

## Laura da Fonseca e Silva, uma poetisa nos primórdios do século XX

*Laura da Fonseca e Silva, a poet at the dawn of the 20th century*

**Katia Fernandes Lima** 

Doutoranda em Letras na Universidade Federal Fluminense  
E-mail: katiinha22k@gmail.com

### Resumo

Laura da Fonseca e Silva foi uma conhecida poetisa da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Publicou *Poesias* (1915), *Imaginação* (1916), *Meia dúzia de fábulas* (1917) e *Serenidade* (1918). Para além da publicação em periódicos, tais obras encontraram menção na recepção crítica tanto de Nestor Vitor, em *Cartas à gente nova* (1924), quanto de Andrade Muricy, em *Alguns poetas novos* (1916) e *O suave convívio* (1922). O presente trabalho pretende investigar, via hierarquização de gênero, as razões do obscurecimento da poética a partir dos julgamentos negativos de *Meia dúzia de fábulas* e da leitura da obra, visto que a autora utilizou o gênero literário para ridicularizar hábitos da sociedade brasileira. Provavelmente em razão desse comportamento desafiador, Laura da Fonseca sofreu retaliações.

### Palavras-chave:

Literatura de autoria feminina; Hierarquização de gênero; Laura da Fonseca e Silva.

### Abstract

Laura da Fonseca e Silva was a well-known poet from the city of Rio de Janeiro at the beginning of the twentieth century. She published *Poesias* (1915), *Imaginação* (1916), *Meia dúzia de fábulas* (1917), and *Serenidade* (1918). In addition to their publication in periodicals, these works found mention in the critical reception of both Nestor Vitor, in

#### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

#### Editoras convidadas

Adriana de Fátima  
Alexandrino Lima Barbosa,  
Anélia Montechiari Pietrani  
e Daiana Nascimento dos  
Santos

Recebido: 14/05/2025

Aceito: 28/09/2025

#### Como citar:

LIMA, Katia Fernandes. Laura da Fonseca e Silva, uma poetisa nos primórdios do século XX. *Revista Diadorim*, v.27, n.3, e68406, 2025. DOI: 10.35520/diadorim.2025.v27n3a68406

*Cartas à gente nova* (1924), and Andrade Muricy, in *Alguns poetas novos* (1916) and *O suave convívio* (1922). The present work intends to investigate, through gender hierarchization, the reasons for the obscuration of poetics from the negative judgments of *Meia dúzia de fábulas* and the reading of the work, since the author used the literary genre to ridicule habits of Brazilian society. Probably because of this defiant behavior, Laura da Fonseca suffered retaliation.

### Keywords:

Literature by women; Gender hierarchization; Laura da Fonseca e Silva.

A vida da poetisa Laura da Fonseca e Silva se confunde com o conturbado momento político do Brasil nas décadas iniciais do século XX. Sendo assim, mais do que pela carreira de escritora, ela é lembrada pela atuação na luta operária entre 1920-30 em companhia do marido – Octavio Brandão, um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro. Contudo, antes desse período, ela já havia publicado quatro livros: *Poesias* (1915), *Imaginação* (1916), *Meia dúzia de fábulas* (1917) e *Serenidades* (1918). O último foi apreciado por Andrade Muricy em *O suave convívio* (1922), enquanto os dois primeiros foram analisados por Nestor Vitor, que recebeu os exemplares diretamente da artista. Embora as impressões do segundo crítico sobre os volumes iniciais (e posteriormente sobre os demais) tivessem ficado guardadas de início no acervo de correspondências da literata, ele as trouxe a lume mais tarde em *Cartas à gente nova* (1924).

Do percurso literário de Laura da Fonseca, ainda podem ser encontrados alguns vestígios: “O relógio”, publicado na revista *Fon-fon* (1909); “Voz da razão” e “Sonata Boêmia”, presentes no *Almanaque Brasileiro Garnier* (1912); “Homem”, reproduzido no jornal *Correio da Manhã* (1913), conforme levantamento de Maria Elena Bernardes (2007). Perante tais dados biográficos fragmentados, surge o questionamento sobre a identidade da autora, que arrancou o seguinte comentário elogioso de Olavo Bilac: “Ouvir Laura é ouvir a própria poesia” (Bernardes, 2007, p. 51). Inicialmente, convém esclarecer que o encantamento do poeta estava relacionado à declamação da jovem durante a festividade comemorativa da eleição do vate (1913) como “O príncipe dos poetas brasileiros”, isto é, não apresentava qualquer associação com a obra produzida. No entanto, as informações evidenciam que ela transitou pelos eventos da elite cultural e que os poemas despertaram o interesse dos literatos, de acordo com a seção “Nossas poetisas” do periódico *Fon-fon*, o qual estampou uma grande foto dela ao lado do soneto “Visão” em 08 de março de 1913.

