrores profundos da fé. “To Seem the Stranger”, “I Wake and Feel the Fell of Dark, not Day” e “Carrion Comfort”, são alguns exemplos.

contexto histórico completamente diferente. Este facto fez com que Hopkins fosse saudado pelos autores modernistas como uma figura pioneira da literatura moderna.

4.4.5 Referência ao Fim-de-Século e à Transição para o Modernismo (1890-1901)

Os anos noventa do século XIX testemunharam a vários níveis a quebra dos valores vitorianos, cuja tarefa de sustentar um império estava a ser posta em causa pelas múltiplas guerras coloniais (nomeadamente, a guerra contra os Boers na África do Sul) e pelo próprio estado de espírito da sua camada intelectual. Esta quebra é ilustrada pelo sentimento de melancolia que invade os artistas da década, que cultivam uma pose deliberadamente finissecular: um langor estudado, uma sofisticação desgastada e a procura de novas sensações é característica da poesia e da prosa do período. O chamado *Yellow Book*, um periódico que durou apenas de 1894 a 1897, foi o representante oficial do esteticismo inglês, e os seus contribuidores exibem e ilustram diversos aspectos diferentes do movimento: as surpreendentes ilustrações a preto e branco do seu editor artístico, Aubrey Beardsley (1872-1898), a prosa de George Moore e Max Beerbohm e a poesia de Ernest Dowson.²⁰⁴

O primeiro grupo de escritores da década de noventa – incluindo Oscar Wilde, Ernest Dowson (*Decorations in Verse and Prose*, 1899) e, de forma periférica, Francis Thompson – eram fervorosos proponentes da “arte pela arte”: acreditavam que a arte não se deveria preocupar com assuntos controversos, como a política, e que se deveria restringir a celebrar a beleza num estilo altamente polido. Os “estetas”, como estes escritores e artistas eram chamados, incluíam no seu grupo pintores como James McNeill Whistler, críticos como Arthur Symons (*Silhouettes*, 1892) e ainda o jovem Yeats. Os poetas, auto-designados de ‘The Rhymer’s Club’, que se encontravam num restaurante para lerem os seus poemas em voz alta, professavam uma admiração pelos escritos de Walter Pater.²⁰⁵ Eles viam-se sobretudo como anti-vitorianos, em revolta contra a

²⁰⁴ Em 1893, o crítico austríaco, Max Nordau, resumiria numa palavra só este novo fenómeno: *Degeneration* (também o título do seu livro). Um outro estudioso, Helmut Gerber, defendia que “at the ends of centuries ... human beings, but artists in particular, are infected by a sense of death, decay, agony, old gods falling, cultural decline, on the one hand, or by a sense of regeneration ... on the other.” (“The Nineties”).

²⁰⁵ A título de exemplo, o primeiro poema que Yeats coloca na sua antologia de “Modern Verse” em 1936 contém uma passagem retirada de *The Renaissance* acerca de Mona Lisa: “She is older than the rocks among which she sits.”

seriedade moral de profetas como Carlyle e contra um conjunto de valores da classe média que gostavam de escarnecer. Por outro lado, não gostaram que Matthew Arnold tivesse atacado o poeta francês Théophile Gautier, encarado como progenitor do movimento estético.

Em certo sentido, estes poetas eram os últimos herdeiros do Romantismo inglês; os seus apelos à sensação são reminiscentes de Keats, procurando compensação pela monotonia diária através da sugestibilidade melancólica, do sensacionalismo anti-burguês, do ritualismo arrebatado, da lassitude ou fadiga do mundo, ou da mera devassidão emocional. Mas, mais importante, era o seu credo na independência da arte, a sua perspectiva de que a obra de arte tem o seu valor único, antecipando a crítica literária moderna. Foram também eles que primeiro absorveram a influência dos poetas simbolistas franceses, que se intensificou durante o século XX e é particularmente visível em poetas como Yeats ou Eliot.

O segundo grupo da década de noventa está representado por dois poetas, William Ernest Henley e Rudyard Kipling, apelidados de “Hearties”. Esta alcunha deriva do facto dos seus últimos poemas estarem imbuídos dos valores afirmativos de uma robusta vida de acção. Outra característica por eles partilhada é o realismo: esta forma surge nos esboços deprimentes das experiências hospitalares de Henley (*London Voluntaries and Other Verses*, 1893) e, em Kipling, na recriação distintiva das vidas dos soldados do exército britânico posicionados na Índia e em África (*Barrack-Room Ballads and Other Verses*, 1892). Por fim, ambos os poetas estão ligados pelo seu credo comum na missão civilizadora do poder imperial britânico e nas responsabilidades inerentes a esse exercício. Em *Recessional* (1897), um poderoso hino elegíaco, Kipling evocaria as glórias do seu país e do seu século mas também a fragilidade de tais feitos.

5. APRESENTAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA BIBLIOGRAFIA

5.1 Textos de Leitura Obrigatória (poemas, excertos poéticos e romance):

Dado o grande número e variedade de autores e textos abordados no programa de Literatura Inglesa 4, e ainda a impossibilidade financeira de os alunos adquirirem todas as obras dos autores de leitura obrigatória, é necessário proceder a uma selecção prévia dos poemas e excertos mais relevantes para cada um dos períodos abordados no referido programa. Assim, à excepção da obra narrativa escolhida para este semestre, todos os restantes textos (na sua maioria, poemas e excertos de poemas mais extensos), são fotocopiados e reunidos num volume que é facultado aos alunos pelos Serviços de Reprografia da Universidade.

Os textos são retirados de antologias e colectâneas de poemas que cobrem parcial ou totalmente os autores e a sua respectiva obra no tocante aos períodos em análise. As antologias e colectâneas são as seguintes (inclui-se também a obra narrativa de leitura integral):

ABRAMS, M. H. (general editor), *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, W.W. Norton & Company, New York and London, 1993.

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

BRONTË, Emily, *Wuthering Heights*, ed. Ian Jack, Oxford University Press, Oxford, 1998.

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

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

A **selecção de poemas de leitura obrigatória** é a seguinte, por ordem e por autor:

Felicia Hemans: “The Last Song of Sappho”, “Corinne at the Capitol”, “Woman and Fame”, “Properzia Rossi” (I e II).

Letitia Landon: *The Improvisatrice* (“Sappho’s Song”, “Stanzas on the Death of Mrs Hemans”, “A History of the Lyre”).

Elizabeth Barrett Browning: “To George Sand: A Desire”, “To George Sand: A Recognition”, “A Year’s Spinning”, “The Mask”, *Sonnets from the Portuguese* (21, 22, 32, 43), *Aurora Leigh* (Book 1, Book 2, Book 5), “A Musical Instrument”, “Mother and Poet”.

Alfred Tennyson: “Mariana”, “The Lady of Shalott”, “The Lotos-Eaters”, “Break, Break, Break”, *The Princess* (“Sweet and Low”, “The Splendor Falls”, “Tears, Idle Tears”, “Ask me No More”, “Now Sleeps the Crimson Petal”, “Come Down, O Maid”, [“The Woman’s Cause Is Man’s”, Book 7]), *In Memoriam* (“Prologue”, 1, 2, 3, 4, 5, 6), *Maud* (Part 1).

Robert Browning: “Porphyria’s Lover”, “Soliloquy of the Spanish Cloister”, “My Last Duchess”, “The Laboratory”, “The Lost Leader”, “Memorabilia”, *Men and Women* (“Love Among the Ruins”, “Women and Roses”), “Child Roland to the Dark Tower Came”, “Prospice”.

Charlotte Brontë: “Marion’s Song”, “Is this my tomb, this humble stone”, “Lines on Bewick”, “Retrospection”, “The Teacher’s Monologue”, “My Dreams”, “Parting”, “Obscure and little seen my way”, “Reason”, “He saw my heart’s woe”.

