

# VIRGÍNIA VICTORINO NA CENA DO TEMPO

CONGRESSO INTERNACIONAL ♦ 21 E 22 SETEMBRO 2018 ♦ BIBLIOTECA MUNICIPAL DE ALCobaça



**VIRGÍNIA VICTORINO**  
**NA CENA DO TEMPO**

#### FICHA TÉCNICA

Título: *Virgínia Victorino. Na Cena do Tempo. Actas do Colóquio Internacional*

Coordenação: Isabel Lousada; Jorge Pereira de Sampaio

Autores: Ana Campos, Anna Klobucka, Angela Laguardia, António Carlos Cortez, Emília Ferreira, Fabio Mario da Silva, Fernando Barroso, Fernando Curopos, Inês Borges, Inês Silva, Isabel Lousada, Joana d'Oliva Monteiro, José Carlos Seabra Pereira, José Guilherme Victorino, Jorge Pereira de Sampaio, Júlia Lello, Luís Castro Mendes, Luís Pereira, Mafalda Ferro, Martina Matozzi, Paulo Guinote, Rui Rasquilho, Sara Barbosa.

Acompanhamento técnico, revisão e fixação de texto: Isabel Lousada, Luís Pinheiro, Martina Matozzi, Jorge Pereira de Sampaio

Capa: Retrato de Virgínia Victorino, Henrique Medina, 1925, colecção José Guilherme Victorino

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Edição: Edição: ADEPA — Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobça, CLEPUL, CICS.NOVA

Lisboa, 2021

A responsabilidade dos textos desta obra é dos seus autores.

ISBN – 978-989-20-9122-8

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UID/ELT/00077/2020

Isabel Lousada  
Jorge Pereira de Sampaio  
(coordenação)

**VIRGÍNIA VICTORINO**  
**NA CENA DO TEMPO**

## ♦ ORGANIZAÇÃO



## ♦ PATROCÍNIO



## ♦ PARCERIAS



## ♦ APOIOS







# Índice

Virgínia Victorino: na cena do tempo <i>Isabel Lousada e Jorge Pereira de Sampaio</i> . . . . .	11
Virgínia Victorino. Evocação de uma figura indelével da história da literatura portuguesa na primeira metade do século XX <i>Luís Afonso Peres Pereira</i> . . . . .	15
Mensagem de Sua Excelência o Senhor Ministro da Cultura na sessão de encerramento do Congresso Internacional Virgínia Victorino: Na Cena do Tempo <i>Luís Filipe Castro Mendes</i> . . . . .	21
Congresso Internacional Virgínia Victorino: Na Cena do Tempo <i>Inês Silva</i> . . . . .	25
Virgínia Victorino <i>Isabel Fonseca</i> . . . . .	27
Virgínia Vitorino: uma homenagem a uma mulher das Letras num arruamento do Lumiar <i>Pedro Delgado Alves</i> . . . . .	29
O testemunho da Família <i>José Guilherme Victorino</i> . . . . .	31
<b>I Conferência Inaugural</b>	<b>33</b>
Os vectores principais da obra de Virgínia Victorino e o Neo-Romantismo <i>José Carlos Seabra Pereira</i> . . . . .	35

## **II Vivências e Espaços 63**

Virgínia Victorino, Viagem a Marrocos	
<i>Rui Rasquilho</i> . . . . .	65
Percursos da literatura de viagem feminina: Virgínia Victorino por França, Itália e Tunísia nos “loucos anos 20”	
<i>Martina Matozzi</i> . . . . .	75
Aqui estou, minha terra bem amada! Apontamentos locais	
<i>Fernando Paula Barroso</i> . . . . .	93

## **III Poesia e Teatro 105**

Degredados, de Virgínia Victorino, um drama de costumes da alta burguesia portuguesa em África	
<i>Fabio Mario da Silva</i> . . . . .	107
Artes de amar no feminino — Em torno do sucesso de <i>Namorados</i> (1921), de Virgínia Victorino	
<i>Sara Marina Barbosa</i> . . . . .	117
A escritora e o seu duplo: Virgínia Victorino e o discurso teatral	
<i>Júlia Lello</i> . . . . .	133

## **IV Amizades, Artes e Letras 145**

Virgínia Victorino e Fernanda de Castro: uma amizade para além do tempo	
<i>Mafalda Ferro</i> . . . . .	147
Virgínia Victorino, polissemia de representações?	
<i>Emília Ferreira; Joana d’Oliva Monteiro</i> . . . . .	171
Virgínia Victorino e Branca de Gonta Colaço. A Poética na “Pensão dos Remexidos”	
<i>Anabela de Campos Salgueiro; Inês da Conceição do Carmo Borges</i> . . . . .	195

## **V Sociabilidades, vocações e determinações ao**

<b>tempo de Virgínia Victorino</b>	<b>217</b>
Entre mulheres: Virgínia Victorino e a poesia "feminina" portuguesa na década de 1920	
<i>Anna M. Klobucka</i> . . . . .	219
Virgínia Victorino: sondagem e revisitação	
<i>António Carlos Cortez</i> . . . . .	247
Virgínia Victorino e o armário português	
<i>Fernando Curopos</i> . . . . .	261
Conformismo ou Ruptura: Mulheres Escritoras no Primeiro Terço do Século XX	
<i>Paulo Guinote</i> . . . . .	275

<b>VI Impacto internacional</b>	<b>295</b>
Virgínia Victorino: a presença da poesia e do teatro na imprensa do Brasil	
<i>Angela Laguardia</i> . . . . .	297

<b>VII Conferência de encerramento</b>	<b>305</b>
Virgínia Victorino (1895-1967): eslabón en el mapa de las relaciones literarias peninsulares en el período de entreguerras	
<i>María Victoria Navas Sánchez-Élez</i> . . . . .	307



# **VIRGÍNIA VICTORINO: NA CENA DO TEMPO**

ISABEL LOUSADA

JORGE PEREIRA DE SAMPAIO

Coordenadores Científicos do Congresso

Lisboa, 3 de Dezembro de 2018

“Amour, allez-vous en pour qu'on puisse mourir”<sup>1</sup>

Comtesse de Noailles

Alcobaça, terra natal de Virgínia Victorino acolheu o I Congresso Internacional dedicado à poetisa, por ocasião da passagem do cinquentenário de sua morte (1967-2017).

Graças ao empenho de diversas entidades locais das quais salientamos a ADEPA, através de Luís Peres Pereira e a Câmara Municipal de Alcobaça, juntamente com Centros de Investigação como o Centro de Literatura e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL — Universidade de Lisboa), o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS — Universidade Nova de Lisboa) e CHAM — Centro de Humanidades (Universidade Nova de Lisboa) e Organizações Não Governamentais, foi possível reunir um leque significativamente amplo de convidados, que tornaram memorável o encontro “Virgínia Victorino: Na Cena do Tempo”.

