

# BEATRIZ BRANDÃO NO SÉCULO XXI: UMA ROMÂNTICA ESQUECIDA?<sup>1</sup>

Gabriel Esteves (UFSC)<sup>1</sup>

## RESUMO

A proposta deste trabalho é: i) dar início, através de algumas breves considerações sobre o contexto literário em que a obra de Beatriz Brandão foi publicada, a um estudo simultaneamente estético e histórico da sua poesia; ii) fazer uma pequena revisão do que tem sido escrito sobre Beatriz Brandão por pesquisadores da área de letras desde o início do século XXI. Pretende-se, com o primeiro ponto, integrar Beatriz Brandão ao panorama geral da poesia oitocentista e explicar como, já na segunda metade do século, uma autora de formação neoclássica pôde ainda ser acolhida e divulgada por algumas das agremiações mais comprometidas com o desenvolvimento de uma literatura *soi-disant* romântica no Brasil. Com o segundo ponto, pretende-se diagnosticar a partir de quais perspectivas a autora dos *Cantos da Mocidade* vem sendo estudada e de que forma é retratada em nosso universo acadêmico.

**Palavras-Chave:** Poesia de autoria feminina; Beatriz Brandão; Romantismo; Classicismo.

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista CNPq e membro do Núcleo de Pesquisas em Informática, Linguística e Literatura – NuPILL.

E-mail: [gabrielesteves@gmail.com](mailto:gabrielesteves@gmail.com).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5997514817678212>.

## ABSTRACT

The purpose of this work is: i) to initiate, through some brief considerations about the literary context in which Beatriz Brandão's work was published, a study simultaneously aesthetic and historical of her poetry; ii) to conduct a small review of what has been written about Beatriz Brandão by researchers in the field of literature since the beginning of the 21<sup>st</sup> century. It is intended, with the first point, to integrate Beatriz Brandão into the general panorama of 19<sup>th</sup> century poetry and explain how, in the second half of the century, an author of neoclassical education could still be welcomed and disseminated by some of the associations most committed to the development of a *soi-disant* romantic literature in Brazil. With the second point, it is intended to diagnose from which perspectives the author of *Cantos da Mocidade* is being studied and how she is portrayed in our academic universe.

**Keywords:** Poetry of Female Authorship; Beatriz Brandão; Romanticism; Classicism.

## INTRODUÇÃO

Os trabalhos escritos sobre Beatriz Brandão desde o início do século XXI têm enfocado, de maneira quase unânime, a difícil condição das escritoras brasileiras nos tempos do Império e, em especial, a vida desta professora que, já com 60 anos, trocou Minas Gerais pela capital, onde conseguiu conquistar certa notoriedade como poeta e tradutora. Prevalece, pois, uma perspectiva sociológica de investigação que não aspira tanto à crítica estética da obra de Beatriz Brandão, mas se utiliza dela com o objetivo de ilustrar a situação controversa da mulher brasileira em meados do século XIX, seguindo a pista de intelectuais como Zahidé Muzart, Norma Telles, Nádía Gotlib, Constância Lima Duarte *et alii*. Como consequência, muito tem sido dito sobre a vida da poeta – o que não é, sem dúvida, uma tarefa menor –, mas pouco sobre a sua poesia. Da obra de Beatriz, tem-se buscado extrair versos que problematizem o tratamento dado às mulheres de letras ou expressem as dificuldades enfrentadas pela própria autora ao longo de sua carreira, como estes:

Por um prejuízo vão, mas arraigado,  
Negava-se instrução ao sexo amável,  
Como se, conhecendo-se o perigo,  
Não se está mais ao alcance de evitá-lo!  
Perseguição sofri tão aturada,  
Que só do gênio a obstinada força  
Vencer podia obstáculo tão fero!  
Corajosa lutei, e se o triunfo  
Não consegui completo, ao menos tive  
A glória da firmeza nos desgostos,  
Nas privações, nas mil contrariedades

Com que atalhar quiseram a carreira  
A que um violento impulso me impelia.  
(BRANDÃO, 1856, p. 4)

Ou estes:

Minha propensão foi crime  
Aos olhos que me observavam,  
E para dela apartar-me,  
Ler poesias me vedavam.

[...]

Entanto, Camões, Bernardes,  
Que com cautela ocultava,  
Nas horas do meu repouso  
Solitária meditava.

Adoçou-se o cativoiro,  
Obtive enfim liberdade;  
Estendeu meu gênio as asas  
Nos anos da puberdade.  
(BRANDÃO, 1856, p. 102)

Esses versos, testemunho pungente do que significava ser mulher e aspirante a poeta no início do XIX, em uma sociedade onde à mulher era “negada a autonomia – a subjetividade – que a criação representa” (TELLES, 1988, p. 2), encarnam vivamente a descrição da intelectual oitocentista feita por Norma Telles em *Escritoras, escritas, escrituras* (2004), e fornecem a dimensão real das dificuldades postas no caminho daquelas que, como Beatriz, sentiam-se atraídas pelas letras, mas se viam trancafiadas, faltas das condições necessárias à manifestação de suas propensões:

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. (TELLES, 2004, n.p.)

Reprimida, a jovem Beatriz adotou a juventude com as leituras proibidas de clássicos portugueses e com o improviso de seus próprios versos, isolando-se no universo lírico que criara para si e ocultava de todos: “Desvairada, / Em rimar e medir gastava o tempo; / E mal sabendo manejar a pena, / Confiava ao papel meus pensamentos, / Que, como um crime, a todos ocultava!” (BRANDÃO, 1853, p. 3). Já adulta e entrada na velhice, afastada de Minas Gerais, a obra de Beatriz foi lida e admirada, mas o fato de ter chegado praticamente sozinha ao Rio de Janeiro e assim vivido até a morte é indício bastante forte de que sofrera uma espécie de isolamento decorrente da sua escolha profissional, condição que Norma Telles, aliás, parece associar à generalidade das escritoras oitocentistas: “no século XIX, as escritoras, em geral, lutavam sozinhas, e este isolamento era sentido como enfermidade, alienação e loucura” (TELLES, 1988, p. 4).