Em face disso, é oportuno voltar aos textos dos analistas em busca de pistas mais robustas a fim de entender o posterior obscurecimento da produção poética. Para tanto, além da lírica em pauta, os fatos e os discursos relativos à criação precisam ser encarados de modo interdependente. Nesse caso, podem ter contribuído para a sua exclusão da historiografia literária certos dados específicos, tais como a guinada

após o relacionamento afetivo com Octavio Brandão (1920), a participação ativa nas greves dos operários do Rio de Janeiro, a prisão (1929) seguida do exílio (1931) e a morte na União Soviética (1942).

Convém lembrar que as leis e as crenças em voga naturalizavam a hierarquia de gênero, a exemplo do Código Civil Brasileiro (1916). Atesta-se que os artigos da legislação relacionados às mulheres, como o 6º e o 233º, legitimaram o papel secundário que lhes cabia na esfera sociocultural, colocando-as na condição de “incapazes relativamente a certos atos” (Brasil, 1916, cap. I, art. 6). É válido destacar que os filhos do sexo masculino eram educados para alcançarem a independência intelectual e econômica, de modo que poderiam se emancipar após a maioridade. Em contrapartida, as filhas, mesmo capacitadas, estavam destinadas a viver sob a tutela do pai ou do marido durante toda a vida. Além disso, o imaginário coletivo percebia as mulheres dentro de um paradigma ideal de feminilidade – a mãe de família, a filha prendada, a esposa submissa –, em vista do qual elas ficaram limitadas à esfera privada por longo tempo.

Por outro lado, seguindo os passos do movimento feminista europeu e norte-americano, sabe-se que algumas intelectuais brasileiras começaram a reivindicar a igualdade de direitos mediante a imprensa na virada do século XIX para o XX. Essa reação coletiva em prol da afirmação sexual esteve ligada diretamente à escrita; logo, as primeiras jornalistas-escritoras se imiscuíram nesse lugar de poder para contestarem a narrativa hegemônica a respeito da inferioridade delas. Igualmente, as redações dos periódicos, sobretudo os de orientação progressista, favoreceram a circulação das obras literárias de autoria feminina. De fato, poetisas como Gilka Machado, Laura da Fonseca, Cecília Meireles, Lia Correia Dutra encontraram um caminho já aberto por Nísia Floresta, Josefina Álvares de Azevedo, Presciliana Duarte de Almeida, Júlia Lopes, Narcisa Amália, Francisca Júlia, entre outras autoras, que estrearam nos anos oitocentistas. Importa registrar que essas mulheres precursoras não só criaram obras literárias, mas também buscaram valorizar as aptidões mentais do grupo por intermédio dos artigos publicados no meio de comunicação. Aliás, algumas damas cultas da sociedade foram além, tornando-se proprietárias de jornais e revistas – a título ilustrativo, citam-se Josefina Azevedo, dirigente de *A Família* (1888-1897), e Presciliana Duarte, diretora de *A Mensageira* (1897-1900).

Por meio das publicações periódicas, constata-se que a literatura dessa vertente passou por um caminho complexo até conseguir visibilidade nos espaços culturais masculinos. Tal morosidade ocorreu, porque as escritoras estavam contrariando uma crença acerca da função “natural” da mulher, quando ousaram tanto atuar na esfera pública quanto ascender ao patamar do homem, assumindo-se, inclusive, como sujeitos da dicção poética, em vez de leitoras passivas. Observa-se que esse modo de perceber o mundo, hierarquizado pelo binarismo, pareceu sustentar, em larga medida, o argumento final da carta enviada por Nestor Vitor a Laura da

Fonseca em 03 de dezembro de 1916, na qual assinalou o seguinte sobre *Poesias e Imaginação*:

Parece que é dispensável ir adiante para justificar a simpatia que li os seus livros, minha senhora, e para expressar-lhe o meu apreço e minha admiração, com votos que faço para que continue a compor versos,— ao que raramente se deve incitar uma mulher (Vítor, 1924, p. 25).

Vale considerar que, para o literato, “compor versos” não era uma tarefa bem aceita para as mulheres nas décadas iniciais dos anos novecentistas. Ademais, após um breve elogio na introdução da missiva, o crítico – apoiado numa visão sexista – registrou as falhas e comentou que “*Poesias e Imaginação* são duas obras essencialmente femininas, e de uma quase criança tão comovedora quanto admirável” (Vítor, 1924, p. 23). Em paralelo, realizou comparações entre a criação de um poeta “já célebre”, cuja identidade não foi revelada, e a da poetisa, que começava a despontar. Nesse processo analítico, percebe-se que valores equivocados guiaram o raciocínio do especialista: “É certo que no poeta há mais tumulto de cachoeira e na poetisa mais água corrente de rio desimpedido, senão calmo. Nele há um orgulho persistente, nela a ânsia de amor e pelo amor” (Vítor, 1924, p. 24). Assim, o julgamento, embasado na escrita de ambos, é enquadrado nas noções do senso comum a respeito dos sexos, vistos na categoria de seres com anatomia distinta bem como com características psicológicas opostas. Por conseguinte, ele colocou em evidência os traços extraliterários que espelhavam o ideário do patriarcado: na produção feminina, a calma e a ânsia de amor; na masculina, o tumulto e o orgulho.