Também as actividades complementares que levámos a cabo se revelaram perenes de carga simbólica pois quer o

---

<sup>1</sup> Epígrafe inscrita no primeiro livro de poesia de Virgínia Victorino, *Namorados*. Trata-se da Condessa de Noailles, i.e. Anned'Arpajon (1729-1794).

bailado da Academia de Dança de Alcobaça, quer a sessão de poesia d'Os Amigos das Letras, quer o documentário de Filipe de Moura — que tiveram lugar no Cine-Teatro João d'Oliva Monteiro — quer ainda a visita cultural ao Mosteiro Feminino de Cós, foram alvo de críticas francamente positivas e auguram uma continuidade, capaz de trazer vida e alargar o universo de interlocuções com a comunidade local e os diversos agentes culturais para a produção de conhecimento novo e amplificação de conhecimento adquirido. A presença das escolas, com os respectivos professores, alunos e alunas, trouxeram ao Encontro a marca intergeracional o que muito nos apraz registar. Importa levar mais longe e trazer para mais perto o que sabemos de Virgínia Victorino. Hoje, estamos mais cientes da sua trajectória e o olhar em particular que o viés de cada apresentação feita nos trouxe, revelou-se de uma riqueza ímpar. Para além das intervenções agora reunidas em volume, será também, em breve, editado um ebook a ser disponibilizado em livre acesso, na medida em que acreditamos serem ambos formatos capazes de assegurar a desejável disseminação do trabalho realizado.

Importa notar que, para além dos contributos recebidos dos congressistas, foi ainda possível contar com a generosidade de especialistas a quem, não tendo sido possível estar presente no Congresso, generosamente aceitaram o repto para colaborar nesta edição. Queremos agradecer muito em especial a Anna Klobucka e Fabio Mario da Silva por nos honrarem com esta participação especial que concorre para aumentar o interesse desta obra em torno da vida, obra, tempo e espaços, filtrados pela objectiva de académicos, estudiosos e demais interessados na autora em apreço.

A Comissão de Honra em boa hora emprestou o seu prestígio a esta iniciativa pelo que incluímos os nomes das individualidades que a integraram junto com os ensaios coligidos. Também a colaboração dos familiares, a quem prestamos o nosso apreço, foi imprescindível; uma palavra especial devemos a Guilherme Victorino pelo seu constante e singular apoio.

Resta-nos agradecer a tantos quantos tornaram possível viabilizar uma ideia que se fazia premente e que 2018 viu concretizar numa homenagem em torno de uma mulher de garra, a quem o tempo não levou a melhor, como se comprova pelos textos que em seguida se publicam.

Seja este livro, doravante, um marco, para impedir que se apague o que foi escrito e se conheça o que foi feito.

Combater a invisibilidade contrariando os porventura imerecidos esquecimentos foi nosso alento.

Cremos ter cumprido o propósito de homenagear Virgínia Victorino, hoje e sempre, fiéis ao lema da autora: “Sempre, ou nunca!”.



**VIRGÍNIA VICTORINO**  
**EVOCÇÃO DE UMA FIGURA INDELÉVEL DA**  
**HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA NA**  
**PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

LUÍS AFONSO PERES PEREIRA

Presidente da ADEPA — Associação de Defesa e Valorização do  
Património Cultural da Região de Alcobaça

“O património é definido como a conjugação das  
criações e dos produtos da natureza e do homem  
que, na sua integridade, constituem, no espaço e  
no tempo, o ambiente em que vivemos.”.

(ICOMOS — Canada French-Speaking Committee  
(1982) Charter for the Preservation of Quebec's  
Heritage (Deschambault Declaration)

Quando foi fundada a ADEPA, em 1977, a intervenção, defesa e salva guarda estava focada predominantemente no património imóvel, nomeadamente arquitectónico, urbanístico, jardins históricos como também nos sítios arqueológicos e nos monumentos históricos. A série — *Património o que é* — apresentada por Pedro Canavarro, Rui Rasquilho, Veiga de Oliveira e Jorge Custódio versando a defesa do património natural, cultural e arquitectónico português — passando em 1980 na RTP — constitui um bom exemplo sendo, no entanto, demonstrado por arte dos intervenientes que existia um património mais vasto além deste.

A evolução e sensibilidade do olhar e das perspectivas permitiram um alargamento da noção de Património Cultural de forma muito acentuada. A noção de Património continuou em mudança, como a própria sociedade, os modos de vida e as formas de pensar e agir — já não falamos apenas em património histórico construído, em monumentos artísticos, mas também em obras de arte, todo o tipo de manifestações culturais, inseridas e designadas por património cultural imaterial, reflectindo particularmente as heranças culturais de cada povo ou região, ritos, músicas, tradições orais, festas e tradições populares. Em termos nacionais a elevação do Fado à categoria de Património Cultural e Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2011 foi o primeiro e maior expoente desta visão patrimonial. Deste modo nos dias de hoje a ADEPA têm que estar em sintonia com esta visão mundana e as direcções fizeram exactamente isso, nomeadamente na valorização do património ambiental que foram dados ao longo dos tempos. Assim, *ADEPA — Alcobaça Escrita e Escritores* tem como base a defesa e salvaguarda do património intelectual, nomeadamente de obras literárias, música, teorias da ciência referentes a Alcobaça. Iniciamos esta vertente com Virgínia Victorino, no ano em que se celebram os 50 anos do seu falecimento — 2018. No entanto o reconhecimento local a esta Personalidade nascida em Alcobaça, tem antecedentes. No ano seguinte à sua morte, pela mão de Tarcísio Trindade como Presidente da Câmara Municipal — curiosamente, viria a ser, anos mais tarde, Presidente da ADEPA — foi dado o nome de Virgínia Victorino a uma das ruas que cruza com a casa onde nasceu e onde seus pais exploraram um estabelecimento comercial e onde se situa o Café Tertúlia. Pouco tempo depois, foi também dado o seu nome a uma rua no Lumiar — Poetisa, dramaturga, professora no Conservatório Nacional e directora e actriz no teatro radiofónico da Emissora Nacional, Virgínia Victorino foi condecorada três vezes pelo Estado Português, tendo recebido também a Cruz de Afonso XII do Estado Espanhol. Conviveu a plêiade da Literatura e das Artes do seu tempo e a sua notoriedade fez com que

fosse retratada por diversos dos mais consagrados artistas do seu tempo — Teixeira Lopes, Eduardo Malta, Henrique Medina, Maria Adelaide Lima Cruz, entre outros — e citada e referenciada por Agostinho Campos, Norberto de Araújo e Júlio Dantas, tendo este apelidado a escritora como “a Musa do Soneto”. O seu reconhecimento foi claro e bem visível.