Emily Brontë: “High waving heather”, “Loud without the wind was roaring”, “A little while, a little while”, “In summer’s mellow midnight”, “Riches I hold in light esteem”, “I see around me tombstones grey”, “To Imagination”, “The Philosopher”, “Remembrance”, “No coward soul is mine”.

Anne Brontë: “That wind is from the North”, “The Bluebell”, “My soul is awakened, my spirit is soaring”, “The Captive Dove”, “If This Be All”, “Self-Congratulation”, “Last Lines”.

Matthew Arnold: “Isolation. To Marguerite”, “To Marguerite – Continued”, “The Buried Life”, “Memorial Verses”, “Lines Written in Kensington Gardens”, “Dover Beach”, “Stanzas from the Grande Chartreuse”, “Haworth Churchyard”.

Arthur Hugh Clough: “The Latest Decalogue”, “Say Not the Struggle Nought Availeth”, *Dipsychus* (scene 5).

William Morris: *The Defense of Guenevere* (excertos), “A Garden by the Sea”, *The Earthly Paradise* (“An Apology”).

Christina Rossetti: “When I am dead, my dearest”, “In An Artist’s Studio”, “A Better Resurrection”, “A Christmas Carol”, “Winter: My Secret”, *Goblin Market* (excertos).

Dante Gabriel Rossetti: “The Blessed Damozel”, “The Sea-Limits”, “The Woodspurge”, *The House of Life* (“The Sonnet”, 4. “Lovesight”, “Nuptial Sleep”).

Algernon Charles Swinburne: *The Triumph of Time* (“I Will Go Back to the Great Sweet Mother”), “Anactoria” (excertos), “Hermaphroditus”, “The Garden of Proserpine”.

George Meredith: *Modern Love* (1, 2, 3, 15), “Dirge in Woods”, “Lucifer in Starlight”.

Gerard Manley Hopkins: “The Windhover”, “Pied Beauty”, “Binsey Poplars”, “Felix Randal”, “[Carrion Comfort]”, “I Wake and Feel the Fell of Dark, Not Day”.

5.2 Textos de Leitura Complementar (ensaios/comentários da época):

Ao longo do semestre, e em momentos específicos do programa, poderão ser facultados aos alunos diversos textos críticos e comentários da época vitoriana, em formato de fotocópia.

[Carlyle’s Portraits of His Contemporaries: “Queen Victoria at 18”, “Alfred Tennyson at 34”, “William Makepeace Thackeray at 42”]. (excertos)

Thomas Carlyle, *Characteristics*, 1831. (excertos)

John Stuart Mill, “What is Poetry?”, 1833, 1859. (excertos)

John Ruskin, *Modern Painters* (1843-60) [A Definition of Greatness in Art].

William Michael Rossetti, “Praeraphaelitism”, 1851. (excerto)

Matthew Arnold, “Preface” to *Poems* (1853) e Maurice de Guérin [A Definition of Poetry]. (excertos)

Harriet Martineau, *Autobiography*, 1855. (excertos)

Edward Fitzgerald, *The Rubáiyat of Omar Khayyám* (1859).

Walter Bagehot, “Wordsworth, Tennyson, and Browning; or Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry”, 1864. (excertos)

George Henry Lewes, *The Principles of Success in Literature*: Ch. 3, “Of Vision in Art” (1865).

Walter Pater, *Studies in the History of The Renaissance* (1868), “Conclusion”.

Robert Buchanan, “The Fleshly School of Poetry: Mr D. G. Rossetti”, 1871.

Charles Darwin, *The Descent of Man* [Natural Selection and Sexual Selection], 1871. (excertos)

Oscar Wilde, “The Critic as Artist” [Criticism Itself an Art], 1890-91.

NOTA: Estes textos de leitura complementar são retirados das seguintes antologias:

ABRAMS, M. H. (general editor), *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, W.W. Norton & Company, New York and London, 1993.

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

5.3 Bibliografia 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.

ARMSTRONG, Isobel and Blain, Virginia (eds.), *Women’s Poetry, Late Romantic to Late Victorian. Gender and Genre, 1830-1900*, Macmillan, Basingstoke and London, 1999.

BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson e M. Holquist, Austin Texas, 1981.

BATAILLE, Georges, *Literature and Evil* (Translation by Alastair Hamilton), Calder and Boyars, London, 1973.

BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência e Teoria da Poesia* (tradução de Miguel Tamen), edições Cotovia, Lisboa, 1991.

BRISTOW, Joseph (ed.), *Victorian Women Poets. Contemporary Critical Essays*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and London, 1995.

BRISTOW, Joseph (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2000.

BUCKLEY, Jerome Hamilton, *The Turning Key. Autobiography and the Subjective Impulse since 1800*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1984.

- 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.
- CAMPBELL, Matthew, *Rhythm and Will in Victorian Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2001.
- CARLYLE, Thomas, *Selected Writings*, ed. Alan Shelston, Penguin Books, Harmondsworth, 1987.
- CRONIN, Richard, *Romantic Victorians. English Literature, 1824-1840*, Palgrave, Basingstoke and New York, 2002.
- ELFENBEIN, Andrew, *Byron and the Victorians*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- ELFENBEIN, Andrew, *Romantic Genius. The Prehistory of a Homosexual Role*, Columbia University Press, New York, 1999.
- ELIOT, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, Faber and Faber, London, 1987.
- FAAS, Ekbert, *Retreat into the Mind: Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1988.
- FOAKES, R.A. (ed.), *Romantic Criticism 1800-1850* [1968], Edward Arnold Publishers, London, 1972.
- FREUD, Sigmund [1905], *Deviant Love*, translated by Shaun Whiteside, Penguin Books, London, 2006.
- FURTADO, Filipe e Malafaia, M. Teresa (eds.), *O Pensamento Vitoriano. Uma Antologia de Textos*, Edições 70, Lisboa e Rio de Janeiro, 1992.
- 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.
- GILMOUR, Robin, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*, Longman, London and New York, 1993.
- HARRISON, Antony H., *Victorian Poets and the Politics of Culture: Discourse and Ideology*, University of Virginia Press, Charlottesville VA, 1998.
- HARRISON, Antony H., *Victorian Poets and Romantic Poems. Intertextuality and Ideology*, University of Virginia Press, Charlottesville VA, 2002.
- HOMANS, Margaret, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1980.
- HOMANS, Margaret, "Keats Reading Women, Women Reading Keats", *Studies in Romanticism*, 29, Fall, 1990, pp. 341-370.
- HOUGHTON, Walter E. [1957], *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- JEFFREYS, Mark (ed.), *New Definitions of Lyric. Theory, Technology and Culture*, Garland, New York and London, 1998.

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

JOHNSON, W. R., *Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1982.

KERMODE, Frank [1975], *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1983.

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.

LEWIS, Linda M., *Germaine de Staël, and the Victorian Woman Artist*, University of Missouri Press, Columbia and London, 2003.

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

LOOTENS, Tricia, *Lost Saints. Silence, Gender and Victorian Literary Canonization*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, 1996.

MCSWEENEY, Kerry, *Supreme Attachments. Studies in Victorian Love Poetry*, Ashgate, Aldershot and Brookfield USA, 1998.

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

MILLER, J. Hillis [1963], *The Disappearance of God. Five Nineteenth-Century Writers*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000.

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

PRINS, Yopie, *Victorian Sappho*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999.

PRITCHARD, R.E. (ed.), *Dickens's England. Life in Victorian Times*, Praeger, Westport Connecticut and London, 2002.

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

RICHARDS, Bernard, *English Poetry of the Victorian Period 1830-1890*, Longman, London and New York, 1988.