Invertendo a ordem, mas não a lógica de apontar problemas na escrita, Andrade Muricy iniciou o artigo sobre *Serenidade* (1918) com uma crítica mordaz acerca dos procedimentos da escrita, da organização e do conteúdo do livro. Depois, amenizou o tom do discurso a fim de situar a voz poética dentro do contexto literário brasileiro e transcreveu alguns poemas que foram, por fim, analisados de maneira breve. Nesse ínterim, a poesia de Laura da Fonseca foi comparada à de Gilka Machado, de Francisca Júlia e de Narcisa Amália, adotando-se, dessa vez, outro viés – o caráter distintivo em relação às companheiras de profissão:

Em esboço incerto no livro *Alguns Poetas Novos*, procurei evidenciar que o característico predominante de D. Laura da Fonseca e Silva é a tendência para o pensamento, para a poesia meditativa, *pensierosa*, em tom singular e concentrado. A força espiritual de D. Laura da Fonseca é notável. Faz, nisso, completo contraste com sua ilustre companheira de geração D. Gilka da Costa Machado, cujo poderoso talento é acentuadamente

impressionista e impregnado de forte sensualismo. Em *Serenidade*, D. Laura da Fonseca e Silva atinge altitude de pensamento verdadeiramente transcendente [...]

Nem Francisca Júlia, nem Júlia Cortines, nem Gilka Machado possuíram como característico dominante o pensamento. As duas primeiras eram sobretudo plásticas e emotivas, a terceira sensualista [...]. Se quisermos aproximar a poesia de D. Laura da Fonseca e Silva de alguma poetisa nossa, isso talvez fosse possível, relembrando aqui a obra já tão esquecida de Narcisa Amália, poetisa que pertenceu ao último grupo do romantismo (Muricy, 1922, p. 74 e 79-80).

Dentro da perspectiva do autor, é válido observar que a poesia deveria ser “de nobres linhas, de estrutura rigorosamente cuidada” (Muricy, 1922, p. 72), ou seja, ele esperava encontrar o tradicional modo de versejar. Portanto, das sessenta e uma peças que compõem o volume, o literato transcreveu e apreciou apenas as que se enquadraram no modelo privilegiado: “Simplicidade”; “Heliotropismo”; “A uma pobre mãe”; “Pesadelo” e “Última página”, citando elogiosamente “Variações à lua”; “Palmeira” e “Ícara”. Não por acaso, no parágrafo de abertura, colocou em relevo o rigor formal, a temática elevada e a plasticidade dos parnasianos; contudo, quanto à edição de 1918, alegou que “Não se trata, é evidente, de um livro de arte, no sentido comum dessa expressão” (Muricy, 1922, p. 73).

Em suma, na análise de Nestor Vítor, o viés sexista ficou aparente; ao passo que, na recepção crítica de Andrade Muricy, tal preconceito assumiu uma forma velada, pois, ao desvalorizar o trabalho estético em vários momentos, deixou aludir à inferioridade mental da mulher. Do mesmo modo, a discriminação ficou sugerida no enunciado quando ele alegou haver um minguado recurso poético, uma falta de ordenamento lógico e, sobretudo, algumas extravagâncias da autora nos poemas de *Serenidade*. De fato, ele atuou como porta-voz de uma perspectiva defendida pelas teorias científicas; transmitida socialmente via doutrina religiosa; naturalizada na família e legitimada pelo Estado em face das leis. De maneira enfática, o crítico ainda afirmou que, mais do que um trabalho artístico, o volume era um transbordamento emocional da jovem acometida por uma crise afetiva, conforme se constata nos trechos da mesma página:

Torna-se patente a quem saiba ler este livro que, compondo-o, D. Laura não teve intuítos estritamente artísticos. Expandiu nele emoções e estados de alma terríveis, ironias, sarcasmos amargos [...]. Fica tão claro, tão evidente a significação dramática deste livro; tão manifesto o seu sentido pessoal; tão viva-

mente autobiográfico, que sinto certa vacilação em falar nele. Que poderá o crítico dizer de tal obra, extravagante, arrojada, temerária até em suas atitudes, tão pouco literárias, na acepção profissional do vocabulário? (Muricy, 1922, p. 73)