Sobre Alcobaça, Virgínia Vitorino deixou-nos os poemas *Alcobaça*, *Eterno Amor*, além dum manuscrito, inédito, sobre o Palácio Costa Veiga, situada na Rua Frei Fortunato, rua onde os seus pais viviam. A sua memória foi evocada no Café Tertúlia — que fora, desde os finais do século XIX até à década de 1940, de seus pais, Guilhermina Villa Nova e José de Sousa Victorino — na gerência do espaço por parte de Luís e Maria do Céu Pereira de Sampaio, aquando da reconversão do espaço feita em 2000, tornando-o num espaço de memória da poetisa. Naquela casa figurou, até 2017, o seu retrato em escultura da autoria de José Aurélio e a marioneta criada criado pelos SA Marionetas de Alcobaça, para a peça “A culpa foi da Inês”, em 2005. O café transformou-se num espaço de debate intelectual, declamação de poesia, tertúlias, criações diversas, programação coordenada por Jorge Pereira de Sampaio, filho dos proprietários e Doutor em História da Arte, sócio da ADEPA — e que, para além de ter dirigido superiormente o Mosteiro de Alcobaça durante alguns anos, tem desempenhado importante papel na promoção de duas grandes realidades ligadas a Alcobaça — a Cerâmica e a história de Pedro e Inês de Castro, mas também, como atrás se disse, de Virgínia Victorino. Aliás desde os finais de 1980 que se bateu pela sua evocação, redigindo nessa época os primeiros escritos que veio a criar sobre a poetisa, à época publicados no jornal *O Alcoa*. Por amplo reconhecimento público, o Café Tertúlia veio a ser um dos menos de quarenta escolhidos para o livro “Cafés Históricos de Portugal”, editado pelos CTT em 2018.

Mais lembrada ou mais esquecida, certo é que Virgínia Victorino nunca deixou de estar presente. O reconhecimento enquanto viva é precedido pela forma como actualmente ainda é estudada, alvo de produção científica em

faculdades nacionais como internacionais. O Congresso Internacional Virgínia Victorino — Na Cena do Tempo, realizado nos dias de 22 e 23 de Setembro de 2018, faz desta forma uma concretização maior.

Tendo como Coordenadores Científicos os Doutores Isabel Lousada e Jorge Pereira de Sampaio, foi possível ouvir conferencistas nacionais e internacionais vindos do Brasil, Estados Unidos da América e Espanha, comprovando a internacionalização da produção literária da Virgínia Victorino, bem como o interesse e relevância que ainda tem nos dias de hoje.

Destacamos o apoio da Câmara Municipal de Alcobaça, parceiro fundamental no evento nomeadamente ao Presidente da Câmara, Paulo Inácio e, em particular, ao empenho da Vereadora da Cultura, Inês Silva. Agradecemos a equipa de voluntariado que prestou os mais variados préstimos no bom acolhimento com a elegância de quem sabe, bem como às nossas empresas doceras, que permitiram receber ainda melhor nesta nossa Alcobaça de que nos orgulhamos.

Parcerias foram criadas com a Academia de Musica de Alcobaça que apresentou um bailado inspirado em Virgínia Victorino, sendo a primeira vez em que a sua Poesia foi “dançada”, fazendo parte do espectáculo *“Uma Soirée com Virgínia Victorino”* onde a sua Poesia foi declamada e foi apresentado um documentário produzido por Filipe de Moura. A parceria com os Amigos das Letras teve neste espectáculo o seu primeiro momento. A descentralização territorial por nós defendida, concretizada na visita num dos dias do Congresso ao Convento Cisterciense feminino localizado na freguesia de Cós, aproveitando igualmente para estreitar laços com o projecto cultural da CozArte. A cultura como motor de incidência para a economia local foi amplamente alcançada — outro grande objectivo da ADEPA. O encerramento simbólico do Congresso foi feito no café Tertúlia, actualmente nas mãos do Grupo Bel, tendo o seu CEO Marco Galinha, aberto o espaço em plena remodelação — e, de novo, as Artes a conviverem no Tertúlia com a primeira apresentação do tríptico do artista plástico alcobacense Mi-

guel Amaral. A edição de 2018 foi centrada na Virgínia Victorino. Foi a nossa Musa. Na edição proposta para 2019 será a nossa inspiração — um evento de cruzamentos científicos e literários tendo como pano de fundo a igualdade de género e não só. Um evento que pretende novamente ser aberto a todos aqueles que acreditam que as palavras e as suas conjugações são a simbiose perfeita para o entendimento geracional e cultural.



**MENSAGEM DE SUA EXCELÊNCIA O  
SENHOR MINISTRO DA CULTURA NA  
SESSÃO DE ENCERRAMENTO DO  
CONGRESSO INTERNACIONAL VIRGÍNIA  
VICTORINO: NA CENA DO TEMPO  
ALCOBAÇA, 22 DE SETEMBRO DE 2018**

LUÍS FILIPE CASTRO MENDES

Ministro da Cultura à data do Congresso

Senhor Presidente da Câmara Municipal de Alcobaça,  
Dr. Paulo Inácio, e demais autoridades municipais

Senhora Diretora Regional de Cultura do Centro, Dr<sup>a</sup> Celeste Amaro

Senhor Presidente da ADEPA, Dr. Luís Peres Pereira

Senhor Professor José Guilherme Victorino, Sobrinho  
neto e Representante da Família de Virgínia Vitorino

Senhores Coordenadores Científicos do Colóquio, Professora Isabel Lousada e Doutor Jorge Pereira de Sampaio

Membros da Comissão de Honra, Ilustres Conferencistas e participantes no Colóquio, Minhas Senhoras e Meus Senhores,

Alcobaça tem muitos motivos de orgulho no campo do Património e da Cultura, tanto de recuados séculos como de épocas mais recentes ou até dos nossos dias, desde o magnífico Mosteiro, Património da Humanidade, a inúmeras figuras nos mais variados domínios da atividade cultural, por vezes abrangendo sucessivas gerações, como é o caso paradigmático da Família Vieira Natividade, abrangendo o final

de Oitocentos e todo o século XX, ou, sendo naturais do concelho, se projetaram fora dele, como é, a título de exemplo, o caso do escultor contemporâneo José Aurélio e como é, sem sombra de dúvidas, o caso da figura nacional de Mulher da Poesia e do Teatro que foi Virgínia Vitorino, a quem o presente Colóquio foi dedicado, no âmbito das celebrações do cinquentenário da sua morte a 27 de Dezembro de 1967.