RIEDE, David G., *Allegories of One's Mind: Melancholy in Victorian Poetry*, Ohio State University Press, 2005.

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

- SENA, Jorge, *A Literatura Inglesa. Ensaio de Interpretação e de História*, Cotovia, Lisboa, 1989.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.
- SLINN, Warwick E., *The Discourse of Self in Victorian Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1991.
- SLINN, Warwick, *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2003.
- STONEMAN, Patsy (ed), *Wuthering Heights. Contemporary Critical Essays*, Macmillan, Basingstoke and London, 1993.
- STARZYCK, Lawrence J., *The Dialogue of the Mind with Itself: Early Victorian Poetry and Poetics*, University of Calgary Press, Calgary, 1992.
- SULLIVAN, Ceri and WHITE, Barbara (eds.), *Writing and Fantasy*, Longman, London and New York, 1999.
- 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.
- TUCKER, Herbert F. (ed.), *A Companion to Victorian Literature & Culture*, Blackwell Publishers, Massachusetts and Oxford, 1999.
- WILSON, A.N., *The Victorians*, Arrow Books, London and Sydney, 2002.

5.4 Bibliografia de Consulta Geral:

- BOTTING, Fred, *Gothic*, The New Critical Idiom, Routledge, London and New York, 1996.
- BYRON, Glennis, *Dramatic Monologue*, The New Critical Idiom, Routledge, London and New York, 2003.
- COUPE, Lawrence, *Myth*, The New Critical Idiom, Routledge, London and New York, 1997.
- HOBBSBAUM, Philip, *Metre, Rhythm and Verse Form*, Routledge, London and New York, 1996.
- HILTON, Timothy, *The Pre-Raphaelites*, World of Art Series, Thames and Hudson, London and New York, 1995.
- PREMINGER, Alex and BROGAN, T.V.F. (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1993.
- TREUHERZ, Julian, *Victorian Painting*, World of Art Series, Thames and Hudson, London and New York, 1993.

5.5 Referências Bibliográficas Específicas (por Autor):

Felicia Hemans

The Poetical Works of Felicia Hemans, edition and Prefatory Notice by William Michael Rossetti, London, 1873 (facsimile edition).

CLARKE, Norma, *Ambitious Heights: Writing, Friendship and Love – The Jewsbury Sisters, Felicia Hemans and Jane Carlyle*, Routledge, London, 1990.

LOOTENS, Tricia, “Hemans and Home: Victorianism, Feminine ‘Internal Enemies’ and the Domestication of National Identity”, *PMLA* 109 (1994), 238-63.

SWEET, Nanora, “History, Imperialism and the Aesthetics of the Beautiful: Hemans and the Post-Napoleonic Moment”, in *At the Limits of Romanticism: Essays in Cultural, Feminist, and Materialist Criticism*, ed. Mary Favret and Nicola Watson, Indiana University Press, Bloomington, 1994, 170-84.

WOLFSON, Susan J., “Domestic Affections and the Spear of Minerva: Felicia Hemans and the Dilemma of Gender”, in *Re-Visioning Romanticism: British Women Writers, 1776-1837*, ed. Carol S. Wilson and Joel Haefner, University of Pennsylvania Press, 1994, 128-66.

Letitia Landon

Letitia Elizabeth Landon: Selected Writings, ed. Jerome McGann and Daniel Riess, Broadview P, Peterborough, Ontario, 1997.

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

BLAIN, Virginia, “Letitia Elizabeth Landon, Eliza Mary Hamilton and the Genealogy of the Victorian Poetess”, *Victorian Poetry* 33 (Spring 1995), 31-51.

STEPHESON; Glennis, *Letitia Landon: The Woman behind L.E.L.*, Manchester University Press, Manchester, 1995.

Elizabeth Barrett Browning

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

COOPER, Helen, *Elizabeth Barrett Browning: Woman & Artist*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1988.

GELPHI, Barbara C., "Aurora Leigh: The Vocation of the Woman Poet", *Victorian Poetry* 19, 1981, 35-48.

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

LEWIS, Linda M., *Elizabeth Barrett Browning's Spiritual Progress: Face to Face with God*, M I, Columbia, 1998.

MERMIN, Dorothy, "The Female Poet and the Embarrassed Reader: Elizabeth Barrett Browning's *Sonnets from the Portuguese*", *ELH*, 48 (1981), 351-67.

MERMIN; Dorothy, *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*, University of Chicago Press, Chicago IL, 1989.

ROSENBLOOM, Dolores, "Face to Face: Elizabeth Barrett Browning's *Aurora Leigh* and Nineteenth-Century Poetry", *Victorian Studies*, 26 (1983), 321-38.

Alfred Tennyson

The Works of Alfred Lord Tennyson, The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editions, Ware, 1994.

COLLEY, Ann, *Tennyson and Madness*, University of Georgia Press, Athens GA, 1983.

GERHARD, Joseph, *Tennyson and the Text: The Weaver's Shuttle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

HAIR, Donald, *Tennyson's Language*, University of Toronto Press, Toronto, 1991.

HUGHES, Linda, *The Manyfaced Glass: Tennyson's Dramatic Monologues*, Ohio University Press, Athens OH, 1987.

KINCAID. James R., *Tennyson's Major Poems: The Comic and Ironic Patterns*, Yale University Press, New Haven, 1975.

ROWLINSON, Matthew, *Tennyson's Fixations: Psychoanalysis and the Topics of the Early Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville VA, 1994.

SHANNON, Edgar Jr., "Poetry as Vision: Sight and Insight in "the Lady of Shalott", *Victorian Poetry* 19 (1981), 207-33.

SINFIELD, Alan, *Alfred Tennyson*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.

STOTT, Rebecca, ed., *Alfred Tennyson: A Critical Reader*, Addison Wesley Longman, Harlow, 1997.

TUCKER, Herbert F., *Tennyson and the Doom of Romanticism*, Harvard University Press, Massachusetts and London, 1988.

TUCKER, Herbert, "From Monomania to Monologue: "St Simeon Stylites" and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue", *Victorian Poetry* 22 (1984), 121-37.

Robert Browning

The Poems of Robert Browning, ed. John Pettigrew and Thomas J. Collins, vol. I, Penguin Books, Harmondsworth, 1981.

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

BLOOM, Harold, ed., *Robert Browning: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ, 1980.

CHRIST, Carol, "Browning's Corpses", *Victorian Poetry* 33 (Autumn-Winter 1995), 391-401.

CULLER, A. Dwight, "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA* 90 (1975), 366-85.

RYALS, Clyde de L., *The Life of Robert Browning: A Critical Biography*, Blackwell, Oxford, 1993.

SLINN, E. Warwick, *Browning and the Fictions of Identity*, Macmillan, Basingstoke, 1982.

TUCKER, Herbert F., *Browning's Beginnings: The Art of Disclosure*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN, 1980.

TUCKER, Herbert F., "Epiphany and Browning: Character Made manifest", *PMLA* 107 (1992), 1208-21.

TUCKER, Herbert F., "Wanted Dead or Alive: Browning's Historicism", *Victorian Studies* 38 (1994), 25-39.

Irmãs Brontë

The Belgian Essays. Charlotte Brontë and Emily Brontë, A Critical Edition edited and translated by Sue Lonoff, Yale University Press, New Haven and London, 1996.

ALEXANDER, Christine and SELLARS, Jane, *The Art of the Brontës*, Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne, 1995.

BARKER, Juliet R.V. (ed.), *The Brontës. A Life in Letters*, Viking, Penguin Books, Harmondsworth, 1997.

AVERY, Simon, "'Some strange and spectral dream': The Brontës' Manipulation of the Gothic Mode", *Brontë Society Transactions* (October 1998), Vol. 23, Pt 2, pp. 120-135.