Neste trabalho, contudo, não pretendo me deter na biografia de Beatriz ou descrever a relação entre sua obra e sua vida, pois essa pesquisa já foi satisfatoriamente conduzida alhures, em mais de uma ocasião – aos interessados na vida da autora, me limito a indicar a leitura complementar do minucioso artigo de Cláudia Gomes Pereira, *A poesia esquecida de Beatriz Brandão* (Cf. PEREIRA, 2010). Minha proposta é, nas próximas páginas: i) dar início, através de algumas breves considerações sobre o contexto literário em que a obra de Beatriz Brandão foi publicada, a um estudo simultaneamente estético e histórico da sua poesia; ii) fazer uma pequena revisão do que tem sido escrito sobre Beatriz Brandão por pesquisadores da área de letras desde o início do século XXI. Pretendo, com o primeiro ponto, integrar Beatriz Brandão ao panorama geral da poesia oitocentista e explicar como, já na segunda metade do século, uma autora de formação neoclássica pôde ainda ser

acolhida e divulgada por algumas das agremiações mais comprometidas com o desenvolvimento de uma literatura *soi-disant* romântica no Brasil. Com o segundo ponto, pretendo diagnosticar a partir de quais perspectivas a autora dos *Cantos da Mocidade* vem sendo estudada e de que forma é hoje retratada no universo acadêmico, sem deixar de levantar algumas críticas que revelam, certamente, o meu próprio ponto de vista. Assim, por um lado, este é um trabalho técnico e documental, ligado à história da recepção da obra de Beatriz Brandão nos séculos XIX e XXI; por outro, este é um trabalho de revisão crítica que pretende avaliar os dados, as conclusões e os métodos adotados por pesquisadores de literatura.

Na primeira parte, farei uma pequena revisão do que tem sido escrito sobre Beatriz Brandão por alguns estudiosos desde o início do século XXI; na segunda, farei algumas considerações sobre o conjunto de sua obra com o fim de propor, à luz da recepção de seus versos no século XIX e do contexto em que Beatriz os publicou, uma pequena interpretação estética e historicamente enviesada.

## 1. REVISÃO DOS ESTUDOS RECENTES

### 1.1. O belo sexo produz: *a escrita feminina na sociedade oitocentista através do pensamento de Beatriz Brandão (2008)*, de Fernanda Pires Priamo, Leandro Pereira Gonçalves e Nícea Helena de Almeida Nogueira.

Escrito originalmente em 2008 e reorganizado mais tarde, em 2011, com o título *Literatura imperial: a escrita poética feminina de Beatriz Brandão*, este estudo é o primeiro de que tenho notícia a se debruçar sobre a poesia de Beatriz no século XXI. Nota-se pelo título do artigo que os três autores, Fernanda Pires Priamo, Leandro Pereira Gonçalves e Nícea Helena de Almeida Nogueira, elegem a escrita feminina no século XIX como objeto central de reflexão. Não estamos diante de um estudo propriamente literário, mas de um artigo sócio-histórico que busca desenvolver as discussões propostas por autoras como Norma Telles e Constância Lima Duarte sobre as condições adversas enfrentadas por mulheres de letras no Brasil imperial. É natural, portanto, que o artigo se limite a apresentar a obra de

Beatriz apenas como manifestação exemplar da escrita feminina oitocentista e se interesse mormente pela sua biografia, quer dizer, pela figura da poetisa enquanto personagem social, “mulher de facetas instigantes” (GONÇALVES; PRIAMO; NOGUEIRA, 2008, p. 182), uma das poucas capazes de transcender a “subserviência imposta a elas durante o Brasil Império” (ibid., p. 181), de “quebrar padrões socialmente estabelecidos para o sexo feminino” (ibid., p. 183) e, em suma, vazar os limites estreitos da vida de seu tempo através da atividade literária, fazendo da própria escrita um ato de insubordinação. Será esse o enfoque da maior parte dos artigos sobre Beatriz Brandão. Os próprios autores confessam que pretendem, através da poesia, conhecer a poetisa, quer dizer, descrever a vida através da obra, mas também acabam explicando a obra pelo contexto social: “por meio da sua produção literária, pôde-se perceber a mulher, a poetisa, a intelectual. Em outras palavras, alguém que estava, através de seus escritos, observando uma determinada sociedade da qual fazia parte” (ibid., p. 188-189).

Ao verificar, por consequência, que Beatriz “pertencia a uma elite intelectualizada, vivia numa sociedade patriarcal e normatizadora e, além disso, mantinha uma relação muito próxima com a família Real” (ibid., p. 189), os autores concluem que sua obra poética não possui uma intenção contestadora e chega mesmo a ratificar valores da sociedade imperial, como se pode verificar pelos seus versos ufanistas ou pelo poema *No álbum de um jovem*, destacado pelos autores, no qual Beatriz retrata o “tipo de mulher ideal para se constituir uma família e o oposto, que eram as mulheres fatais e ausentes de virtudes” (ibid., p. 189).

À força de descrever a vida de Beatriz e os desdobramentos do seu “comportamento inovador para a época” (ibid., p. 194), contudo, os autores do artigo se descuidam de algumas informações propriamente literárias e incorrem em conclusões equivocadas. Eles escrevem, por exemplo, que Beatriz publicou versos no “jornal” *Parnaso Brasileiro*, do cônego Januário da Cunha Barbosa, quando o tal *Parnaso* foi, na verdade, uma antologia publicada em cadernos reunidos, mais tarde, em tomos, e não um periódico editado no Rio de Janeiro. Em seguida, argumentam que Beatriz coligiu os versos publicados nesse suposto jornal em um volume único intitulado *Cantos da Mocidade*, quando os poemas reunidos neste livro haviam sido, em sua maioria, publicados no periódico *Marmota Fluminense*,

editado na célebre tipografia de Paula Brito – mesma casa que organizou a compilação dos seus versos, como se verá na segunda parte deste trabalho.

Sobre a presença sempre renovada de temas amorosos na obra de Beatriz Brandão, os autores argumentam que está ligada ao contexto predominantemente romântico em que os poemas foram produzidos:

A maior parte desses poemas tem como tema central o amor. Para entender a escolha da autora em abordar por tantas vezes essa questão deve-se situá-la no contexto literário brasileiro da época, o Romantismo. Nessa fase da literatura o lirismo caracterizava a poesia, assim como a subjetividade e o predomínio da sensibilidade e da imaginação sobre a razão. (ibid., p. 190)

Esse argumento pressupõe que a lírica romântica complementa a faltosa poesia anterior, arcádica e empolada, com um arcabouço de elementos subjetivos, sensíveis e imaginativos até então marginalizados, pois a tradição neoclássica se caracterizaria pelo racionalismo e pelo respeito incondicional ao cânone. Assim pensando, contudo, nossos autores reproduzem uma simplificação da história literária de língua portuguesa. Eles não parecem se dar conta de que a cultura clássica a que Beatriz subscreve, na verdade, não é avessa à poesia erótica, como comprova uma vista de olhos despreziosa pelas elegias, églogas e sonetos de quinhentistas como Camões, Pedro de Andrade Caminha, Diogo Bernardes; árcades como Tomás Antônio Gonzaga, Caldas Barbosa *et alii*; e isso para não mencionar as picantes chalaças de um Bocage ou de um Laurindo Rabelo, ambas bastante impregnadas pela mais crua pornografia setecentista. Supor, assim, que a poesia de Beatriz Brandão seja romântica apenas por conter versos de amor é uma temeridade.