Nos apontamentos da crítica impressionista, averigua-se que as avaliações oscilaram entre os elementos intrínsecos e os extrínsecos. Logo, consciente ou inconscientemente, os julgadores da obra esbarraram em questões sociais, culturais e estéticas. Eles mesclaram elogios ao estro da poetisa com os sempre lembrados problemas da literatura do sexo feminino (o sentimento exacerbado e as falhas técnicas). Nessa senda, importa destacar uma situação evidente das fronteiras tênues entre hierarquização de gênero e literatura: a apreciação inicial da poesia de Francisca Júlia (1871-1920), cuja “escrita máscula” – ou seja, insensível, equilibrada, viril, perfeita – não lembrava mãos femininas, segundo a visão de Arthur de Azevedo.

Por certo, o lirismo pessoalíssimo e, também, o talento já tinham sido reconhecidos por vários intelectuais, fatos estes registrados em *Laura Brandão: a invisibilidade feminina na política*, fruto da dissertação de mestrado em História de Maria Elena Bernardes (2007). Ao mapear as informações a respeito das produções, a pesquisadora cita os momentos em que a escritora esteve em evidência na imprensa do Rio de Janeiro; a correspondência com literatos ilustres daquele momento bem como os textos da recepção crítica. Sobre Nestor Vítor, além da já citada missiva, destaca uma correspondência datada de 10 de dezembro de 1918, na qual apreciou os livros *Meia dúzia de fábulas* (1917) e *Serenidade* (1918). Por conseguinte, ela assinala que Laura da Fonseca foi uma das poucas mulheres que conseguiu entrar em ambientes predominantemente masculinos como o das letras.

Em tal percurso, a autora observa que o olhar condescendente de Vítor (1916) se mostrou incisivo em relação aos últimos volumes, sobre os quais teceu críticas negativas, embora reconhecesse a evolução da poética. Todavia, Bernardes (2007) registra parágrafos distintos da carta sem a devida sinalização, conforme comprovado pelo livro do crítico editado em 1924, o que resulta numa fusão de trechos comprometedoras do entendimento sob a perspectiva literária. Por outro lado, quando prioriza as preocupações ideológicas do intelectual, suprime a leitura estética que ele fez em relação a ambas as obras. Apesar de não gostar, no geral, das criações e de julgar *Serenidade* como desordenado, cabe lembrar que Nestor Vítor – tal qual Muricy (1922) – encontrou peças de excepcional beleza, entre elas, cinco que agradaram aos dois leitores especializados: “Pesadelo”, “A uma pobre mãe”, “Simplicidade”, “Ícara”, “Heliotropismo”. No tocante ao livro *Meia dúzia de fábulas*, ao inverter a ordem cronológica das edições, o analista julgou a publicação no final do artigo, encontrando nela uma “evolução imprevista”:

Antes dele vir à luz, ninguém imaginaria que em sua natureza até aí tão normalmente feminina, de um feminismo tão brasileiro, estivesse a coragem e a crueza de manejar a sátira com talento, com que nele a senhora o fez.

Neste livro de agora só um número se encontra bem correspondente a tais produções cáusticas. É o intitulado “Vão todos”. Mas também só esse vale por todos aqueles outros que primeiro vieram à luz.

Infelizmente, dir-lhe-ei com franqueza, tal evolução se afigura muito ingrata ao meu senso estético, produzindo-se numa natureza de mulher. Eu preferiria que a senhora encontrasse em si recursos para manter seu tônus vital, que esses, tão inexoráveis, tão aberrantes do seu sexo. [...] O crítico literário não tem o direito de intervir com pretensões ortopédicas na formação dos autores. Esta irá sempre se revelando de acordo com o seu tempo, para bem refletí-lo. Sem esse traço que tanto me conturba, – sem esse ou outros traços másculos assim, – é possível que a senhora não fosse dentro de sua geração uma perfeita precursora de seu sexo (Vítor, 1924, p. 123).

Com efeito, sem se descolar dos valores culturais vigentes a respeito dos atributos relativos aos gêneros, o literato observou que deveria continuar a ser cultuada a “natureza até aí tão normalmente feminina” da dicção lírica de Laura da Fonseca em *Poesias* (1915) e *Imaginação* (1916). Em contrapartida, segundo ele, seria mais conveniente refrear os novos “traços másculos” da escrita, que abruptamente transbordaram nas peças de *Meia dúzia de fábulas* (1917). No contexto comunicativo, observa-se que, por incorporar o papel de autoridade constituída, Nestor Vítor tentou fazer a poetisa “manter seu tônus vital” – ou seja, tratar de assuntos condizentes com sua condição de mulher: “alegrias” e “trivialidades” (Vítor, 1924, p. 121) –, em lugar de “manejar a sátira com talento”.