BARKER, Juliet, "Poetic Justice: The importance of poetry in the lives and literature of the Brontës", *Brontë / Gaskell Societies Joint Conference Papers*, The Brontë Society and The Gaskell Society Joint Conference, 1990, pp. 1-37.

BLOOM, Harold (ed.) *et al*, *The Brontës (Modern Critical Views)*, Chelsea House Publishers, New York and Philadelphia, 1987.

BRONTË, Charlotte, "Prefatory Note to *Selections from Poems by Ellis Bell*" [1850], in *Wuthering Heights*, Oxford University Press, Oxford, 1988, pp. 369-370.

BRONTË, Charlotte, "Biographical Notice of Ellis and Acton Bell" [1850], in *Wuthering Heights*, Oxford University Press, Oxford, 1988, pp. 359-365.

CHITHAM, Edward and WINNIFRITH, Tom, *Brontë Facts and Brontë Problems*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1983.

DRABBLE, Margaret, "The Writer as Recluse: The Theme of Solitude in the Works of the Brontës", *Brontë Society Transactions*, (1975), Vol. 16, Parts 81-85, pp. 259-269.

DUTHIE, Enid L., *The Brontës and Nature*, Macmillan Press, Basingstoke and London, 1986.

EAGLETON, Terry, *Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës*, Macmillan Press, Basingstoke and London, 1988 (first edition in 1975).

EVANS, Barbara and LLOYD G., *Everyman's Companion to the Brontës*, J.M. Dent & Sons, London, Melbourne and Toronto, 1982.

GARDINER, Juliet, *The World Within. The Brontës at Haworth. A Life in Letters, Diaries and Writings*, Collins & Brown, London, 1992.

GUIMARÃES, Paula, *Uma Trilogia de Escrita Poética: Visão e Criação em Charlotte, Emily e Anne Brontë (1830-1850)*, Dissertação de Doutorado no Ramo de Ciências da Literatura, Área de Conhecimento de Literatura Inglesa, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2001 (versão policopiada).

GUIMARÃES, Paula, "Remembrance and Forgetfulness: Feminine Memory as Identity and Death in the Poetry Written by the Brontës", *Landscapes of Memory (Paisagens da Memória)*, org. Isabel C. Gil, Richard Trewinnard e Maria Laura Pires, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2004, pp. 361-369.

HARGREAVES, G.D., "The Publishing of *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*", *Brontë Society Transactions*, (1975), Vol. 15, pp. 295-302.

EWBANK, Inga-Stina, *Their Proper Sphere. A Study of the Brontë Sisters as Early-Victorian Female Novelists*, Edward Arnold Publishing, London, 1966.

LEMON, Charles (ed.) *et al*, *The Best from One Hundred Years of the Transactions of the Brontë Society*, Classics of Brontë Scholarship, The Brontë Society, Brontë Society Occasional Publications, Number 2, 1999.

MILLER, Lucasta, *The Brontë Myth*, Anchor Books, Random House, New York, 2001.

POLLARD, Arthur, "The Brontës and their Father's Faith", *Essays and Studies*, Leicester, England, 1984, 37, pp. 46-61.

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

Charlotte Brontë

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 Juvenilia of Jane Austen and Charlotte Brontë, edited by Frances Beer, Penguin Books, Harmondsworth, 1986 ("Charlotte Brontë", pp. 179-389).

The Professor [1857], edited by Heather Glen, Penguin Books, Harmondsworth, 1989.

Jane Eyre [1847], edited with an introduction by Margaret Smith, Oxford University Press, Oxford and New York, 1988.

Shirley [1849], edited by Andrew and Judith Hook, Penguin Books, Harmondsworth, 1988.

Villette, [1853], edited by Mark Lilly with an introduction by Tony Tanner, Penguin Books, Harmondsworth, 1987.

Charlotte Brontë's High Life in Verdopolis. A story from the Glass Town Saga, introduced and edited by Christine Alexander, The British Library, London, 1995.

BOCK, Carol A., "Gender and Poetic Tradition: The Shaping of Charlotte Brontë's Literary Career", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Tulsa OK., 1988 Spring, 7:1, pp.49-67.

BLOM, Margaret Howard, *Charlotte Brontë*, Twayne Publishers, New York, 1977.

CONOVER, Robin St John, "Creating Angria: Charlotte and Branwell Brontë's Collaboration", *Brontë Society Transactions*, (April 1999), Vol. 24, Pt. 1, pp. 16-32.

DUTHIE, Enid L., *The Foreign Vision of Charlotte Brontë*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1975.

GATES, Barbara Timm (ed.) *et al*, *Critical Essays on Charlotte Brontë*, G.K. Hall & Company and Prentice Hall International, New York and London, 1990.

GASKELL, Elizabeth Cleghorn [1857], *The Life of Charlotte Brontë*, edited by Alan Shelston, Penguin Books, Harmondsworth, 1985.

GEZARI, Janet, *Charlotte Brontë and Defensive Conduct. The Author and the Body at Risk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992.

GLEN, Heather, *Charlotte Brontë. The Imagination in History*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2002.

GORDON, Lyndall, *Charlotte Brontë. A Passionate Life*, W.W. Norton & Company, New York and London, 1996.

GUIMARÃES, Paula, "'Sunny Climes Beyond the Sea': Travel and Imagination in Charlotte Brontë's Juvenile Poetry", in *Intertextual Dialogues. Travels and Routes*, org. Departamento de

Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Universidade do Minho, Barbosa & Xavier, Braga, 2007, pp. 307-322.

PLASA, Carl, *Charlotte Brontë*, Critical Issues, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2004.

WHEAT, Patricia H., *The Adytum of the Heart. The Literary Criticism of Charlotte Brontë*, Associated University Presses, London and Toronto, 1992.

SHUTTLEWORTH, Sally, *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne, 1996.

Emily Brontë

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

Emily Jane Brontë. The Complete Poems, edited by Janet Gezari, Penguin Books, Harmondsworth, 1992.

BROWN, Helen, "The Influence of Byron on Emily Brontë", *Modern Language Review*, 34 (1939), pp. 374-381.

CHICHESTER, Teddi-Lynn, "Evading Earth's Dungeon Tomb: Emily Brontë, A.G.A. and the Fatally Feminine", *Victorian Poetry*, Morgantown, WV (VP), 1991 Spring, 29:1, pp. 1-5.

CHITHAM, Edward, "Emily Brontë and Shelley", *Brontë Society Transactions*, (1980), Vol. 17, Parts 86-90, pp. 189-196.

CHITHAM, Edward, "Emily Brontë's Latin", *Brontë Society Transactions*, (1996), Vol. 21, Part 6, pp. 233-236.

CHITHAM, Edward, *The Birth of Wuthering Heights. Emily Brontë at Work*, Macmillan Press, Basingstoke and London, 1998.

DAVIES, Stevie, *Emily Brontë: Heretic*, The Women's Press, London, 1994.

DAVIES, Stevie, *Emily Brontë*, Northcote House Publishers in association with the British Council, 1998.

DAVIES, Stevie, "Reflections on the Poetry of 'Wuthering Heights'", *Brontë Society Transactions*, (October 1998), Vol. 23, Pt. 2, pp. 103-111.

EWBANK, Inga-Stina, "Emily Brontë and Immortality (A talk given at the end of the service of Remembrance for Emily Jane Brontë, 19 December 1998.)", *Brontë Society Transactions*, (April 1999), Vol. 24, Pt.1, pp. 41-49.

FERNANDES, Isabel, "Emily Brontë After Strange Gods?", in *Miscelânea de Estudos dedicados a Fernando de Mello Moser*, Lisboa, 1985, pp. 199-213.