Virgínia Vitorino nasceu no ocaso do século XIX, em 1895, vindo a falecer, como acabamos de dizer, em 1967. Publicou o seu primeiro poema em 1917 e o seu primeiro livro de poesia com vinte e seis anos, em 1921, *Namorados*, que conheceria um êxito sem precedentes e porventura escassas vezes repetido na posteridade na literatura nacional, ao ter, até 1934, doze edições e ainda outras duas no Brasil. Seguiram-se mais dois livros de poesia, *Apaixonadamente*, em 1923, com cinco edições, e *Renúncia*, em 1926, com três edições. Nessa década de vinte, que assistia ao fim da I República, ela era, no dizer de Maria Lúcia dal Farra, “a estrela-mor da sua época” ou a “diva das letras nacionais” como a classifica António Carlos Cortez, na Introdução da *Antologia Poética* que acabou de ser lançada.

De facto, num tempo em que se começavam a afirmar diferencialmente vozes femininas em vários planos da cultura e da sociedade portuguesas, em campos tão distintos como a medicina, as artes plásticas, a música, ou a literatura, Virgínia Vitorino, sem pertencer aos movimentos literários de cariz modernista nem aos de matriz mais romântico-simbolista que se afirmavam nas inúmeras revistas publicadas ao longo dessas primeiras três décadas do século XX, alcançava uma notoriedade e um favor do público leitor de que provavelmente nenhum outro escritor do seu tempo, homem ou mulher, beneficiou. Curiosamente, num livro escrito por Theresa Leitão de Barros, dedicado às *Escritoras de Portugal* e publicado em 1924 (II volume), dá-se como muito plausível explicação desse êxito literário o facto de a sua poesia operar uma “feliz adaptação do lirismo amoroso às ansiedades emotivas mais actuais”, ou seja, a sua capacidade de fazer encenar na tradição lírica portuguesa uma

voz emotiva diferente, a de uma mulher do seu tempo que lucidamente reconhece as limitações do seu papel no próprio trato amoroso face a um imaginário masculino ainda dominante.

Alguns dos seus contemporâneos sublinharam, também, o marcado artifício teatral da sua escrita, pelo que não poderá estranhar-se que, depois do seu terceiro livro de poesia, intitulado *Renúncia*, a autora tenha abandonado a poesia para se dedicar ao teatro, o que sucedeu logo em 1930, escrevendo e encenando várias peças, numa colaboração com a companhia Rey Colaço / Robles Monteiro que se vai prolongar pelas décadas seguintes e que dilatará o seu êxito junto do público e também trará o reconhecimento oficial, com várias condecorações.

Todo este labor foi acompanhado por uma ação pedagógica no Conservatório Nacional de Lisboa e sobretudo pela animação do Teatro Radiofónico aos microfones da Emissora Nacional.

Foi esta multifacetada e contraditória personalidade de mulher, poeta e dramaturga, numa conjuntura histórica de mudança de paradigmas e de emergência de vozes femininas, também elas contraditórias entre si, em múltiplos domínios da cultura e da vida social, que esteve em análise ao longo destes dois dias, em Alcobaça, num colóquio organizado com grande rigor que assegurou uma participação de elevada qualidade científica, tanto nacional como internacional, que será seguido da edição das *Atas* e foi acompanhado pela edição de uma *Antologia Poética* da autora, com os três livros publicados, que permitirá aos cidadãos e às escolas o resgate da memória e a redescoberta do prazer da leitura da obra de Virgínia Vitorino.

Felicitos os organizadores pela notável iniciativa e a Câmara Municipal de Alcobaça por a ter acolhido, esperando que ações equivalentes sejam realizadas nos tempos mais próximos sobre outros grandes vultos da Cultura Portuguesa naturais deste concelho.



## CONGRESSO INTERNACIONAL VIRGÍNIA VICTORINO: NA CENA DO TEMPO

INÊS SILVA

Vereadora com o Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Alcobaça

*Virgínia Victorino — na cena do tempo* foi muito mais do que um Congresso Internacional. Entendo que este acontecimento só por si é de louvar, pela conquista de trazer a Alcobaça historiadores, críticos literários e individualidades que se têm dedicado a estudar a obra multifacetada de Virgínia Victorino, dando-lhe o merecido destaque no panorama internacional. De facto, muitos autores de diferentes nacionalidades analisaram profundamente a sua obra, promoveram estudos comparativos entre esta e a obra de outros grandes artistas e procuraram perpetuar a sua arte, vivências, atitudes, espaços “físicos e simbólicos” percorridos. Virgínia Victorino foi uma mulher do mundo, viajada, culta, conhecedora, que tem agora o merecido destaque como artista neste Congresso Internacional. Alcobaça, reconhecida, recebeu de braços abertos a vinda de representantes da Universidade de Sorbonne, Universidade Norte do Texas e Universidade Complutense de Madrid.

Mas reconheço que *Virgínia Victorino — na cena do tempo* ultrapassou as fronteiras do *Internacional*, no sentido estrito da palavra, para chegar a mundos que se afiguram longínquos mas que, afinal, estão muito perto. Foi, pois, um encontro da escritora com os alcobacenses, com os leitores do século XXI e com todos os que, mais do que assinalar os 50 anos da sua morte, querem assinalar a sua vida.

Sabemos que Virgínia Victorino foi uma mulher que cruzou o seu caminho com o caminho de artistas plásticos, escritores, leitores, ouvintes e muitas outras pessoas de múltiplas cidades e profissões, o que resultou numa encruzilhada feliz de vastas criações. Hoje, temos de ser nós a manter os laços entre a sua obra e os novos públicos, para que estes a possam (re)descobrir e entender.

Parabéns a todos os que têm contribuído para que a voz de Virgínia Victorino se enraíze no nosso conhecimento, de forma a se perpetuar e a permanecer sempre na memória deste território.

## **VIRGÍNIA VICTORINO**

ISABEL FONSECA

Presidente da União de Juntas de Freguesia de Alcobaça e Vestiaria

Virgínia Vitorino nasceu em 13 de Agosto de 1895, em Alcobaça. Os Alcobacenses reconhecem o mérito da escritora e autora de peças de teatro radiofónico, mas acima de tudo reconhecem-na como MULHER. Moderna demais para o seu tempo, viveu uma vida apaixonada pela língua portuguesa, pelo teatro e pela poesia. Foi considerada “uma das Mulheres mais influentes nas Letras na primeira metade do século vinte em Portugal”.

Alcobaça prestou-lhe homenagem dando nome a uma rua, onde nasceu e viveu durante alguns anos.

A União das Freguesias de Alcobaça e Vestiaria, em ano de comemorações e do congresso internacional sobre esta MULHER, apoiou um documentário sobre sua vida e obra, com testemunhos de muitos dos que estudaram a sua obra. Estes testemunhos são fundamentais para o perpetuar da memória e pedagógicos junto dos nossos jovens.