No entanto, o futuro reservou outro caminho para ela na década de 1920. A voz da senhora Brandão, sobrenome adotado depois do casamento (20/04/1921), fez-se ecoar fora dos salões nobres da elite carioca e ganhou as ruas com os companheiros do Partido Comunista do Brasil. Porém, de acordo com informações de familiares arroladas por Bernardes (2007, p. 104), a literata continuou a escrever poemas que passaram a ser publicados no jornal *A Classe Operária*. Assim, a pesquisadora destaca estrofes de algumas criações do período e transcreve na íntegra “Flamboyant”, que foi editado na referida folha em 1 de maio de 1929. Igualmente, a autora assinala que Laura Brandão foi redatora do periódico, conciliando todas as atividades supracitadas com o magistério, visto que a atuação política do marido o impedia de obter trabalhos fixos.

Nota ainda que a trajetória da família se misturou aos acontecimentos políticos da nação e do partido: Estado de sítio, ditadura de Getúlio Vargas, comícios, greves – aliás, nos dois últimos casos, aponta a violência do aparato estatal diante das manifestações. As décadas de 1920-30, como ela acentua, foram marcadas pelas prisões de Octavio Brandão, pelas fases de clandestinidade e de liberdade vigiada, bem como pela eleição do marido para vereador do Rio de Janeiro. Laura da Fonseca, engajada também no movimento, foi presa em 1929, mas solta em seguida. No dia 18 de junho de 1931, após cinquenta e seis dias na Casa de Correção, o governo resolveu deportar o militante de esquerda para a Alemanha junto com a esposa e as três filhas: Sátva, Vólia, Dionysa. Entretanto, foram intimados a deixar o país dois dias depois da chegada, partindo, então, para a União Soviética em 14 de julho. Acometida por leucemia, a poetisa faleceu na URSS, especialmente na cidade de Ufá, no dia 28 de janeiro de 1942. Na década de 1950, o esposo retornou ao Brasil com Dionysa e Valná, esta nascida na Rússia em 1932.

O livro de Bernardes (2007) tem como uma das fontes o Arquivo Edgard Leuenrouth (ALE), da Universidade Estadual de Campinas. Esse acervo é utilizado, igualmente, por Oliveira (2014) para reunir a produção poética da fase inicial em *Poesias de Laura Brandão* (Antologia). Em primeiro lugar, importa esclarecer que tais obras e outros documentos importantes relativos à vida da escritora foram cedidos pelo marido e pelas filhas. Em segundo lugar, observa-se que os familiares – notadamente, Octavio Brandão – foram figuras fundamentais para manterem viva a memória de Laura da Fonseca e Silva Brandão depois da permissão para voltarem ao país.

À luz desses trabalhos de resgate, torna-se possível não apenas o acesso à lírica, mas também um melhor entendimento do contexto cultural e literário no início do século XX. Por conseguinte, recordar a autora é ampliar o conhecimento em relação à escrita de autoria feminina. Em adição, conhecer melhor sua literatura é colocar em pauta a hierarquização de gênero por meio da crítica endereçada a ela a partir de questões ditas ou subentendidas nas análises dos homens das letras. Quando cruzadas, essas informações comprovam que as peças de *Meia dúzia de fábulas* (1917) e de *Serenidade* (1918) tanto chocaram os dois literatos – a saber, Vítor e Muricy – quanto promoveram uma cisão na produção poética.

Portanto, ao julgar pelas criações anteriores, averigua-se que as obras acenaram opções estéticas diferentes, rompendo com o que era previsível. Os livros recém-publicados contrariaram o gosto dos críticos, a concepção de poesia e, acima de tudo, o que os homens das letras entendiam como pertinente ao universo e à literatura femininos. Diante da ousadia, além de atitudes mais dóceis, os analistas sugeriram pedagogicamente temas amenos à poetisa, em vez de publicações que afrontavam as instâncias de poder mantenedoras do sistema patriarcal. Por certo, Andrade Muricy e Nestor Vítor não encontraram o tipo de beleza artística com o qual estavam acostumados, mas uma dicção complexa e vigorosa, que os deixou incomodados.

Sobre *Meia dúzia de fábulas*, convém registrar ainda o texto “Laura Brandão – poetisa e educadora”, assinado por Daniel Braúna, um dos pseudônimos de Octavio Brandão. O artigo, transcrito por Oliveira (2014), forneceu informações relevantes: “Ataca os ridículos e as hipocrisias, as injustiças e monstruosidades sociais. Nenhuma das fábulas é produto da fantasia da autora. Pelo contrário. Todas foram tiradas da própria realidade social” (Braúna, 2014, p. 25). Em face do comentário, encontra-se, talvez, uma forte razão para Vítor rechaçar a edição de maneira explícita e para a elite cultural tentar apagar o brilho de Laura da Fonseca, como apontam os dados biográficos alinhados ao contexto cultural.