Partindo, ademais, do entendimento de que “durante o oitocentos a influência francesa se fazia presente nas mais variadas formas sociais”, os autores sugerem que, em relação à obra de Beatriz, “essa influência aparece também na forma como ela estrutura seus poemas, com características semelhantes aos românticos franceses” (ibid., p. 191), mas não nomeiam nenhum romântico francês com que possamos comparar a dita estrutura poética. Na verdade, a poesia de Beatriz mantém comércio quase nulo com a literatura francesa – seus mestres são, sobretudo, portugueses e italianos. Formalmente, toda sua obra é



tributária da tradição quincentista e neoclássica, pois se desdobra em sonetos, glosas, líras, hinos, nênias, epístolas, cantatas etc. A hipótese de que a influência francesa e romântica se faz notar pela estrutura dos poemas de Beatriz, portanto, é insustentável.

Em resumo, vemos que *O belo sexo produz* enfatiza a figura social de Beatriz Brandão como poetisa e mulher inserida em uma sociedade patriarcal com a qual é conivente, mas cujo modelo feminino também foi capaz de transgredir através de sua atividade intelectual. Quanto à postura propriamente estética de Beatriz, os autores a descrevem de maneira imprecisa e um tanto quanto superficial, concluindo que a escritora dos *Cantos da Mocidade* foi uma romântica de influência francesa.

#### 1.2. Contestado fruto: *a poesia esquecida de Beatriz Brandão (2009)*, Cláudia Gomes Pereira.

*Contestado fruto* é o título da tese doutoral de Cláudia Pereira, defendida em 2009, e que resultou na publicação, em 2011, de um valioso livro que colige toda a obra conhecida de Beatriz Brandão, inserindo-se naquela prolífica linha de “recuperação da produção literária de autoria de mulheres no século XIX” descrita por Rita Terezinha Schmidt (2008, p. 131). Trata-se de um trabalho majoritariamente documental, orientado por “metodologia de viés etnográfico” (SOUZA JUNIOR, 2014, p. 298). José Luiz Foureaux de Souza Junior, um dos professores que acompanharam o desenvolvimento desse trabalho, destaca que a maior fração do volume resultante da pesquisa é dedicada a “apresentar a produção poética de Beatriz Brandão, deixando a menor parte para o chamado arcabouço teórico” (ibid., p. 299), que fica a cargo do leitor – a ele resta a “tarefa de fazer as devidas e possíveis ilações no desenvolvimento da leitura” (ibid., p. 299):

No lugar de indicar para o leitor o que e como ler, montando equações teóricas que poderiam, exegeticamente, “explicar” a situação da poetisa estudada, Cláudia deixa que sua poesia se desnude, provocando o leitor a acompanhar seus movimentos. Com o amparo das correspondências – material que constitui parte do terceiro capítulo do livro – esta mesma leitura é enriquecida, ainda uma vez sob o efeito do exercício de leitura a que cada um de nós é convidado a fazer.  
(ibid., p. 299)

Em sua tese doutoral, contudo, Pereira não deixa de tecer algumas considerações teóricas sobre a obra de Beatriz e propor uma classificação historiográfica com base naquilo que entende por “período de transição entre as estéticas neoclássica e romântica” (PEREIRA, 2009, p. 91). Essa transição, ela nos conta, se justifica em Beatriz pela aparição de temas religiosos; pela ousadia com que a poetisa teria explorado os recursos canônicos e abordado temas polêmicos; pelas notas sentimentais e individualistas, “então bastante incomuns” (ibid., p. 93), com que teria revestido alguns de seus poemas; pela “forma intensamente plangente” (ibid., p. 98) com que teria cantado a saudade; pelo “vanguardismo” com que, tratando de amor, teria pintado um “*eu* pungente, repleto de subjetivismo e sentimentalismo, a despejar nos versos pura expressão psicológica de alguém que, em tom agonizante, sofre intensamente” (ibid., p. 97) etc. Permanece, afinal, a impressão de que Beatriz possuía uma “tendência pré-romântica” (ibid., p. 98), quando não um talento francamente precursor:

Beatriz Francisca de Assis Brandão foi, se não a, uma das precursoras da escola Romântica brasileira, e a qualidade poética e estética das obras de sua autoria, aqui apresentadas, atesta a magnitude de seu talento, embora, como já dito anteriormente, os poucos que escreveram sobre ela a tenham listado entre os árcades ou como escritora de transição entre Arcadismo e Romantismo. (ibid., p. 99)

Do que Cláudia Pereira entende por arcadismo, Beatriz não teria poupado quase nada. O individualismo, ela nos diz, “está presente em quase todos os seus textos” (ibid., p. 94), e o seu *eu*, “ao contrário do presente nas poesias árcades”, é um agente que “se assume como autor do seu discurso” (ibid., p. 96); sua natureza não é um cenário passivo, estático e bucólico, povoado por pastores e ovelhas, mas “expressão viva da alma do sujeito poético” (ibid., p. 94) – os seus campos retratam “parte de sua biografia, de seu estado de alma” (ibid., p. 94), e geralmente não se adaptam à “idealização da natureza em estado de perfeição” (ibid., p. 94) que, segundo Pereira, recomendavam os pensadores do classicismo; as três frases latinas com que Pereira associa a estética neoclássica, *fugere urbem*, *locus amoenus* e *carpe diem*, não reverberam na obra de Beatriz de “forma tão simplista” (ibid., p. 95):

Quando ela escreve algo cujo propósito é incitar o leitor a aproveitar a vida, o faz sempre dentro de um sentido de realidade, normalmente voltado para duas atitudes pelas quais ela própria se pauta: aproveitar os momentos para estudar, e, assim, poder gozar a vida em igualdade e liberdade; e servir a Pátria, não apenas no sentido de ser fiel ao Governo, mas no sentido de dedicar-se à sua independência. (ibid., p. 95)

Assim Beatriz se colocaria na posição de mentora, vate dos leitores, se assumiria como “aquela que escreve não para receber os frutos como escritora, mas para servir de exemplo às outras mulheres” (ibid., p. 96), o que poderia ser extraído, segundo Pereira, da leitura deste soneto:

### SONETO

*Às suas Patrícias, por D. B. F. A. Brandão  
tendo de idade 18 anos.*

Estas, que o meu Amor vos oferece,  
São tardas produções de fraco engenho,  
Amadas Nacionais, sirvam de empenho  
A talentos, que o vulgo desconhece.

Um exemplo talvez vos aparece,  
Em que brilheis só traços, que desenho:  
De excessivo louvor glória não tenho,  
E se algum merecer de vós comece.

Raros dotes talvez vivem ocultos,  
Que o receio de expor faz ignorados;  
Sirvam de guia meus humildes cultos.

Mandei ao Pinho os voos elevados,  
E tantos sejam vossos versos cultos,  
Que os meus nas trevas fiquem sepultados.