O evento Rios e Ruas de Cerâmica de 2018, elegeu Virgínia Vitorino como tema a homenagear, onde a arte urbana em cerâmica contemporânea, a realçou e evocou. Ceramistas, designers, ilustradores, fábricas de cerâmica e instituições sem fins lucrativos, deram corpo a obras que estão espalhadas pela cidade, formando assim, um roteiro turístico que desperta os sentidos de quem o contempla. O culminar deste evento terá ainda lugar este ano. O Centro de Educação Especial, Reabilitação e Integração de Alcobaça

(CEERIA) em parceria com a artista Paula Teresa, preparam um painel de homenagem a esta nossa Alcobacense.

Alcobaça orgulha-se de fazer parte da trajetória da poetisa. A UFAV identifica-a como uma das embaixadoras da freguesia onde a nossa identidade e orgulho são fundamentais para a construção da nossa identidade e futuro.

# **VIRGÍNIA VITORINO: UMA HOMENAGEM A UMA MULHER DAS LETRAS NUM ARRUAMENTO DO LUMIAR**

PEDRO DELGADO ALVES

Presidente da Junta de Freguesia do Lumiar

Através do Edital n.º 25/69, de 29 de janeiro de 1969, o município de Lisboa procedeu à atribuição do topónimo Virgínia Vitorino ao arruamento até aí designado por Rua I e Rua Dois, na envolvente da Alameda das Linhas de Torres, numa zona de expansão urbanística da cidade de Lisboa e que crescia a olhos vistos naquele final de década e nos anos que se seguiriam, alterando as suas características até aí ainda marcadas por traços de ruralidade e quintas de lazer.

Na vida de uma cidade, a identificação dos lugares e arruamentos reveste-se de uma centralidade incontornável para a gestão do espaço público e para a convivência sã entre os residentes. Tem uma primeira dimensão eminentemente prática, destinada a assegurar a navegação pelos arruamentos e geografia da urbe. No entanto, na modernidade, a toponímia tornou-se também uma forma de homenagem e memória fundamental para a vida em comunidade. Se num primeiro momento eram as características dos locais que asseguravam o nome pelo qual ficavam conhecidos, a assunção da atribuição do nome pelas autoridades municipais altera essa realidade, abrindo caminho à escolha de personalidades e efemérides com relevância para a cidade, de reconhecido prestígio nacional ou internacional, como destinatárias de homenagem por esta via.

Compreende-se, pois, atentos à obra e ao legado de Virgínia Vitorino, que apenas dois anos volvidos sobre o seu desaparecimento físico, a autarquia tenha procedido à homenagem referida, optando por uma zona de crescimento da cidade a norte. Efetivamente, a Freguesia do Lumiar, ainda que seja a mais antiga Freguesia da cidade de Lisboa em existência ininterrupta, desde 1266, é simultaneamente uma das zonas da cidade que mais tem sido objeto de decisões de atribuição de topónimos nos séculos XX e XXI, visto que é zona de recente urbanização, onde os novos arruamentos ainda abundam.

No entanto, atenta a presença de um importante legado de Virgínia Vitorino na produção de textos para o Teatro, quem sabe se a homenagem não terá sido também um feliz prenúncio da futura instalação, já na década seguinte, do Museu Nacional do Teatro, a algumas centenas de metros do arruamento que traz o seu nome?

Mais do que cruzamentos de arruamentos, a toponímia assegura igualmente cruzamentos de contextos e ligações entre os homenageados, que enriquecem também a história e a memória de cada cidade. Nesse sentido, enquanto Freguesia que acolhe a homenagem a Virgínia Vitorino nas suas ruas e que, por isso, deve assegurar também a missão de salvaguardar a sua memória, não poderia a Junta de Freguesia deixar de se associar à comemoração da sua vida e obra, saudando e parabenizando todos quantos participaram na investigação e na divulgação do seu legado.

## **O TESTEMUNHO DA FAMÍLIA**

**JOSÉ GUILHERME VICTORINO**

Administrador da Cooperativa de Ensino Universitário e  
Professor na Universidade Autónoma de Lisboa

Só com o particular entusiasmo, rigor e capacidade de realização do Prof. Doutor Jorge Pereira de Sampaio, pôde ser levado a cabo o congresso cujas actas são agora dadas à estampa.

Como maior especialista e divulgador da obra de Virgínia Victorino, esta não foi, contudo, a primeira iniciativa de vulto deste bom amigo. Recordo, respectivamente, em 2000 e 2009, a notável organização das exposições, “Imagens para a poesia de Virgínia Victorino” e “Virgínia Victorino e Florbela Espanca: melancolia e glória na vida e na morte”, também realizadas em Alcobaça, e que originaram estupendos catálogos — exemplos antecipados de um congresso cuja projecção, nacional e internacional, tão dignamente assinalou a memória de uma autora tão esquecida.

Só posso, por isso, manifestar o mais profundo e sentido agradecimento ao Jorge e a todos os que a este evento dedicaram o melhor das suas energias e do seu saber, para além, naturalmente, das entidades que, de forma tão generosa, se desdobraram em tantos apoios indispensáveis.

Factos que, em suma, muito honram Alcobaça, a obra de Virgínia Victorino, e muito enternecem naturalmente a minha família.



**Parte I**

**Conferência Inaugural**



# Os vectores principais da obra de Virgínia Victorino e o Neo-Romantismo

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

Coordenador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos,  
Universidade de Coimbra

1. Como situar a poética de Virgínia Victorino num quadro de inteligibilidade histórico-literário? E o seu alento lírico e dramático, será preciso ou possível submetê-lo a essa colocação? Daí poderão advir não constrangimentos de leitura, mas sim novos estímulos de percepção e novas hipóteses interpretativas no renovado encontro com a sua obra?

Quando lemos ou ouvimos versos condoreiros como estes dos tercetos de certo soneto de *Apaixonadamente* —

Toco o império divino da loucura,  
e subo tanto, a uma tão grande altura,  
que nem tu, minha sombra, já me atinges!

Se alguém me busca, eu vou mais alto logo.  
E se, estonteada, às vezes me interrogo,  
Sinto em mim o silêncio das esfinges!

(Victorino, 2018, p. 97)

— onde havemos de inserir tal ímpeto de automagnificação do eu poético, tal força de afirmação de si, tal poder de inscrição do retrato altaneiro com seus estigmas de anomalia e mistério?