O engajamento político da literata aconteceu a partir de 1920; no entanto, a obra dela esteve em evidência nos jornais e nas revistas até 1916, em conformidade com o levantamento de Bernardes (2007). É oportuno assinalar que a pesquisadora ordena cronologicamente as notícias que foram coletadas nos arquivos públicos a respeito da produção literária, da vida privada e da militância da autora. Inclusive, destaca o apoio da família, que compartilhou documentos do acervo pessoal: correspondências, fotos e bilhetes. Perante tal rigor na manipulação dos dados, infere-se que a causa principal do obscurecimento da obra não foi o ativismo político – ocorrido depois das publicações de 1917 e 1918 –, mas sim a “evolução” imprevista da poetisa. Com efeito, o estilo de versejar gerou críticas contundentes, e a reação negativa dos intelectuais aos dois livros impactou, provavelmente, a carreira dela, pois, ao que tudo indica, os poemas também desapareceram da imprensa depois dessas apreciações.

A fim de fundamentar essa hipótese, convém deter-se nas fábulas de Laura da Fonseca e Silva sem perder de vista a seguinte ressalva: a cultura grega consolidou tais histórias como narrativas orais antes de se tornarem um gênero literário. Dentro desse modelo canônico, certos elementos fundamentam-nas: o fato narrado; os animais registrados, que atuam como personagens alegóricos; o discurso elíptico de caráter pedagógico. Por conseguinte, o ouvinte/ leitor precisa construir, em diálogo com o autor, um dos sentidos subjacentes ao texto, tarefa que se mostra relativamente fácil, pois as narrativas representam valores do imaginário coletivo.

As seis peças de 1917 mantêm a forma tradicional, retratando determinados hábitos da sociedade brasileira por meio do tipo textual narrativo e dos personagens antropomórficos. Contudo, o caráter moralizante dos poemas se constrói pelo risível pautado no humor, na ironia e na sátira às práticas sociais. Assim, a poetisa escancara a hipocrisia; o falso saber; a desonestidade; a filantropia como espetáculo. Cada texto de *Meia dúzia de fábulas* contempla um hábito embaraçoso da população, conforme verificado em “Sociedade protetora”, “Más línguas”, “Temporão”, “Praga feminina”, “Estímulo” e “Fábula das fábulas”. Desses transcrevem-se “Sociedade protetora” e “Praga feminina”:

## Sociedade protetora

Devido ao luxo exorbitante,  
Melhor, por causa da luxúria  
Revoltante  
Das marrecas, andava no terreiro  
Uma extrema penúria,  
Uma completa falta de dinheiro  
Para as mães de famílias honestas, as galinhas,  
Para os pintinhos inocentes  
E para as cândidas franguinhas.

Pois, enquanto estes pobres entes  
Andavam depenados, quase nus,  
Sem ter uma lanzinha,  
Tiritando de frio  
E de papo vazio,  
As tais marrecas desonestas  
Ostentava nas festas  
Aves do paraíso e penas de avestruz!

Tomava proporção  
Assustadora  
A falta de dinheiro,  
A sobra de miséria,  
Era um caso de morte!  
Então,  
Fez-se uma coisa muito séria:  
A forte  
Sociedade Protetora  
Do sexo fraco do terreiro.

Os patos velhos, jornalistas  
Deram colunas e colunas de entrevistas  
Houve festas festas e mais festas  
Em benefício à Sociedade...  
Cenas cômicas, trágicas, funestas,  
Uma infinita variedade  
Encantadora!

Para encurtar a história, finalmente,  
Para a tal Sociedade Protetora  
Foi a marreca-mor eleita presidente!...

(Brandão, 2014, p. 215)

Por um lado, no poema encontram-se os recursos tradicionais da dicção poética: rimas; anáforas; antíteses; pontuação expressiva (reticências e ponto de exclamação), que indicam domínio técnico. Por outro, recuperam-se elementos do discurso oral e espontâneo: o dito popular mediante a hipérbole “Era um caso de morte!”, que enfatiza a condição de miséria, assim como a linguagem afetiva denotada nos diminutivos. Quanto ao conteúdo, nota-se uma oposição entre ricos (representados alegoricamente pelas marrecas e pelos patos velhos) e pobres (retratados pelas galinhas, pelos pintinhos e pelas franguinhas). Logo, a história narra o “luxo exorbitante” das marrecas em contraste com “Uma completa falta de dinheiro” da outra parcela social. A crítica aparece por meio da seguinte ironia: “Fez-se uma coisa muito séria:”, atitude que, a rigor, só representou mais ostentação nas festas da alta sociedade, visibilidade para as mulheres da elite e matéria jornalística para a imprensa. A mobilização da “Sociedade Protetora” – ajuda humanitária – foi, antes de qualquer coisa, um chamariz que propiciou outras formas de lazer e uma utilidade para as ociosas burguesas.