(ibid. p. 96)<sup>2</sup>

Está claro, portanto, que restringir a obra de Beatriz Brandão à estética neoclássica é, aos olhos de Cláudia Pereira, fazer uma avaliação injusta. Ela toma a postura inovativa e contestadora de Beatriz como um dado certo, destacando em mais de uma ocasião que a autora dos *Cantos da Mocidade* lançava mão do cabedal quincentista e arcádico com a firme intenção de fugir à regra, ir além:

É certo que Beatriz realmente transitou pelos dois períodos, mas pode-se dizer que suas linhas testemunham, com clareza, uma atitude inovadora frente aos padrões neoclássicos, denunciando, com firmeza, que nova estética começara a se instalar na Literatura Brasileira. Estudiosa e leitora assídua de escritores clássicos como Camões e Metastasio, Beatriz faz questão de reafirmar, em muitos de seus versos, os conhecimentos decorrentes da leitura de obras desses mestres, mas, por outro lado, deixa à mostra também seu desejo de ir além, inovando não apenas na escolha de assuntos, mas fugindo a regras comuns aos que pertenciam à escola neoclássica. (ibid., p. 92)

Podemos concluir, assim, que a Beatriz de Pereira é uma romântica de roupagem clássica, uma inovadora mal compreendida do arcadismo tardio. Há que se notar, por outro lado, que a autora sustenta uma visão reducionista do classicismo e, especialmente, da literatura setecentista. Aos clássicos ela nega tudo aquilo que, em Beatriz, afirma como vanguardismo: representação subjetiva do ambiente, expressão de fortes sentimentos (amor, tristeza, saudade, patriotismo), capacidade de se assumir como sujeito enunciador etc. Basta folhear algumas páginas de qualquer dos nossos poetas árcades ou quincentistas, contudo, para perceber que essa maneira de descrever o neoclassicismo é um tanto quanto simplista, já que neles também se podem encontrar fortes sentimentos vazados nas mesmas formas poéticas cultivadas pela poeta de Ouro Preto – afinal, como nos lembra Otto Maria

---

<sup>2</sup> Este soneto, mostrarei em momento oportuno, é o poema mais correntemente citado pelos estudiosos de Beatriz Brandão desde o início deste século. Um dado curioso, no entanto: quase sempre que citado, este poema é transcrito de maneira distinta. Assim, extraído diretamente das páginas do *Parnaso brasileiro* por Cláudia Pereira, sofre alterações nos versos 2, 6 e 12. Quando a própria Pereira volta a citá-lo na página 164, troca o verso 6 por “Em que brilheis nos traços, que desenho”.

Carpeaux (2012, p. 37), “no arcadismo cabe tudo”, e em toda parte ele chega a se confundir com o romantismo. De Alcipe, por exemplo, essa tradutora *avant la lettre* de Byron e Lamartine, Pereira destaca uma décima glosada sobre o mote “o tormento da incerteza” e a compara a uma composição de nossa Beatriz, glosada sobre o mesmo mote e publicada no jornal de Paula Brito, *Marmota na Corte*, mas apenas para concluir que, apesar das semelhanças inequívocas, a décima de Beatriz é mais romântica, mais ousada, pois enquanto a Marquesa de Alorna expressa a sua incapacidade de retratar o tormento da incerteza,

a autora brasileira, bem à moda Romântica, exagera nas tintas, acrescentando à cena outros elementos que, juntos, compõem uma verdadeira imagem aterrorizante, que traduz com bastante propriedade o que ela deseja exprimir: que todo o horror é preferível ao tormento da incerteza. (ibid., p. 124)

E mais: não só Beatriz teria superado a capacidade expressiva de Alcipe, como transgredido a estrutura interna das décimas tradicionais, demonstrando

relevante independência frente aos padrões clássicos europeus, posto que se aproveita do mesmo mote glosado pela portuguesa Alorna e expõe sua versatilidade, glosando-o de acordo com uma já nascente tradição brasileira. (ibid., p. 125)

Fica claro, contudo, que Cláudia Pereira não estava familiarizada com a estrutura e com a disposição usual das décimas ibéricas no momento em que compôs a sua tese, pois escreve que os primeiros quatro versos da estrofe funcionam como “uma espécie de mote”, e que a sextilha restante “corresponderia à glosa” (ibid., p. 125), quando todos os dez versos são, na verdade, a própria glosa do mote posto acima do poema (confundido pela autora, aliás, com o título). Pereira ainda sugere, de maneira arbitrária, se baseando provavelmente na pontuação do texto, que a décima de Beatriz, apesar de adotar o mesmo esquema de rimas escolhido pela Marquesa de Alorna (a saber, “abbaaccddc”), se divide “em oitava”, quer dizer, rompe com a disposição em uma quadra e uma sextilha, o que revelaria a sua originalidade ao manejar os instrumentos legados pela tradição clássica. A mim não parece,

contudo, que a composição de Beatriz se destaca formalmente; não só podemos encontrar poemas que compartilham a estrutura deste e respeitam idêntico esquema de rimas em glosas compostas pela contemporânea Delfina Benigna, como em vários outros números do jornal *Marmota na Corte*. Trata-se aqui, infelizmente, da supervalorização de um traço corriqueiro.

Em mais de um momento, o nobre desejo de valorizar a obra de Beatriz leva Cláudia Pereira a tomar procedimentos convencionais por traços de excepcional inventividade. Comentando um soneto de ocasião, por exemplo, oferecido à viscondessa de Olinda, Pereira enfatiza que Beatriz,

deliberada e habilmente, modulou seus versos em variadas rimas, fugindo ao convencional não apenas neste particular, mas também no que se refere ao metro, que, em poetas mais presos à tradição, prima por versos decassílabos com acento na 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílabas. (ibid., p. 129)

Há um duplo erro nessa afirmação. Primeiro, porque o esquema de rimas do soneto (abba:abba:cdc:dcd) não é nada incomum – ele é extensivamente adotado, por exemplo, por Cláudio Manuel da Costa; segundo, porque os poetas “mais presos à tradição”, como coloca a autora, primam por decassílabos sáficos (4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sílabas acentuadas) ou heroicos (6<sup>a</sup> sílaba acentuada), e quase nunca por decassílabos acentuados na 7<sup>a</sup> sílaba. Ademais, os versos de Beatriz, neste soneto, são rotineiramente clássicos; eles não “oscilam verso a verso, estrofe a estrofe, demonstrando uma tendência à inventividade, a um fazer poético novo, que busca uma liberdade de expressão que não cabe em paradigmas” (ibid., p. 129-130), mas seguem os mesmos esquemas que, desde o século XVI, se praticam na poesia de língua portuguesa. Mais uma vez, portanto, procedimentos de rotina são supervalorizados.