**2.** Olhando o devir histórico das artes e da literatura portuguesa em particular segundo uma periodização ditada pelas sucessivas hegemonias de estilos de época, com seu sistema de valores estéticos, de padrões, normas, modelos, motivos temáticos e motivos operatórios, e com suas concretizações textuais de opções contextualizadas quanto à forma do conteúdo e à forma da expressão, discernimos que a fulgurante emergência da lírica de Virgínia Victorino — nas colectâneas, de grande sucesso editorial, *Namorados* (1921) e *Apasionadamente* (1923) — se verifica no termo *ad quem* de um desses períodos histórico-literários, que, ao ocupar o primeiro quartel do século XX, se distingue por uma dominante neo-romântica que, como é de regra com as formações estilístico-periodológicas, conhece anos de advento reactivo no dealbar de Novecentos e, depois de submergir, em termos de pragmática e de dinâmica do campo literário, a erupção do Primeiro Modernismo, conhece anos de gradativa secundarização ou miscigenação por meados dos anos 20 (o que, diga desde já, sem ser determinante do estranhamente precoce remate da publicação de colectâneas líricas por parte de Virgínia Victorino, porventura contribuiu para tal suspensão em 1926 da sua ascendente carreira editorial — com a saída da 10<sup>a</sup> edição de *Namorados*, com capa de Almada Negreiros, e das três primeiras edições, entre Março e Maio, de *Renúncia*).

Como confirmam certas metamorfoses dos esteticismos finisseculares no Modernismo de *Orpheu* e de *Presença*, a literatura portuguesa fica a dever ao Decadentismo e, sobretudo, ao Simbolismo que imperavam na infância de Virgínia Victorino, não só um precioso espólio de transposição simbólica, de figuração metafórica e de encanto fónico-rítmico, mas também uma nova consciência da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária, uma dignificação da poesia perante a tendência ancestral para o confessionalismo e para o madrigalesco sem consistente e sedutora mediação estética, um maior peso da inteligência e da vontade (por vezes já fundidas no que F. Pessoa chamará

“vontade intelectual”) no processo de criação literária, enfim a defesa e a prática sortilêga da “estética da sugestão”.

Tais débitos não seriam de todo renegados pela nova geração que a partir de 1902 instaura uma outra orientação (tal como não serão de todo ignorados pela Virgínia Victorino que chega à cena literária duas décadas volvidas). Mas, no dealbar do século XX, essas altas qualidades do Decadentismo e do Simbolismo pareciam-lhes indissociáveis de uma imagem de escritor e de uma pragmática da literatura que depressa se tornam chocantes perante o agudizar da crise político-social portuguesa e perante a urgência de uma função militante da arte.

O novo contexto da viragem do século revela-se contrário à figura paradigmática do “esteta”; e as novas correntes de escritores mostram-se então indisponíveis para o correlato ritual de distanciamento aristocrático no exibicionismo *snob* e no requinte *dandy*, tal como para os estratégias de intervenção no funcionamento institucional da literatura segundo os paroxismos da originalidade e para a ostensiva valorização musical e grafemática dos significantes, para os apuros rímicos e versificatórios, para as estranhezas sintagmáticas, vocabulares e sufixais, para os jogos de aliteraões e sinestésias. Mais do que efeito de saturação, o nítido refluxo que na charneira entre os séculos XIX e XX sofrem o Decadentismo e o Simbolismo corresponde — e é pertinente assinalá-lo preambularmente para nos tornarmos sensíveis à matizada posição em que afirmará a singularidade de Virgínia Victorino na diferente atmosfera sócio-cultural dos anos 20 lisboetas — a uma preferência pela tradição nacional contra o gosto cosmopolita e a uma opção pelo empenhamento patriótico, moral e político da literatura contra os princípios da arte pela arte, contra a sub-rogação da vida pela arte, contra a colocação do mundo natural na dependência da criação estética, contra a recriação da existência segundo modelos artísticos.

Entre o Ultimato e o Regicídio vão-se avolumando as pressões de *engagement* e as solicitações de legitimação por poéticas neo-românticas, contra a boa-consciência absten-

cionista dos estetas “novistas” que preponderavam no último decênio de Oitocentos. Chegam tempos de “poeta-cidadão” e de escritor-guardião da Pátria, variavelmente assumidos pelas novas correntes neo-românticas — em contraste com as opções dos melhores autores da geração de 90, primeiro, e do grupo de *Orpheu*, depois.

Sob a óptica do Modernismo orfaico, emergente nos anos que são os da juventude de Virgínia Victorino, essas correntes neo-românticas abandonam o autotelismo da arte finissecular e reverterem ao moralismo, à interpelação profética, à militância de escassa transposição estética; contra os renúncios finisseculares da assunção moderna do fingimento poético, reassumem a teoria expressivista da criação literária e, por vezes, uma valorização equívoca da sinceridade (extrapolada do domínio psicológico-moral para o da autenticidade artística); em lugar da estética finissecular da sugestão, retomam o discursivismo torrencial e a poética da sobreabundância emotiva, que arrasta para uma prática de incontinência verbal e de derrame sentimental (a que Virgínia Victorino se esquivará ao adoptar a contenção elocutiva imposta pela exiguidade estrófico-versificatória própria dessa canónica forma poética fixa que é o soneto e a dramaticidade da encenação compositiva do diálogo implícito); empenham-se, em nome da simplicidade expressiva e da suficiência da “mensagem”, num regresso à linguagem da tradição oitocentista e aos seus estilemas.

No entanto, a arte neo-romântica também começou por criar para um público por vir e teve de formar a apetente sintonização recepcional que nos anos 20 e 30 lhe garantirão um espriado sucesso editorial e crítico, primeiro, e uma persistente subalternidade epigonal, depois: um público que adere ao espaço cultural de afirmação das subjetividades enquanto sístole e diástole da missão cívica, patriótica, religiosa, e da peregrinação emotivo-sentimental, no congénito regime retórico-estilístico de profetismo e confiança... — um público que, por isso, também tem de evoluir, como logo na altura se intuiu, desde o estádio em que “prefere, por exemplo, a artificiosa e formal elegância

de Júlio Dantas à intensidade adivinhadora e reveladora de Teixeira de Pascoaes”, para diferente estádio em que, todavia, ao lado do apreço por esse e outros discursos poéticos oraculares, não deixa de tornar *best sellers* os *Namorados* de Virgínia Victorino (cf. Cidade, 1921, p. 341).

**3.** O trânsito de um século para o outro faz-se num ambiente literário indeciso, entre manifestações declinantes de vitalidade do Decadentismo e do Simbolismo (até 1902) e atrofiantes hesitações das tendências neo-românticas lusitanistas, que haviam surgido heteroclitamente no fim-de-século e que desde a mesma altura vão sofrer uma crise de apagada maturação e reformulação desses antecedentes finisseculares.