Se os papéis desempenhados pelos sexos estão em conformidade com o imaginário coletivo na fábula interpretada, a mesma correspondência não ocorre em “Más línguas” nem em “Temporão”. No primeiro, expõe-se a polêmica em torno do Manequinho, estátua de um menino nu urinando, colocada no centro do Rio de Janeiro (1908). Tal acontecimento fez vir à tona diversas concepções do senso comum, as quais transitaram do sagrado ao profano, do libertino ao conservador; porém, a poetisa (narradora) confrontou com humor cada uma das opiniões:

Eu de mim para mim sinceramente,  
Não vejo nada inconveniente  
No Maneco, nuzinho em pelo, vertendo água  
Publicamente,  
Matando a sede de tanta gente  
Cheio de mágoa,

(Brandão, 2014, p. 216)

Por sua vez, no segundo poema narrativo, relata-se o parto de um falso prematuro a partir da retomada do modelo clássico, em que figuram animais na categoria de personagens: o macaco-médico, a raposa-viúva e a filha-raposinha. Para justificar o fato de a jovem não ter se casado virgem – uma manifesta quebra de uma norma comportamental imposta pela religião –, a mãe forjou, perante o médico, uma

mentira para encobrir o ato reprovável da filha. No entanto, por estar acostumado com situações semelhantes, o obstetra respondeu com cinismo:

O Dr., com certeza, em sua longa clínica  
Viu muitas vezes destes casos já,  
Até, quem sabe, mais estranhos, muitas vezes”  
E o macaco, fazendo uma careta cínica:  
“Minha senhora, sendo primogênito, há  
casos até de quatro meses...”

(Brandão, 2014, p. 218)

Já em “Estímulo” e em “Fábula das fábulas”, os costumes e a moralidade dúbia da população ficam ainda mais visíveis. No primeiro, colocam-se em pauta os critérios dos concursos, prática habitual da época, por meio de recurso humorístico: foram aprovados no certame os candidatos representados por animais que, na linguagem popular, indiciavam baixa inteligência: a preguiça, a toupeira, o peru, a arara, o asno, o pavão e a zebra. O presente exposto fica evidente nestes versos: “Estímulo que anima e que não compromete”/ “Os candidatos eram sete,”/ “E as vagas eram nove...” (Brandão, 2014, p. 220). Na segunda narrativa, por seu turno, satiriza-se o conhecimento raso, o caráter pedante e bajulador mediante a figura do papagaio. Tais características fizeram o pseudointelectual desprezar os outros animais diante da sábia águia, com o intuito de ela reconhecê-lo pela retórica. Entretanto, ele foi ridicularizado diante de um casal de cigarras:

“Veja Vossa Excelência  
Que tendência  
Da humanidade bicharada  
Para olhar para baixo: Olhe a Ovelha, a Raposa,  
O Dromedário, o Boi, o Cão, olhe o Cavalo  
É sempre as mesmas coisas raras.  
Depois se zangam quando eu falo...  
Bem mostram, afinal, que não têm asas!”

(Brandão, 2014, p. 221)

Acerca de “Praga feminina”, é oportuno assinalar que a marcha civilizacional convergiu para a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Nesse ambiente extremo, houve mais abertura ao trabalho do sexo feminino, porque os homens jovens foram convocados pelas forças armadas. Assim, em paralelo ao episódio histórico, as reivindicações do movimento feminista ganharam mais força, saindo do plano teórico, como atestado no levantamento de Beauvoir (1970), em que ela mapeou, sob uma perspectiva ampla, o percurso das mulheres de vários países em termos de

direitos. Nas palavras da escritora francesa: “A mulher reconquista uma importância econômica que perdera desde as épocas pré-históricas, porque escapa do lar e tem, com a fábrica, nova participação na produção” (Beauvoir, 1970, p. 147). No entanto, dadas as normas culturais, o Brasil distanciou-se dessa tendência progressista, segundo demonstrado na enunciação poética:

Praga feminina

Eram demais, no galinheiro,  
Os galos cantadores,  
Em que a vaidade estua, em que as paixões se agravam.  
O último que aparecia  
Cada dia,  
Cantando, entre louvores,  
Logo cedinho, no arrebol,  
Entre todos os outros que cantavam,  
Julgava-se o primeiro  
Despertador do sol!

E, no entanto, desaparecia,  
No meio dia,  
Logo à tardinha, no arrebol...

Enquanto isto, as galinhas prisioneiras  
Lá no choco,  
Valiam quase nada ou muito pouco  
– Pois já havia até máquinas chocadeiras...