- FRANK, Katherine, *Emily Brontë. A Chainless Soul*, Penguin Books, Harmondsworth, 1992.
- GEZARI, Janet, "Fathoming 'Remembrance': Emily Brontë in Context", *ELH* 66 (1999), The Johns Hopkins University Press, pp. 965-984.
- GHNASSIA, Jill Dix, *Metaphysical Rebellion in the Works of Emily Brontë. A Reinterpretation*, St. Martin's Press, New York, 1994.
- LEWIS, C. Day, "The Poetry of Emily Brontë", *Brontë Society Transactions*, (1965), Vol. 13, pp. 83-95.
- MAISON, Margaret, "Emily Brontë and Epictetus", *Notes and Queries*, NS 25 (June 1978), pp. 230-231.
- MORGAN, Favel, "Some Aspects of Emily Brontë's Imagination", *Brontë Society Transactions*, (1988), Vol. 19, Part 5, pp. 205-211.
- PEECK-O'TOOLE, Maureen, *Aspects of Lyric in the Poetry of Emily Brontë*, Costerus, Vol 70, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, 1988.
- RATCHFORD, Fannie E., *Gondal's Queen*, University of Texas Press, Austin, 1955.
- ROPER, Derek, "Emily Brontë's Lover", *Brontë Society Transactions*, (1993), Vol. 21, Parts 1 and 2, pp. 25-31.
- SPENCER, Luke, "Wuthering Heights as a Version of Pastoral", *Brontë Society Transactions*, (April 1998), Vol. 23, Part 1, pp.46-53.
- WORDSWORTH, Jonathan, "Wordsworth and the Poetry of Emily Brontë", *Brontë Society Transactions*, (1975), Vol. 16, Parts 81-85, pp. 85-100.

Anne Brontë

- The Poems of Anne Brontë. A New Text and Commentary*, edited by Edward Chitham, The Macmillan Press, London and Basingstoke, 1979.
- BERRY, Elizabeth Hollis, *Anne Brontë's Radical Vision: Structures of Consciousness*, No. 62 ELS Monograph Series, English Literary Studies, University of Victoria, 1994.
- BROOKE, Susan, "Anne Brontë at Blake Hall", *Brontë Society Transactions*, Vol. 13, Part 68, pp. 240-248.
- CHITHAM, Edward, *A Life of Anne Brontë*, Blackwell Publishers, Oxford UK and Cambridge USA, 1993.
- CHITHAM, Edward, "Religion, Nature and Art in the work of Anne Brontë", *Brontë Society Transactions*, (October, 1999), Vol. 24, Pt. 2, pp. 129-145.
- CONNOR, Margaret, "The Rescue: James La Trobe and Anne Brontë", *Brontë Society Transactions*, (April 1999), Vol. 24, Pt. 1, pp. 55-65.

DAVIES, Stevie, "The Pilgrimage of Anne Brontë: A Celebration of her Life and Work", *Brontë Society Transactions*, (April 2000), Vol. 25, Pt. 1, pp. 9-17.

FRAWLEY, Maria H., *Anne Brontë*, Twayne Publishers and Prentice Hall International, New York and London, 1996.

HARRISON, Ada and Stanford, Derek, *Anne Brontë. Her Life and Work*, Methuen and Co. Ltd, London, 1959.

LANGLAND, Elizabeth, *Anne Brontë. The Other One*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1989.

NASH, Julie and Suess, Barbara (eds.), *New Approaches to the Literary Art of Anne Brontë*, Ashgate, Aldershot and Burlington, 2001.

SUMMERS, Mary, "Anne Brontë's Religion. First signs of a breakdown in relations with Emily", *Brontë Society Transactions*, (April 2000), Vol. 25, Pt I, pp. 18-30.

Matthew Arnold

The Works of Matthew Arnold, with an Introduction by Martin Corner, The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editions, Ware, 1995.

CULLER, A. Dwight, *Imaginative Reason: The Poetry of Matthew Arnold*, Yale University Press, New Haven CT, 1966.

DELAURA, David J., *Hebrew and Hellene in Victorian Literature: Newman, Arnold and Pater*, University of Texas Press, Austin, 1969.

HAMILTON, Ian, *A Gift Imprisoned: The Poetic Life of Matthew Arnold*, Bloomsbury, London, 1998.

MURRAY, Nicholas, *A Life of Matthew Arnold*, Hodder and Stoughton, London, 1996.

RIEDE, David G., *Matthew Arnold and the Betrayal of Language*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1988.

Arthur Hugh Clough

The Poems of Arthur Hugh Clough, 2nd edn, ed. F.L. Mulhauser, Clarendon Press, Oxford, 1974.

GREENBERGER, Evelyn Barish, *Arthur Hugh Clough: The Growth of a Poet's Mind*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1970.

PHELAN, Joseph P., "Radical Metre: The English Hexameter of Clough's *Bothie of Toper-na-Fuosich*", *Review of English Studies* 50 (1999), 166-87.

TINKO, Michael, *Innocent Victorian: The Satiric Poetry of Arthur Hugh Clough*, Ohio University Press, Athens OH, 1966.

William Morris

William Morris. Selected Poems, edited with an Introduction by Peter Faulkner, Carcanet, Manchester, 2002.

BOOS, Florence S., "The Argument of *The Earthly Paradise*", *Victorian Poetry* 23 (1985), 75-92.

BOOS, Florence S., "Sexual Polarities in *The Defence of Guenevere*", *Browning Institute Studies* 13 (1985), 181-200.

MACARTHY, Fiona, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber & Faber, London, 1994.

Christina Rossetti

Poems and Prose, ed. Jan Marsh, Everyman, J.M. Dent, Charles Tuttle, Vermont, 1994.

CAMPBELL, Elizabeth, "Of Mothers and Merchants: Female Economics in Christina Rossetti's 'Goblin Market'", *Victorian Studies* 33 (1990), 393-410.

HARRISON, Anthony H., *Christina Rossetti in Context*, University of North Carolina UP, Chapel Hill, 1988.

JONES, Kathleen, *Learning Not To Be First: The Life of Christina Rossetti*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

MCGANN, Jerome J., "The Religious Poetry of Christina Rossetti", *Critical Inquiry* 10 (1983), 127-44.

ROSENBLOOM, Dolores, *Christina Rossetti: The Poetry of Endurance*, Southern Illinois UP, Carbondale, 1983.

WOOLF, Virginia, "I am Christina Rossetti", *The Common Reader: Second Series* (1932), *Collected Essays*, vol. IV, Hogarth, London, 1967, 54-60.

Dante Gabriel Rossetti

The Complete Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti, ed. with Preface and Notes William Michael Rossetti, Roberts Bros, Boston, 1887 (facsimile edition).

BOCK, Carol A., "D.G. Rossetti's 'Found' and 'The Blessed Damozel' as Explorations in Victorian Psychosexuality", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* ½ (1981), 83-90.

COOPER, Robert M., *Lost on Both Sides: Dante Gabriel Rossetti; Critic and Poet*, Ohio UP, Athens OH, 1970.

LOTTE, Wolfgang, "Take out the picture and frame the sonnet': Rossetti's Sonnets and Verses for His Own works of Art", *Anglia* 96 (1978), 105-35.

RIEDE, David G., *Dante Gabriel Rossetti Revisited*, Twayne, New York, 1992.

A.G. Swinburne

HARRISON, Anthony H., *Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1988.

LOUIS, Margot, *Swinburne and his Gods*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1990.

MORGAN, Thais E., "Swinburne's Dramatic Monologues: Sex and Ideology", *Victorian Poetry* 22(1984), 175-95.

PETERS, Robert L., *The Crowns of Apollo: Swinburne's Principles of Literature and Art: A Study in Victorian Criticism and Aesthetics*, Wayne State UP, Detroit, 1965.