Por 1901-1902 evidencia-se o surto da corrente vitalista, cujo ascenso e predomínio abrangeu o resto do decénio, manifestando-se na criação ou conquista de revistas (*Revista Nova*, *Mocidade*, *Arte & Vida*, etc.), na larga penetração em jornais (sobretudo órgãos republicanos, como *O Mundo*, de Lisboa, e *A Resistência*, de Coimbra), na crescente edição de livros, números únicos e plaquetes periódicas (como *As Quadras do Povo* de vários autores, ou os *Comentários* de Joaquim Manso, etc.). Decai com o advento da República, apesar do papel da revista *Atlântida* e da prossecução da obra de João de Barros e do parcial reforço crítico e poético que lhe traz António Sérgio. Na sua fase expansiva, chama a si autores conhecidos, que a ela aderem perduravelmente ou numa fase breve (Fausto Guedes Teixeira, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira, Paulino de Oliveira, João Lúcio) ou a ela acorrem numa só obra de motivações circunstanciais (como *Para a Luz*, de Pascoaes, 1904) ou numa orientação inicial depois abjurada (Alfredo Pimenta). Ficaram como seus principais representantes João de Barros, Nunes Claro, Sílvio Rebello, Bernardo de Passos, Angelina Vidal, Mayer Garção, Tomás da Fonseca, José Augusto de Castro, César Porto, Eduardo Metzner, Afonso Gaio, Valentim Machado, João de Deus Ramos, Eduardo de Carvalho,

etc.; mas nela confluem também partes relevantes da obra de António Patrício, Florbela Espanca e Manuel Eugénio Massa.

A corrente saudosista polariza-se num núcleo bem definido: Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, com o movimento da Renascença Portuguesa. Elabora-se pelo cruzamento das especulações poéticas (e só depois doutrinárias) de Pascoaes, bem como da segunda fase de Corrêa d'Oliveira, com o impulso interventivo da revista anarquizante *Nova Silva*, e com o Criacionismo lírico-filosofémático de Leonardo — o que se reflectirá na pletora de actividades e edições da Renascença Portuguesa e no desdobramento do órgão principal, *A Águia*, na revista *A Vida Portuguesa*. No primeiro decénio do século XX falta-lhe ainda uma dinâmica colectiva, mas enriquece-se já com obras de autores até aí integráveis na corrente lusitanista e que a ela haviam de voltar (especialmente A. Corrêa d'Oliveira). Comanda a vida literária portuguesa desde 1910 até à Grande Guerra, influenciando então também, difusamente, quer em neo-românticos vitalistas, quer na fase inicial de autores (especialmente Mário Beirão) cuja obra, aliás superiormente polifacetada, propenderá depois para uma dominante lusitanista. Ao declinar, dela irradiam dois fecundos vectores: por um lado, a *Seara Nova*, que deriva da reacção racionalista de Proença e Sérgio à orientação de Pascoaes e Leonardo, recebendo o reforço dos saudosistas J. Cortesão e A. Casimiro; por outro lado, a assimilação pelo Modernismo, via Pessoa, de certas componentes saudosistas prospectivas. A primeira figura da corrente saudosista é também o maior poeta do Neo-Romantismo: Teixeira de Pascoaes; acompanham-no, em boa parte das suas obras poéticas, Mário Beirão, Afonso Duarte, Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Cândido Guerreiro, António Patrício, João Lúcio, Anrique Paço d'Arcos, Aires Torres, António Carneiro, António Cobeira e, em seus *juvenilia* líricos, Domingos Monteiro, António de Sousa [António de Portucale], Vitorino Nemésio, Gomes Ferreira, etc.

A corrente lusitanista foi, como vimos, a única que teve antecedentes importantes nos finais do século XIX. Mas, embora na transição dos dois séculos se veja adoptado na sua feição mais característica por promissores poetas como Afonso Lopes Vieira e António Corrêa d'Oliveira, e em sua feição mais lassamente tradicionalista por múltiplos autores menores de valor incerto (como Manuel de Moura), o Neo-Romantismo lusitanista sofre eclipse parcial no primeiro decénio do século XX. Mesmo então prolonga-se nos periódicos de grande público e sem programa estético (v.g. *Ilustração Portuguesa*, *Serões*) e beneficia até da afluência de relevantes protagonistas da lírica, da narrativa e da dramática do fim-de-século (Eugénio de Castro, Júlio Brandão, Alberto Osório de Castro, Luís de Magalhães, Queirós Ribeiro, Alberto d'Oliveira, Silva Gaio, D. João de Castro, Antero de Figueiredo, etc.). Nos inícios da República, a corrente lusitanista acompanha já em crescendo a afirmação do predomínio saudosista; os anos da Guerra favorecem-na, pois determinam um processo de indefinição nas correntes vitalista e saudosista, conjunturalmente necessitadas de recorrer aos seus mitos históricos, aos seus tópicos tradicionais, às suas imagens, à sua linguagem e à sua prosódia; paralelamente desenvolve-se o Integralismo Lusitano e, a partir daí, a corrente lusitanista alastra e vai gradualmente assimilando quase todo o soterramento neo-romântico da erupção modernista de *Orpheu*. Os reconvertidos Afonso Lopes Vieira, António Corrêa d'Oliveira e António Sardinha são então os seus principais representantes, acompanhados em parte por Mário Beirão e Afonso Duarte, Florbela Espanca e Américo Durão, e declaradamente por Alberto Monsaraz, Guilherme de Faria, José Bruges d'Oliveira, Armando Côrtes-Rodrigues, Branca de Gonta Colaço, Laura Chaves, Oliva Guerra, Virgínia Victorino, Maria de Carvalho, Maria da Cunha, Vicente Arnoso, José Coelho da Cunha, Manuel Augusto de Amaral, Joaquim de Almeira, António Alves Martins, Carlos Cochofel, Garcia Pulido, Eugénio Sanches da Gama, Marta de Mesquita da Câmara e, em seus *juvenilia* líricos, Francisco Costa, Fernanda de Castro,

Campos de Figueiredo, etc.

Justamente quando irrompe com clamoroso sucesso editorial a obra lírica de Virgínia Victorino, o período neo-romântico fecha com nova ambiência de miscigenações e indefinições estético-literárias, em que o colapso das correntes vitalista e saudosista (e das suas minoritárias aberturas para-modernistas) e a banalizante disseminação da corrente lusitanista coabitam com episódicas ou inconsequentes tentativas de esteticismo modernista, em simbioses geralmente débeis dos legados decadentista, simbolista e orfaico. Entre estas sobressai o requinte intersemiótico de comunicação sociocultural das aparatosa, e em verdade invulgares, *Folhas de Arte* que por 1924 Augusto de Santa-Rita promove como panorâmica publicação mensal: feixes de reproduções fac-similadas de autógrafos poéticos, acompanhados por retratos (por vezes autografados) dos autores e encimados por um “Dístico” preambular. Ora, entre os poucos nomes contemplados (um dos quais é Fernando Pessoa) por esse projecto efémero mas tão indiciante das tendências estético-literárias mais em evidência, surge Virgínia Victorino com o “palácio da quimera” do seu eufórico “Êxtase” a terem de responder ao encomiástico “Dístico”: “As almas da Severa e de Soror Mariana cantando, p’la mesma boca, na Noite da Raça.”