Um dia, uma galinha entendeu de cantar  
E os entendidos  
Galos presumidos  
Disseram logo que era azar.

“Há de seguir a mesma escola  
Da galinha da Angola,  
Naquela cantilena insípida que amola,  
Que nunca se destaca:  
– Estou fraca, estou fraca, estou fraca, estou fraca...”

E a talzinha  
Da galinha

Inteligente  
Honestamente,  
Roga uma praga, avia  
Uma receita contra os juízos escarninhos;  
E dito e feito: logo no outro dia,  
Um galo velho pôs um ovo,  
E um capão novo  
Amanheceu cuidando de pintinhos.

(Brandão, 2014, p. 219)

A fábula é construída com os elementos tradicionais do gênero literário, mas chamam a atenção os traços poucos explorados nas outras peças, entre os quais, os recursos sonoros – as rimas finais, as assonâncias e as aliterações. Além disso, os cortes sintáticos inusitados se mesclam a tais recursos, promovendo vários cavalgamentos, os quais podem ser atestados na sexta estrofe, por exemplo: “E a talzinha”/ “Da galinha”/ “Inteligente”/ “Honestamente,”. Esse procedimento impõe um andamento rítmico característico e mais dinâmico mediante os versos livres.

Por outro lado, os seres antropomorfos representados pelos “galos cantadores”, pelo capado e pelo velho distanciam-se, em termos de poder, de suas contrapartes: “as galinhas prisioneiras” e “a galinha da Angola”. As primeiras, tais quais os “cantadores”, são vistas de forma coletiva, sinalizando os papéis sociais legitimados pelas crenças em circulação. Portanto, elas estão na categoria de mães, restrita ao ambiente privado, enquanto o outro sexo desfruta de privilégios como a liberdade expressiva e sexual, segundo salientado nestes versos: “E, no entanto, desaparecia”/ “No meio dia,”/ “Logo à tardinha, no arrebol”.

Sob a visão conservadora dos galos, embora aparentemente estivesse cantando de maneira solitária, a galinha da Angola, por seu turno, foi capaz de influenciar uma galinha do terreiro, que se pôs a cantar, ou seja, tentou romper o ciclo de subalternidade imposto a elas. Contudo, uma vez restrita ao galinheiro (a casa), as queixas delas só ecoaram no ambiente privado, situação análoga àquela vivenciada pelas mulheres, que à época estavam também na condição de “incapazes relativamente a certos atos”, sendo, por extensão, dependentes do aval masculino. Assim, ainda que impedida de ser ouvida nos ambientes cultural e político, a nova adepta da emancipação feminina “Roga uma praga, avia”/ “Uma receita contra os juízos escarninhos”. Convém destacar que existe não só a ligação do feminino à esfera doméstica, mas também o humor associado ao conhecimento pouco valorizado pelo sexo oposto, como a magia e as tarefas banalizadas do gênero. No entanto, ocorreu uma inversão da fortuna: os homens precisaram assumir as tarefas do lar que tanto desprezavam.

Por derradeiro, importa salientar que o discurso poético de Laura da Fonseca e Silva em *Meia dúzia de fábulas* apropria-se de valores compartilhados no meio

social para mostrar a face oculta da sociedade brasileira. Portanto, pelo riso, ela desmascara a falsa moralidade da burguesia, que espetaculariza a miséria alheia, assim como o mau hábito de espalhar boatos, que iguala ricos a pobres, cultos a ignorantes. Ademais, ridiculariza tanto a viúva que opta pelo embuste para manter a imagem imaculada da filha quanto o intelectual que, por fingir dominar assuntos para além de sua competência, produz um discurso desprezível. Em face do expediente irônico, ela ainda investe contra os concursos com o fito de revelar a falta de lisura dessa prática cultural. De fato, ao desferir golpes contundentes em instâncias que legitimavam o poder androcêntrico – a família, a classe intelectual e a Igreja –, a ousadia da poetisa não ficou sem retaliação à altura.

## Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERNARDES, M. E. *Laura Brandão: a invisibilidade feminina na política*. Campinas: UNICAMP/CMU, 2007.

BRANDÃO, L. Meia dúzia de fábulas. In: OLIVEIRA, José Roberto Guedes de (org.). *Poesias de Laura Brandão* (Antologia). Distrito Federal: Universidade de Brasília, 2014, p. 215-221.

BRASIL. *Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916*. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1916. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l3071.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm). Acesso em: 05 mar. 2025.

BRAÚNA, D. Laura Brandão – poetisa e educadora. In: OLIVEIRA, J. R. G. (org.). *Poesias de Laura Brandão* (Antologia). Distrito Federal: Universidade de Brasília, 2014, p. 19-31.

MURICY, A. *O suave convívio: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

VÍTOR, N. *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.