ROOKSBY, Rikky, *A.C. Swinburne: A Poet's Life*, Scolar Press, Aldershot, 1997.

George Meredith

Selected Poems of George Meredith, ed. and intro. Graham Hough, Oxford University Press, London, 1962.

Modern Love, edited Gillian Beer, Syrens, London, 1995.

MERMIN, Dorothy, "Poetry as Fiction: Meredith's *Modern Love*", *ELH* 43 (1976), 100-19.

BERNSTEIN, Carol, *Precarious Enchantment: A Reading of Meredith's Poetry*, Catholic U of America P, Washington DC, 1979.

G. M. Hopkins

Gerard Manley Hopkins: Selected Poetry, ed. Catherine Philips, World's Classics, Oxford University Press, Oxford, 1996.

BROWN, Daniel, *Hopkins's Idealism: Philosophy, Physics, Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

HARRIS, Daniel A., *Inspirations Unbidden: The "Terrible Sonnets" of Gerard Manley Hopkins*, University of California Press, Berkeley CA, 1982.

SPRINKER, Michael, *A Counterpoint of Dissonance: The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD, 1980.

5.6 WEB sites Seleccionados:

Art History Resources on the Web: 19th Century Art

<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks5.html>

The Victorian Web: Literature, History, & Culture in the Age of Victoria

<http://www.victorianweb.org/>

Victorian Women Writer's Project

<http://www.indiana.edu/~letrs/vwwp/index.html>

6. PLANIFICAÇÃO LECTIVA DA DISCIPLINA

6.1 Adaptação do Calendário Escolar

De acordo com o Calendário Escolar aprovado para o ano lectivo de 2007-2008 (ver anexo), os terceiros anos dos ciclos de estudos conducentes ao grau de licenciado, incluindo a Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias, iniciam o 1º semestre do período lectivo a 17 de Setembro de 2007 e terminam a 16 de Fevereiro de 2008.²⁰⁶ No entanto, o período efectivo de aulas termina a 26 de Janeiro de 2008, tendo os alunos uma semana ao seu dispor para fazer a preparação para os exames, os quais decorrem de 2 a 16 de Fevereiro.

Assim sendo, verifica-se que o semestre contém cerca de 17 semanas úteis de aulas. Significa isto que a disciplina de Literatura Inglesa 4 – semestral, com 3 horas de aulas por semana – dispõe de aproximadamente 51 horas lectivas no seu total. A distribuição destas horas é planificada não só de acordo com os diversos pontos do programa da disciplina mas também com os diferentes pesos atribuídos a cada um desses pontos. Dada a extensão das matérias a ser abordadas, alguns autores e aspectos do programa não poderão ser tão desenvolvidos e aprofundados como outros de maior relevo ou importância para o período em questão. No entanto, procurou-se sempre chegar a um equilíbrio o mais equitativo possível.

Em função do tempo à nossa disposição (que é manifestamente pouco) e como resultado de uma aturada reflexão prévia, chegámos finalmente ao compromisso do Programa e Cronograma que a seguir se apresentam.

²⁰⁶ Este período é apenas interrompido pelas Férias de Natal, que decorrem de 24 de Dezembro de 2007 a 5 de Janeiro de 2008.

6.2 Programa Detalhado e Cronograma de Literatura Inglesa 4

‘Poesia do Período Vitoriano’

1. Introdução: Apresentação do Programa, da Bibliografia e dos Métodos de Ensino e Avaliação da Disciplina. **(1 hora)**
2. Abordagem Inicial às Principais Orientações Teóricas dos Estudos Vitorianos: a Fortuna Crítica da Poesia Vitoriana no Século XX. **(1 hora)**
3. O Contexto Histórico e Cultural do Século XIX Inglês, no Período entre 1830 e 1890.
 - 3.1 “Character of the Age”: mentalidade e atitudes; 3.2 “Reform”: conflitualidade política e social; 3.3 “Growth”: industrialismo e expansionismo; 3.4 “Debates”: filosofia e ciência; 3.5 “God *versus* Man”: religião e evolucionismo; “The Woman Question”: educação e emprego. **(2 horas)**
4. Referência ao Romance Vitoriano e aos Romancistas Vitorianos (1830-60).
 - 4.1 Influência e Diferença em relação à Poesia; 4.2 Realismo *versus* Idealismo; 4.3 Principais Representantes: Charles Dickens, W. M. Thackeray, Charlotte Brontë e Emily Brontë; 4.4 *Wuthering Heights* (1847) como romance de ‘transição’ entre períodos e géneros: sua fortuna crítica. **(5 horas)**
5. A Poesia Vitoriana: Os Poetas e a Nova Poética (1830-1901).
 - 5.1 Introdução: Legado Romântico e Inovação (conceitos de ‘influence’ e ‘belatedness’; idealismo *versus* utilitarismo; escapismo e protesto; experimentação: o ‘poema duplo’ e o ‘monólogo dramático’). **(2 horas)**
 - 5.2 A Poesia do Período Vitoriano Inicial (1830-1848).
 - 5.2.1 Uma geração ‘Early Victorian’? À procura da nova forma: esbatendo as distinções de género literário. **(1 hora)**
 - 5.2.2 Robert Browning (1812-1889) – despersonalização dramática e historicismo; “a leap into another language”: os primeiros monólogos dramáticos e ‘monodramas’; leitura e análise de poemas seleccionados. **(3 horas)**

5.2.3 Alfred Tennyson (1809-1892) – poesia de sensação e princípio estético; buscando o passado para questionar o presente: transposição de lendas e mitos medievais; leitura e análise de poemas e excertos. **(3 horas)**

5.2.4 Uma tradição de poesia feminina? O papel de precursoras de Felícia Hemans e Letitia Landon: o ‘modo afetivo’ e sua duplicidade; estratégias de ‘fuga’ por entre os limites; principais metáforas (‘mask’ e ‘chord’). **(3 horas)**

5.2.5 A lírica de Charlotte, Emily e Anne Brontë (1829-1846): questões de ‘visão’ e de ‘criação’; dramatizando o conflito entre as inclinações românticas e as restrições vitorianas. Leitura e análise de poemas representativos (pessoais e ficcionados). Comparações com o romance de Emily Brontë. **(5 horas)**

5.3 A Poesia do Período Vitoriano Médio (1849-1870).

5.3.1 A Poética da Expressão ou ‘Victorian expressive theory’ e a poética do feminino; estratégias de exposição e de encobrimento do ‘eu’ poético: ‘mito’ e ‘máscara’ em Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) e Christina Rossetti (1830-1894) – “professional woman poet” versus “religious woman poet”. Leitura e discussão de poemas e excertos escolhidos. **(5 horas)**

5.3.2 A Segunda Geração de Poetas Masculinos e suas circunstâncias específicas: Arthur Hugh Clough (1819-61), Matthew Arnold (1822-88) e William Morris (1834-96). O ‘estranhamento subjectivo’ e a ‘estranheza da cultura’: isolamento e dissolução versus enunciação estética radical. Leitura e comparação de textos. **(5 h)**

5.3.3 Tennyson e Browning na segunda metade do século: dramatizando ficções e mitos culturais. As questões da ‘representação’ (masculino/feminino), análise de estados extremos: demência, sexualidade e violência. Leitura e análise de excertos de poemas mais longos. **(4 horas)**

5.4 A Poesia do Período Vitoriano Tardio (1870-1890).

5.4.1 A Terceira Geração e as últimas manifestações do Vitorianismo: o poema auto-referencial e as outras artes; leitura e comparação de textos. **(2 horas)**