Resumindo, vimos que Cláudia Pereira presta um grande serviço à literatura brasileira ao compilar a obra conhecida de Beatriz Brandão e contar a sua história de maneira detalhada. Ela peca, por outro lado, em seus juízos de valor. Movida por um desejo evidente de enaltecer a prolífica obra de Beatriz, Pereira se perde em exagerados elogios e conclusões precipitadas: toma traços rotineiros da poesia de língua portuguesa por grandes rasgos de invenção; reconhece intenções românticas por trás de procedimentos usuais da

poética neoclássica; enfim, enxerga Beatriz como uma poetisa vanguardista, mesmo quando o seu único livro de poemas, publicado já em 1856, é inteiramente vazado em formas *démodées*, associadas ao século XVIII.

1.3. Poesia e resistência no Brasil: *o caso das poetisas oitocentistas* (2012), de Marcelo Medeiros da Silva.

Logo no início, Medeiros nos adverte que seu artigo tem um “compromisso político de trazer à tona vozes femininas, há muito silenciadas ao longo de nossa historiografia literária”, o nobre desejo de “contribuir com a nossa memória cultural” (MEDEIROS, 2012, p. 45) e, afinal, o intuito de realizar uma “análise crítica” dos poemas selecionados, “evidenciando, sobretudo, a consciência dessas poetisas sobre a importância que o ato de escrever desempenhou para elas” (ibid., p. 47) enquanto mulheres inseridas no contexto oitocentista. De antemão, portanto, sabemos que o autor tem a intenção de fazer justiça, preencher uma lacuna da história, e por isso nos convida a “pensar em como a poesia serviu a tais mulheres-escritoras como exercício de resistência às investidas de uma sociedade falocêntrica” (ibid., p. 45).

Beatriz Brandão, aqui, encarna a mulher consciente das dificuldades enfrentadas para emergir como poeta em um ambiente predominantemente masculino, o que, segundo Medeiros, seria expresso pela sua obra. O poema selecionado para análise é o mesmo soneto *Estas, que o meu Amor vos oferece*, citado por Cláudia Pereira, com algumas significativas diferenças de transcrição. Comparemos. Dou aqui a versão transcrita por Marcelo Medeiros da Silva e as variantes de cada verso no rodapé da página, segundo as transcrições de Januário da Cunha Barbosa, Norberto de Sousa Silva e Cláudia Pereira (citada integralmente há algumas páginas).

### Soneto<sup>3</sup>

Estas, que o meu Amor vos oferece,  
Não tardas produções de fraco engenho,<sup>4</sup>  
Amadas Nacionais, sirvam de empenho  
A talentos que o vulgo desconhece.

Um exemplo talvez vos apareça<sup>5</sup>  
Em que brilheis nos traços, que desenho:<sup>6</sup>  
De excessivo louvor glória não tenho,  
E se algum merecer de vós comece.

Raros dotes talvez vivem ocultos,  
Que o receio de expor faz ignorados;  
Sirvam de guias meus humildes cultos.<sup>7</sup>

Mandei ao Pindo os voos elevados,<sup>8</sup>  
E tantos sejam vossos versos cultos,<sup>9</sup>  
Que os meus nas trevas fiquem sepultados.

---

<sup>3</sup> É importante notar que Marcelo Medeiros retira a dedicatória “às suas patrícias, por D. B. F. A. Brandão, tendo de idade 18 anos”, repetida por Januário da Cunha Barbosa, Cláudia Pereira, e descrita indiretamente por Norberto de Sousa Silva, o que contribui para a sua interpretação particular do soneto.

<sup>4</sup> Na tese de Cláudia Pereira, “São tardas produções de fraco engenho”.

<sup>5</sup> No artigo de Norberto de Sousa Silva, “Um exemplo talvez *nos* aparece”. Provavelmente um erro tipográfico.

<sup>6</sup> Na tese de Cláudia Pereira aparece de duas formas distintas: primeiro “Em que brilheis *só* traços, que desenho”; depois como transcrito por Marcelo Medeiros.

<sup>7</sup> Na tese de Cláudia Pereira, no artigo de Norberto de Sousa Silva e na coletânea de Januário da Cunha Barbosa, “Sirvam de *guia* meus humildes cultos”.

<sup>8</sup> Na tese de Cláudia Pereira, “Mandei ao *Pinho* os voos elevados”. No artigo de Norberto de Sousa Silva e na coletânea de Januário da Cunha Barbosa, “*Mandai* ao Pindo os voos elevados”.

<sup>9</sup> No artigo de Norberto de Sousa Silva e na coletânea de Januário da Cunha Barbosa, “E *tanto* sejam vossos versos cultos”.



Para Marcelo Medeiros, esse soneto evidencia uma engenhosa e típica estratégia feminina de inserção no “hermético e masculino mundo oitocentista das Letras” (ibid., p. 48): a autodepreciação. Quer dizer, “ao invés de tecer louvor aos seus escritos”, a autora prefere chamar atenção para o “discurso de desvalorização a partir do qual a produção feminina, quase sempre depreciativamente, foi avaliada” (ibid., p. 48), o que a leva a adotar um tom de dissimulada modéstia: diz-se inábil, mas vai “mostrando os valores de seus versos de mulher” (ibid., p. 48). Nas entrelinhas, portanto, revelaria Beatriz a sua verdadeira intenção:

Ao imiscuir em seus textos a humildade ou a modéstia, meio que forjadas, fórmulas utilizadas desde a Antiguidade, as mulheres-escritoras estavam estrategicamente dialogando com a sociedade patriarcal e, pouco a pouco, valendo-se desses artifícios, estavam dando corpo a uma luta que visava a estender às mulheres o direito a obter visibilidade no fechado mundo literário... (ibid., p. 49)

A modéstia, contudo, dissimulada ou não, é procedimento bastante usual entre intelectuais da época. Dois exemplos: Laurindo Rabelo, no *A quem ler* que antecede as suas *Trovas* (1855), publicado quase no mesmo ano em que os *Cantos da Mocidade* (1856) de Beatriz Brandão, escreve: “o título que lhe damos [ao volume, *Trovas*], claro deixa que o não fazemos publicar com pretensões a louvores; sabemos que é talvez dos piores em seu gênero” (RABELO, 1855, p. 3). Logo em seguida, numa carta ao amigo Salustiano Ferreira Souto, declara: “ofereço-vos este mesquinho trabalho que, por muito imperfeito, é certamente bem pouco digno de vós” (ibid., p. 5). Por fim, no primeiro dos poemas publicados, volta a acusar sua própria inabilidade: “Eu triste, cujo fraco pensamento / Do desgosto gelou fatal quebranto; / Que, de tanto gemer desfalecido, / Nem sequer movo os ecos com meu canto!” (ibid., p. 7).

Fagundes Varela, na introdução ao seu *Vozes da América* (1864), “convencido da niilidade de seus escritos” (VARELA, 1864, p. 5), consciente do valor de seu “insignificante volume” (ibid., p. 5), segue a mesma toada: adverte que “a bem poucos agradarão as produções que hoje aparecem” (ibid., p. 5), que seus leitores “sentir-se-ão enjoados deste

versejar incorreto e destas composições sem sabor” (ibid., p. 5), e que a crítica, afinal, nada tem que fazer com seu livro: “não merece sua atenção” (ibid., p. 5).