5.4.2 O princípio estético em Dante Gabriel Rossetti (1828-82): Pré-rafaelismo, realismo *versus* símbolo e ‘ekphrasis’ (poesia e pintura). O princípio estético em A.C. Swinburne (1837-1909): helenismo, republicanismo e sensualismo. **(4 horas)**

5.4.3 O ‘grotesco’ em George Meredith (1828-1909): naturalismo e crítica psicológica e social. O ‘grotesco’ em G.M. Hopkins (1844-89): teologia católica e maneirismo poético. **(4 horas)**

5.5 Referência ao Fim-de-Século (“the 1890s”): Vitorianismo moribundo.

5.5.1 Melancolia e sofisticação – o esteticismo inglês e “a arte pela arte” (Ernest Dowson e W.B. Yeats).

5.5.2 Realismo e Nacionalismo em Ernest Henley e Rudyard Kipling. **(1 hora)**

(Consultar Tabela Programática e Cronograma da Disciplina, nos Anexos)

7. METODOLOGIAS DE ENSINO ADOPTADAS

7.1 Língua Adoptada nas Aulas de Literatura Inglesa 4

Tal como as restantes disciplinas das áreas da Literatura e da Cultura Inglesas e Norte-Americanas da Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias da Universidade do Minho, a língua escrita e falada adoptada em todas as aulas é o Inglês. Sendo esta prática já uma tradição instituída no Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, os novos alunos e docentes são encorajados desde logo a utilizar preferencialmente o Inglês nos seus contactos diários.

Independentemente das convicções pessoais de cada um a este respeito e de se ser ou não falante nativo da língua, parecem existir duas razões fundamentais para esta prática: 1) a necessidade de intensificar o contacto que os alunos já têm com a sua língua de estudo em outras unidades curriculares, de forma a melhorar a sua competência e fluência; 2) a possibilidade de comunicar mais eficientemente com os alunos, em número francamente crescente, provenientes de outros países ao abrigo de protocolos ou programas de intercâmbio. Ressalva-se, no entanto, a obrigatoriedade de usar o Português em todos os documentos oficiais (nomeadamente, os referentes aos critérios de avaliação e aos livros de termos).

Como eventual aspecto negativo desta prática, pode-se salientar a dificuldade que alguns alunos mais fracos sentem em mostrar os seus conhecimentos nas áreas da Literatura e da Cultura utilizando uma língua que não é a sua. Esta dificuldade é frequentemente constatada pelos docentes e interfere principalmente na avaliação das tarefas escritas (incluindo testes, exames e trabalhos de pesquisa com registo escrito). Independentemente do grau de conhecimentos que o aluno possa demonstrar no tocante às matérias da disciplina, ele acaba sempre por ser igualmente avaliado pela clareza e pela correcção da sua linguagem escrita e falada (ou pela falta delas).

7.2 Considerações Acerca da Tipologia de Aula Adoptada na Disciplina

De acordo com o Plano de Estudos das respectivas licenciaturas onde a disciplina é leccionada (consultar anexo), o número total de horas de trabalho que cada estudante lhe deve dedicar é de 140. Deste número, apenas 60 horas são de contacto efectivo com o docente da disciplina, e as restantes 80 horas dizem respeito ao trabalho independente desenvolvido pelo aluno. Conclui-se, deste modo, que este será responsável pela gestão da maior parte do trabalho desenvolvido na disciplina de Literatura Inglesa 4 e que as aulas presenciais representam apenas uma parcela do mesmo. Estas, por sua vez, estão subdivididas em Teóricas e Teórico-práticas, respectivamente com 30 e 15 horas atribuídas a cada, restando 15 horas para atendimento tutorial. A ênfase dada a cada uma das componentes de contacto efectivo revela, por sua vez, um maior peso na vertente teórica das aulas em comparação com a vertente prática. Assim, das três horas de aulas semanais registadas no horário dos alunos, duas são Teóricas e só uma é Teórico-prática.

Embora o Programa de Literatura Inglesa 4 tenha sido desenvolvido em consonância com esta valorização relativa, que foi adoptada uniformemente para todas as disciplinas da mesma área, ele possui especificidades que lhe permitem justificar uma gestão ligeiramente diferente da que foi acima exposta. Por outro lado, aquela ênfase teórica parece contradizer ou, pelo menos, dificultar a diversificação dos métodos de ensino e de avaliação pugnados pelo Acordo de Bolonha e constantes no novo Regulamento de Avaliação da Universidade (vd. Artigos 3º e 5º do anexo). Assim, mostrou-se necessário um acréscimo na atribuição de tarefas de estudo suplementares aos alunos, fora do horário das aulas, de modo a poder dar resposta a estas novas exigências pedagógicas. O que se constata é que os alunos, de um modo geral, demoram a adaptar-se a esta nova responsabilização, pois ou carecem de tempo ou de instrumentos eficazes para o fazer.

Por outro lado, as dificuldades inerentes não só ao estudo da poesia a este nível como à compreensão de textos escritos numa linguagem não contemporânea obrigam a que o docente tenha de despender mais tempo lectivo nas questões da forma, do estilo e da linguagem poética. Neste sentido, uma hora Teórico-prática é manifestamente insuficiente, mesmo que colmatada por apoio tutorial. A divisão instituída é também um pouco rígida,

não possibilitando a fruição do texto literário na sua totalidade, nomeadamente a leitura em voz alta. Dado que o contacto directo com o texto é privilegiado no Programa traçado para a disciplina, a docente optou por transformar todas as aulas em Teórico-práticas. Deste modo, o método expositivo é reservado unicamente para os momentos pontuais em que se introduzem novos conteúdos programáticos, sendo todo o tempo restante ocupado na leitura, apresentação e análise dos textos seleccionados.

7.3 Métodos de Ensino e Aprendizagem

Tal como é aconselhado no Regulamento de Inscrição, Avaliação e Passagem de Ano (RIAPA), “as metodologias de ensino e aprendizagem devem ser diversificadas, consistentes com os objectivos e os resultados esperados de aprendizagem”, propiciando a) “níveis adequados de desempenho”, b) “promoção de competências [...] de trabalho independente e [...] trabalho em colaboração”, e c) “atitudes e comportamentos responsáveis” (vd. Artº 3º). Nesta conformidade, e dado o carácter específico da disciplina de Literatura Inglesa 4 e dos seus alunos (referido no ponto anterior), optou-se por uma variedade de estratégias conducentes à melhor concretização possível dos objectivos gerais e específicos enunciados no Ponto 3 do presente Relatório.

As primeiras aulas da disciplina são necessariamente de conteúdo mais teórico, visto que se introduzem novas informações relativas quer às orientações críticas dos Estudos Vitorianos quer ao próprio contexto histórico e cultural do século XIX, requerendo um **método expositivo**. No entanto, sempre que possível, os alunos são convidados a participar e a contribuir com os seus próprios conhecimentos sobre o período em questão. A apresentação dos conteúdos é feita com recurso a **meios audiovisuais**, incluindo o Retroprojector (com transparências contendo a informação fundamental por tópicos e ainda imagens ou reproduções de fotografias e pinturas alusivas à época) ou aplicação de **Software de Apresentações (MS PowerPoint)** e, em casos pontuais, o suporte informático **DVD** (com trechos de filmes e documentários em inglês). Alguns destes conteúdos poderão igualmente vir a ser integrados na Plataforma de e-Learning.

No ponto do Programa que trata a referência ao Romance Vitoriano, a docente normalmente convida os alunos a falar sobre as suas experiências prévias de leitura de obras alusivas ao período, podendo pedir que elaborem um pequeno **Relatório** onde descrevem esses contactos com a narrativa vitoriana. Já que muitas das obras referidas nesta abordagem ao romance foram adaptadas ao cinema (em alguns casos, mais do que uma vez), nomeadamente *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, *Vanity Fair* de Thackeray e *Wuthering Heights* de Emily Brontë, a docente poderá exibir **passagens dos filmes** correspondentes e pedir que os alunos confrontem o texto original com a sua transposição fílmica. Este método motiva bastante os alunos e ajuda-os a situarem-se na época e região respectivas, o que é fundamental sobretudo para a compreensão do romance de leitura obrigatória.