Para Medeiros, o soneto de Beatriz estabelece uma tenção política entre os *meus* versos (de mulher, “possuidora de fraco engenho”) e os *vossos* versos (“do leitor, homem, branco, ilustrado” (ibid., p. 48)), sugerindo que o destinatário do poema, o “vós” evocado pela poetisa, é um público masculino e hostil. Trata-se de um erro de compreensão textual que acarreta sérias distorções na leitura do soneto, pois ele é, na verdade, dedicado às patricias de Beatriz, ou, como prefere chamá-las, às “Amadas Nacionais”. São elas o seu “vós”. Quando, nos últimos dois versos, diz “E tantos sejam vossos versos cultos, / Que os meus nas trevas fiquem sepultados”, Beatriz está claramente se referindo às jovens brasileiras, instigando-as a compor tão belos versos que ofusquem os seus próprios. Marcelo Medeiros, contudo, neles enxerga uma prova inconteste de que a poetisa, consciente de sua situação limitada, pranteia o silenciamento enfrentado pelas autoras do século XIX:

A consciência de que estava transgredindo é tamanha que o soneto se fecha com um verso como: “Que os meus nas trevas fiquem sepultados”, no qual se nota uma das marcas mais indeléveis da escrita de autoria feminina nos oitocentos: o ocultamento, o silenciamento, a impossibilidade de vir a lume. (ibid., p. 49)

A mim parece que a leitura de Marcelo, infelizmente, movida por um desejo justo de distinguir a produção esquecida das poetisas oitocentistas, desvirtua o sentido desse poema, transformando em frustração o que deveria ser estímulo, trazendo à baila um personagem que não é nem mesmo insinuado pela autora: o homem branco e erudito. Se atendido o desejo expresso por Beatriz nos dois últimos versos, a saber, o desejo de que o talento de suas companheiras superasse o seu próprio, a poetisa (e educadora, vale lembrar) deveria se alegrar, pois sua missão estaria completa. O poema não termina, portanto, em tom melancólico, mas alvissareiro.

1.4. Hilda Hilst e Beatriz Francisca de Assis Brandão: *um diálogo sobre a autoria feminina* (2015), de Ana Cláudia Félix Gualberto.

As ideias expostas neste artigo, bem como a transcrição do soneto *Estas, que o meu Amor vos oferece*, praticamente idêntica à impressa por Marcelo Medeiros da Silva, também sem a dedicatória “às suas patrícias”, me leva a crer que Ana Gualberto estava familiarizada com o texto que analisei acima, *Poesia e resistência no Brasil* (2012), publicado pela mesma revista três anos antes, mas não o cita diretamente, nem seu autor. Gualberto desenvolve, não obstante, o mesmíssimo argumento baseado na interpretação equivocada de que o “vós” escrito por Beatriz Brandão indica o conjunto dos homens letrados, e não as “amadas nacionais”, acrescentando essa leitura de dois conceitos complementares: metapoema e escritora-crítica. Segundo Gualberto, o soneto analisado pode ser classificado como metapoema porque a autora atua como “crítica de sua própria escrita”, “questionando o não-lugar que ela ocupa na literatura brasileira” (GUALBERTO, 2015, p. 43), e Beatriz pode ser considerada escritora-crítica porque tece críticas através da mesma obra poética.

Logo na primeira estrofe, diz Gualberto, Beatriz questiona a “falta de visibilidade da produção literária feminina em comparação com as obras de autoria masculina” e “considera sua literatura de menor valor em relação aos versos produzidos por uma segunda pessoa do plural que aparece no poema” (ibid., p. 43), quer dizer, o “vós” identificado com os autores canônicos. Feita a crítica da invisibilidade, Beatriz passaria, na segunda estrofe, à exposição da “exclusão do processo de canonização a que foi submetida a escrita literária de autoria feminina, independente das características intrínsecas ao texto” (ibid., p. 43), quer dizer, a despeito da sua qualidade. O eu lírico “vai se desculpando”, “sente-se inadequado”, e chega aos tercetos indignado, onde “observa-se um tom de ironia e revolta do eu lírico ao comparar o não-lugar de sua escrita com o lugar de privilégio que a literatura do ‘Vós’ ocupa” (ibid., p. 43). Gualberto chama atenção para a rima entre as três palavras “ocultos”, “cultos” (substantivo) e “cultos” (adjetivo), que lhe parecem um “eco do lamento dessa voz/escrita feminina” (ibid., p. 43), e através das quais seria possível “mapear o lugar do eu lírico e do vós dentro do poema e da literatura” (ibid., p. 44). “Ocultos” estão os versos da poetisa porque ela tem receio de se expor e “por não lhe ser permitido esse espaço público” (ibid., p. 44). Os “cultos” de Beatriz, destinados (sempre segundo Gualberto) às produções do “vós”, configurariam aqui uma “estratégia de pertencimento” em que “um subtexto

subversivo se esconde por trás de uma falsa submissão às normas pré-estabelecidas” (ibid., p. 44), e se confundem com a forma adjetiva “cultos”, que se referiria ironicamente à produção poética do “vós” – produção “erudita, culta, repleta de valores”, e que por isso mesmo ocuparia um lugar privilegiado no cânone nacional, “enquanto que a dela, a do eu lírico feminino, fica nas trevas sepultada” (ibid., p. 44).

Em suma, Ana Gualberto parece ecoar a leitura de Marcelo Medeiros. Como lá, aqui vemos o estímulo altruísta de Beatriz às “amadas nacionais”, o verdadeiro “vós” do soneto, ser substituído por uma suposta estratégia de autoafirmação irônica, por um discurso insubordinado que pretende revelar e subverter, se possível, a relação entre a poesia marginal, feminina, e a poesia canônica, masculina. Gualberto supõe que o último terceto do poema configura uma reclamação – o que pode estar ligado à transcrição equivocada de “mandai ao Pindo” como “mandei ao Pindo”, ou seja, trocando a segunda pessoa do plural pela primeira do singular –, quando ele expressa, de fato, o nobre desejo por parte da autora de que os talentos de outras poetisas brasileiras ofuscassem o seu próprio. Devo insistir, ademais, que a caracterização de Beatriz como poetisa subversiva está muito longe da realidade, pois ela sempre foi, mesmo entrada na segunda metade do século XIX, uma cultora respeitosa da tradição neoclássica (o que fazia dela, na verdade, uma continuadora *démodée* da arte oitocentista) e, sempre que possível, orbitou os ambientes prestigiados da cultura imperial.