No momento de abordagem da Poesia Vitoriana propriamente dita, e depois de introduzir os principais conceitos teóricos que lhe subjazem, a docente junta os alunos em **pequenos grupos** e pede-lhes que elaborem uma lista dos principais conceitos da poética e da estética românticas que aprenderam no semestre anterior para que os possam confrontar com as novas teorizações vitorianas acerca do poeta e da poesia, indicando eventuais semelhanças ou diferenças (com ênfase nestas últimas). Com este método pretende-se que os estudantes tenham igualmente consciência da articulação natural entre as épocas, que se encontram divididas por razões puramente académicas.

A apresentação e a informação acerca dos diversos poetas e poetisas vitorianos constantes no Programa são também feitas com a ajuda dos alunos; é-lhes pedido no início do semestre que escolham um daqueles autores e façam uma pequena **pesquisa individual** acerca de um aspecto da sua vida ou obra e, depois, o apresentem na aula (15 minutos). Este método é também aplicado, por vezes, aos poemas de leitura obrigatória, incentivando os alunos a ler de forma mais aprofundada e criteriosa, nomeadamente os de mais difícil leitura, e a fazer uma **análise poética formal**. Os estudantes utilizam meios bastante variados nas suas **apresentações**: desde o ‘**PowerPoint**’, ao cartaz e à fotocópia. A **análise escrita** de alguns textos, com atenção à expressão e à argumentação, é feita de forma periódica no sentido de avaliar e monitorizar o progresso dos alunos, sendo depois discutida individualmente com eles.

A leitura em voz alta, ou **declamação**, dos poemas em estudo é uma prática recorrente já que é sabido que este método ajuda à compreensão do encadeamento entre as ideias e a estrutura fónico-rítmica do poema. Os alunos poderão ser ajudados nesta tarefa com a **audição de gravações** de declamadores profissionais, o que já tem acontecido em relação a certos poetas (como é o caso de Tennyson, Emily Brontë, Swinburne ou Hopkins) cujos efeitos sonoros evidenciam a sua arte.

Com vista à motivação dos alunos para a Poesia de um modo geral, a docente tem-se associado às iniciativas departamentais de convidar poetas britânicos da actualidade a declamar e a falar sobre os seus poemas, nomeadamente com a **organização da “Poetry Week” e de “Poetry Readings”**, eventos que incluíram nomes como os de Lawrence Sail, Menna Elfyn e John Mateer.

Acrescente-se que, ainda no âmbito de uma maior dinamização da disciplina e do respectivo Programa, a docente tem em vista estabelecer contactos com professores de outras universidades, nacionais e estrangeiras, no sentido de proferirem **conferências** ou dirigirem **seminários** sobre temas associados ao programa de Literatura Inglesa 4 ou que sejam do interesse global dos alunos.

8. METODOLOGIAS DE AVALIAÇÃO ADOPTADAS

8.1 Orientações Regulamentares Gerais

De acordo com o Regulamento de Inscrição, Avaliação e Passagem de Ano da Universidade do Minho, que procurou na sua nova formulação dar ênfase aos “novos moldes que o ensino e a aprendizagem assumem no quadro do desenvolvimento do processo de Bolonha”, a avaliação da aprendizagem é a aferição dos níveis de desempenho dos estudantes (incluindo conhecimentos, competências e atitudes) em relação aos resultados esperados. Ela é realizada através de duas modalidades: a) da chamada ‘avaliação contínua’ ou a aferição em permanência daqueles níveis, e b) da ‘avaliação periódica’ ou a aferição pontual e predeterminada dos mesmos (vd. Artº 5º).

As metodologias de avaliação devem, segundo o mesmo regulamento, ter em conta o ciclo de estudos, os objectivos da disciplina, as horas de trabalho atribuídas, os conteúdos programáticos e os meios fornecidos aos alunos (vd. Artº 6º). Segundo o nº 3 do Artº 8º, a escolha da natureza e número dos elementos de avaliação a adoptar na unidade curricular cabe ao respectivo docente responsável, que deverá informar os estudantes a este respeito, e acerca do nível de ponderação dos diferentes elementos, logo no início do semestre lectivo. O mesmo artigo fixa em 2 o número mínimo destes elementos de avaliação, podendo-se usar um ou mais instrumentos para esse efeito (vd. Artº 7º).

O docente deve ainda mencionar de forma explícita se exige ou não a presença obrigatória em, pelo menos, 2/3 das actividades lectivas realizadas. Ainda segundo o referido Regulamento, os estudantes que não tenham tido sucesso na modalidade de avaliação definida, podem submeter-se a exame se tiverem assistido a 2/3 das aulas (vd. Artº 9º). O exame possui uma chamada única e consta de uma prova escrita e/ou oral, sendo esta última obrigatória para todos os estudantes com classificação negativa (igual ou superior a oito valores) na prova escrita.

8.2 A Avaliação na Disciplina de Literatura Inglesa 4

Com base nestas orientações, coube à docente definir para a disciplina de Literatura Inglesa 4 a metodologia de avaliação mais adequada ao perfil dos seus alunos e ao teor e organização do Programa constante neste Relatório. As metodologias de ensino e aprendizagem escolhidas e descritas no ponto anterior determinam também, em grande medida, os elementos de avaliação a considerar na classificação dos alunos. Pela sua variedade e heterogeneidade, aqueles e estas justificam a opção por uma modalidade de avaliação contínua, que contempla igualmente momentos pontuais de aferição de conhecimentos mais teóricos.

Deste modo, os alunos desta disciplina serão avaliados pela assiduidade, pontualidade e participação activa nas aulas (com uma ponderação de 5%), pela elaboração esporádica de pequenos relatórios e análises escritas de poemas (ponderação de 10%), por uma exposição oral (de 15-20 minutos) acerca de um tópico ou autor do programa (ponderação de 15%), por um ensaio ou trabalho de pesquisa mais aprofundado (30%) e por um teste escrito incidindo sobre todos os conteúdos leccionados (40%). Aos alunos em regimes especiais de frequência (trabalhadores estudantes ou estudantes ao abrigo de programas de intercâmbio), poderá ser exigida apenas a realização do trabalho de pesquisa e do teste escrito (com a devida adaptação da ponderação respectiva). Esta metodologia permite, assim, responder à necessidade de uma maior participação e responsabilização dos alunos na sua formação.

O ensaio ou trabalho de pesquisa individual obedece a certos requisitos essenciais: não pode exceder as 10 páginas dactilografadas ou impressas, tem de incidir sobre um dos tópicos do programa, tem de demonstrar a originalidade da sua autoria e revelar todas as fontes de consulta. Além disso, deve obedecer a uma calendarização e prazos específicos.

O teste escrito final é obrigatório para todos os alunos, independentemente do seu regime de frequência, e destina-se a avaliar conhecimentos e competências muito específicas. Geralmente, a sua estrutura é composta de duas partes: na primeira, o aluno disserta sobre um de vários temas teóricos propostos e, na segunda, faz um comentário a um poema ou excerto retirado da obra de um dos autores em estudo.

9. DOCUMENTAÇÃO ANEXA

Planos de Estudos dos Cursos (Diários da República N°10 e N°136)	14 + 17 páginas
Calendário Escolar	1 página
Regulamento de Inscrição, Avaliação e Passagem de Ano	9 páginas
Tabela Programática e Cronograma da Disciplina	1 página

(ver folhas seguintes)