## 2. O PERMISSIVO CONTEXTO DO ROMANTISMO MODERADO

Toda a obra de Beatriz Brandão é, como já foi dito, tributária da poética quinhentista (Camões e Bernardes são, como ela mesma confessa na *Epístola a Elisa* (Cf. BRANDÃO, 1853, p. 3-4)<sup>10</sup>, seus primeiros mestres) ou da poética neoclássica (Metastasio, Bocage, Marquesa de Alorna, Tomás Antônio Gonzaga, Caldas Barbosa *et alii* são direta ou

---

<sup>10</sup> Em nota de rodapé, na página 3, Beatriz declara que Camões e Bernardes foram seus “mestres primitivos”. Logo adiante, diz mais: “antecipo a publicação desta Epístola, porque nela se vê que não segui outra lição poética senão a portuguesa e brasileira, no que fui constante” (BRANDÃO, 1853, p. 3).

indiretamente citados por ela). Era assim que seus contemporâneos a viam. Em 1854, pouco anos antes de entregar seus *Cantos da Mocidade* (1856) ao prelo, a revista *Guanabara* descrevia Beatriz como uma seguidora da escola italiana, quer dizer, da escola neoclássica setecentista:

Estão a sair à luz as poesias da Sra. D. Beatriz, sobrinha [sic] da Marília de Dirceu, e de que os nossos leitores já tiveram uma amostra em confrontação com o Sr. Norberto.

O grande número de assinaturas asseguram um êxito feliz à respeitável autora desses cantos, que as mais das vezes tem uma valentia varonil. A Sra. D. Beatriz pertence à escola itálica: foram sempre seus grandes modelos os poetas italianos, mormente Guarini e Metastasio. Algumas de suas composições, que vimos manuscritas, têm o grande valor de revelarem a candura de sua alma num estilo fluente e sem as escabrosidades e afetações de todos esses imitadores que vivem num monólogo sem fim, e enchem um livro com o monótono *eu*, que, apesar de todos os artifícios de uma modéstia calculada, não deixam de enfastiar o leitor. O *eu* é tolerável nos grandes poetas, porque desses se colhe uma harmonia em cada gemido, um diamante em cada lágrima, e porque eles nos conduzem por trilhos variados, novos e circuldos de melodias. (NOTÍCIAS, 1854, p. 140)

O *eu* combatido pelos redatores da *Guanabara* e outros intelectuais da mesma estirpe moderadora pelo menos desde os anos 40 não é fruto do romantismo *tout court*, mas um importante traço distintivo dos versejadores conhecidos como ultrarromânticos, amiúde tachados de egoístas, céticos e mesmo nocivos ao desenvolvimento do império. Araújo Porto Alegre, por exemplo, um dos redatores da revista, encontra mais de uma ocasião para afrontar esse estado geral de egoísmo:

Antigamente as artes eram fomentadas pelo espírito religioso, que de contínuo pedia aos artistas imagens e painéis para os oratórios e altares; mas hoje que o culto de Deus e dos Santos se converteu em culto individual, e que um luxo profano e pernicioso invade todos os lugares, hoje que um medonho ceticismo cobre todas as crenças, já não há homens inspirados para o cultivo das artes [...]. A época é a do egoísmo, é a do eu; a do *retrato* somente. (PORTO ALEGRE, 1850, p. 310)

Não é esse o caso de Beatriz Brandão. Estranha a essa era do retrato, ela é sempre vista como uma entusiasta generosa, uma franca patriota cuja obra não representa nenhum perigo ao projeto cultural do império (antes o complementa), e por isso lhe é permitido circular por alguns dos nossos principais ambientes literários, não como produto de ideias românticas, mas como continuação legítima da poesia setecentista. Norberto de Sousa Silva, por exemplo, que chegou a sugerir que Beatriz fosse aprovada como sócia do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instituição fundamentalmente gerida por românticos moderados, escreveu o seguinte a respeito da expressão erótica dos seus versos:

Não é o amor o subjetivo de todos os poetas? E com que delicadeza não trata ela desse objeto! Não é por certo uma paixão platônica, mas são quadros da Arcádia que ela pinta com brandas e não exageradas cores. Não canta o que sente, mas o que pressente, e num amor que ela adivinha em seus sonhos virginais reproduzem-se os queixumes pastoris dos árcades. Se Gonzaga lhe tivesse dirigido as suas líras, melhor não as responderia ninguém. (SILVA, 1893, p. 68)

Vê-se, portanto, que o cantor das *Modulações poéticas*, confesso pupilo do Visconde de Araguaia, tem essa “digna discípula do cantor do *Ribeirão do Carmo*” (ibid., p. 68) na mais alta estima, ainda que a tome por uma poetisa essencialmente setecentista: “ela pertence à escola italiana, cujos mestres consultava incessantemente, traduzindo e imitando o mais ameno e suave dentre eles, esse adocicado Metastasio” (ibid., p. 68) que, vale lembrar, foi o “maior poeta da Arcádia” e, ao mesmo tempo, “o maior libretista de ópera do século XVIII”, gênero que ocupa o “centro em torno do qual gira a poesia do sonho da Arcádia” (CARPEAUX, 2012, p. 43), e com o qual Beatriz devia estar bastante familiarizada, afinal, segundo o *Dicionário bibliográfico brasileiro* de Sacramento Blake, ela traduziu (mas não publicou) seis óperas do *incomparabile* Metastasio (Cf. BLAKE, 1883, p. 388).

Os primeiros intelectuais brasileiros ligados à vertente oficial e eclética do romantismo, vale lembrar, sempre preocupados com a formação cultural de um país ainda jovem, não estavam interessados em uma ruptura definitiva com a tradição clássica, mas na elaboração de um *juste-milieu* estético, de um “romantismo puro” (SILVA, 1837, p. 146), e

por isso foram coniventes com a preservação de determinados aspectos da arte neoclássica<sup>11</sup>. Nesse sentido, o estudo da obra de Beatriz Brandão e de outras mulheres que fizeram menção de preservar aspectos da literatura setecentista pode nos ajudar a compreender como se dava essa convivência entre românticos moderados e neoclássicos, resignificando a maneira como, hoje, pensamos na passagem de uma estética à outra, justamente como sugere Rita Schmidt (2008, p. 132):

Estudos sobre obras de autoria feminina alteram nossas percepções do passado e desestabilizam a configuração dessa identidade, integrando-se a um movimento que Hugo Achugar caracteriza como “fundacional” no sentido de que, através da pesquisa, o passado é reconstruído *post-facto* por gerações do presente através da localização no passado, do “momento que talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, inventando desse modo o começo da memória”.

Um poeta árcade não era, como hoje se costuma pensar, visto como um mal poeta apenas por se manter fiel à sua tradição no século XIX. Apesar do pendor setecentista, Beatriz Brandão foi sempre bem-vinda na tipografia imperial de Paula Brito, esse importante divulgador do romantismo brasileiro, editor de livros emblemáticos como os *Últimos Cantos* (1851), de Gonçalves Dias, *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, as *Primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu, e também do já mencionado periódico *Guanabara*, cujos redatores eram, em grande parte, autores publicados pela mesma oficina. Foi através dessa casa editorial que Beatriz publicou o seu único livro, *Cantos da Mocidade* (1856), e quase quarenta composições nas páginas do *Marmota na Corte*, periódico que se destaca justamente pela divulgação de inúmeros poemas de sabor neoclássico (sonetos, glosas, décimas etc.), bastante populares ainda em meados do século XIX, sobretudo quando associados à música.

Até o fim da vida, portanto, Beatriz se dedicou exclusivamente ao cultivo de formas consagradas pelos seus conterrâneos árcades: sonetos, glosas, liras, hinos, nênias, epístolas,

---

<sup>11</sup> Veja-se, a respeito desta preservação consciente de elementos neoclássicos por intelectuais identificados com o romantismo, o artigo *Antônio José, uma tragédia fora de hora?*, recentemente publicado pelo autor na revista *O Eixo e a Roda*, v. 30, 2021.

cantatas, enfim, toda a parafernália da lírica neoclássica que um Gonçalves de Magalhães, por exemplo, também educado pelos alfarrábios setecentistas, começa a diversificar depois de convertido ao credo eclético-romântico em Paris, ainda na década de 30. Beatriz a conserva intencionalmente até a segunda metade do século XIX, quando já não faz sentido falar em pré-romantismo ou em época de transição, pois as novas ideias já circulavam deste lado do Atlântico há pelo menos vinte anos, e a autora dos *Cantos da Mocidade* certamente teve chance de conhecê-las. Em suma: se a poesia de Beatriz Brandão floresce à sombra da tradição clássica e aí permanece, ela o faz por conta própria.

Não existe, ademais, nenhuma referência indubitável que comprove a intenção, por parte da autora, de se associar a uma concepção de romantismo ou às ideias de qualquer poeta caracterizado como romântico, apenas especulações possíveis com base em poucos indícios textuais e temáticos, como mostrei acima. Enquanto Delfina Benigna, sua companheira epistolar e também poeta de feições neoclássicas, dedica um soneto a Gonçalves de Magalhães já em 1838, ano da publicação das suas *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, Beatriz Brandão não dá a entender, seja através de seus versos ou de qualquer outro texto impresso, que estivesse familiarizada com a obra de Magalhães ou com a de qualquer autor contemporâneo ligado ao romantismo, com exceção das *Modulações poéticas* de Norberto de Sousa Silva<sup>12</sup>, poeta com o qual sustentou uma conhecida correspondência lírica. Sua filiação a ideias românticas, portanto, assim como o vanguardismo sugerido pela leitura de Cláudia Pereira, permanece uma hipótese improvável, derivada da compreensão corrente do que foi e de como se relacionavam o arcadismo e o romantismo no Brasil durante a primeira metade do século XIX.

## CONCLUINDO

---

<sup>12</sup> Norberto de Sousa Silva (1893, p. 71-72) transcreve, na nota biográfica publicada pela revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, uma carta que Beatriz lhe enviara em 12 de outubro de 1850, e onde declara já haver lido as “delicadas modulações” do poeta. Ele também destaca que Beatriz cultivava relações com Teixeira e Sousa (SILVA, *ibid.*, p. 72).



De modo geral, percebe-se que a crítica recente tem buscado, e nem sempre de maneira convincente, associar a obra de Beatriz Brandão a um certo feminismo *avant la lettre* e a uma espécie de vanguardismo romântico, como se permanecer uma poetisa neoclássica em meados do século XIX fosse um demérito para essa intelectual que, em quase todos os outros aspectos de sua vida, foi uma transgressora. É esse o diagnóstico. Não me parece, entretanto, que essas interpretações contemporâneas façam justiça à poesia de Beatriz. Muito pelo contrário: vê-la como romântica é um desfavor. Inserindo-a forçosamente em um contexto estranho à sua prática, a crítica se vê na obrigação de, artificialmente, atribuir-lhe características que não fazem mérito ao que Beatriz realmente possui de valioso. O que quero dizer é que, como romântica, Beatriz é uma autora conservadora e *démodée*, ao passo que, abertamente neoclássica, é uma poetisa de qualidades excepcionais e reconhecidas desde o início do século XIX. Convém, portanto, a fim de que a obra de Beatriz Brandão revele toda sua beleza, que ela seja futuramente estudada à luz de seu contexto histórico e das declaradas preferências estéticas da autora.

## REFERÊNCIAS

- BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Primeiro volume. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883.
- BRANDÃO, Beatriz Francisca de Assis. **Cantos da mocidade**. Rio de Janeiro: Empresa tipográfica Dois de Dezembro, de Paulo Brito, impressor da Casa Imperial, 1856.
- BRANDÃO, Beatriz Francisca de Assis. Epístola a Elisa. **Marmota Fluminense**. Número 332. Rio de Janeiro, 18 jan. 1853, p. 3-4.
- CARPEAUX, Otto Maria. **O iluminismo e a revolução por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.
- GONÇALVES, Leandro Pereira; PRIAMO, Fernanda Pires; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. O belo sexo produz: a escrita feminina na sociedade oitocentista através do pensamento de Beatriz Brandão. **CES Revista**. Volume 22, número 1, 2008, p. 181-196.

- GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. Hilda Hilst e Beatriz Francisca de Assis Brandão: um diálogo sobre a autoria feminina. **Revista Ártemis – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades**. Volume 19, 16 out. 2015.
- MEDEIROS, Marcelo. Poesia e Resistência no Brasil: O Caso das Poetisas Oitocentistas. **Revista Ártemis – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades**. Volume 14, número 1, 25 dez. 2012.
- NOTÍCIAS. **Guanabara**: revista artística, científica e literária. Rio de Janeiro, 1854.
- PEREIRA, Cláudia Gomes. A poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868). **Navegações**. Volume 3, número 1, 13 jul. 2010, p. 17-26.
- PEREIRA, Cláudia Gomes. **Contestado fruto: a poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868)**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2009.
- PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Algumas ideias sobre as belas artes e a indústria no Império do Brasil. **Guanabara**. Tomo I. Rio de Janeiro, 1850, p. 108-115, 135-142, 305-310.
- RABELO, Laurindo. **Trovas**. Rio de Janeiro: Tipografia de N. Lobo Vianna e filhos, 1855.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Número 32. Brasília, julho-dezembro de 2008, p. 127-141.
- SILVA, João Manuel Pereira da. Casimir Delavigne. **Jornal dos Debates**. Número 36. Rio de Janeiro, 3 abr. 1837, p. 146-147.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa Silva. D. Beatriz de Assis: mais algumas páginas para as Brasileiras Célebres. In: **Revista trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo LV. Parte II. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, 1893, p. 59-78.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- TELLES, Norma. Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura. **ESCRITA** (Revista de Literatura). Ano XIII. Número 39. 1988, p. 22-26.
- VARELA, Fagundes. **Vozes da América**. São Paulo: Tipografia imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1864.

---

<sup>i</sup> Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.