Surgem também, então, manifestações de protopresenismo, com sua osmose de Modernismo mitigado e de Neo-Romantismo decantado, mas dramático (com o qual porventura Virgínia Victorino se teria vindo a associar, se houvera persistido em apostar na obra poética). Em oposição ao academismo e ao mundanismo diletante dos magazines lisboetas, a revista *Presença* e o movimento literário que ela polarizará surge em Coimbra na sequência das alterações graduais trazidas à atmosfera artística dos anos 20 por revistas promovidas por núcleos estudantis como, no Porto, *Crisálida* / *A Nossa Revista* (1921-1922) — onde Virgínia Victorino colabora — e, em Coimbra, *Bysancio* (1923-1924), *Via Latina* (1924) e *Tríptico* (1924-1925), que quase imperceptivelmente vão diversificando o corpo de colaboradores e

deslocando o gosto em relação a outras revistas circundantes, mas ainda dominadas pelo Neo-Romantismo (desde *A Tradição*, 1920, a *Conimbriga*, 1923, por exemplo).

4. O quadro de tendências dessa época, plausível húmus de afinidades ou disparidades relevantes, tem outra componente de novidade sócio-cultural — sem embargo de, perante ela, a crítica literária e a crónica impressionista, o folhetim mundano e a gazetilha anedótica oscilarem na reacção e propenderem mais à depreciação retardatária, paródica ou satírica, do que à compreensão aberta e valorizadora. Trata-se do surto de literatura de autoria feminina, com dimensão insólita para a parca tradição na modernidade portuguesa.

Nesse surto abundante e notório, só apagadas tentativas poderiam acompanhar Alice Moderno ou Domitila de Carvalho, na corrente vitalista e emancipalista do Neo-Romantismo, entre o panfletarismo poético com aspirações de profetismo prometeico de Angelina Vidal e a ficção narrativa de pedagogia da promoção social e da regeneração nacional de Ana de Castro Osório; e, pouco lisonjeiramente, mais reduzida e episódica se mostrava ainda a participação de textos de autoria feminina na realização do Saudosismo, da sua mundividência mais complexa, da sua poética mais elaborada, da sua intervenção mais culturalmente mediatizada.

Em contrapartida, parecia conatural a afluência das escritoras às falanges mais tradicionalistas do Neo-Romantismo lusitanista, desde as que são oriundas da tradição monárquica liberal (e até descendentes dos seus bardos e heróis) e formadas em ilusões de *Belle Époque* até às que vêm à boca de cena já integradas nas novas condições sociais e nas novas tendências político-ideológicas emergentes com a Grande Guerra. Por isso, nesse crepúsculo entre duas épocas, cedo ganham evidência poetisas como Maria da Cunha e Branca de Gonta Colaço: à primeira, bastam as *Trindades* para o ritual lírico da *peregrinatio ad loca sancta* da sensibilidade tradicional; à segunda, não bastam as *Matinas*, a

que se juntam *Canções do Meio-Dia* e *Hora da Sesta*, entre outras silvas, para ferir em simultâneo as notas pessoais do canto da felicidade conjugal e do *engagement* monárquico (que desenvolve também no jornal humorístico *O Talassa*).

Duas tendências sobressaíam na representação da nova diversidade das imagens femininas, entre as polaridades da *jovem rebelde* modernizada e da tradicional *fada do lar*.

Por um lado, muito de acordo com o ambiente e o espírito dos anos 20, surge um tipo de textos em que mulher burguesa vai em demanda, mundana ou frivolamente doutrinada, da emancipação *à la garçonne*: paralelo à moda dos “cabelos à Joãozinho”, ao *flapper look* e ao seu valor sintomático de estilo de vida pouco convencional e de atitude de auto-affirmação, mas aproximando-se por vezes da escrita de provocação andrógina de Judith Teixeira, espria-se na crónica e na ficção narrativa o discurso literário de Mercedes Blasco e de outras plumitivas que exploram com duvidosa qualidade artística os trilhos do escândalo francês (e europeu) do romance *La Garçonne* de Victor Margueritte. Com uma voga que o próprio teatro de revista corrobora, essa literatura traduz-se, relativamente ao paradigma existencial e cultural masculino, simultaneamente em lance de apropriação e de capitulação, sem que a maturidade de uma opção própria se manifeste sequer na reformulação escandalosa e inorgânica do erotismo maldito, remanescente do Decadentismo finissecular.

Por outro lado, a veia mais prolífica da literatura feminina é, sem dúvida, certa poesia amorosa de coonestação religiosa e provinciano condimento de tiques cosmopolitas, com que luzida presença de vozes de mulher dá seu contributo para a história do academismo e do Kitsch no Portugal moderno. Aí se destacam, e fazem soçobrar algumas inegáveis potencialidades em livros com larga saída, poetisas como Maria de Carvalho — que canta uma crença ingénua, devota e milagreira, e os encantos das terras e gentes lusitanas em *As Sete Palavras*, em *Pensamentos* e em *Folhas* —, Laura Chaves — cujos versos se meneiam, em *Esboços*, em *Do Amor* e em *Vozes Perdidas*, entre as perambulações sen-

timentais e os clichés alegórico-patrióticos — e Oliva Guerra — que em *Espirituais* e em *Encantamento* envolve os roteiros da paixão ou do *flirt* burgueses numa versão emoliente dos grandes temas lusitanistas e na sedução pitoresca das viagens.

Neste cenário, em que contracenam outras figuras de idêntica arte mas de menor quilate, as primícias de Fernanda de Castro e de Marta de Mesquita da Câmara traziam promessas de melhor devir para a poesia lusitanista de autoria feminina, enquanto Teresa Leitão de Barros surpreendia com uma inadvertida agudeza crítica; e a personalidade literária está prestes a ganhar relevo único com sua maturidade lírica, quer pela superior categoria estética da sua realização temático-formal, quer pelo sedutor exemplo do alcance libertador e prospectivo da energia frutiva — do desejo de ser e da pulsão erótica que revolvem o imaginário e recadenciam a linguagem, enquanto erguem o mito pessoal sobre os dons do “corpo prometido à morte” e do desenvolvimento poético da auto-consciência.

É neste contexto que irrompe fulgurantemente Virgínia Victorino, não só se impondo de imediato como campeão de tiragens editoriais, mas também conquistando solícitas atenções da crítica em magazines e desse tão epocalmente significativo modo de afirmação da arte poética no espaço público que é a declamação de versos nos círculos elegantes da vida citadina.

Esse duplo triunfo da poetisa parece resultar da feliz combinação do teatral mas inefável ímpeto de afirmação do eu — próximo do de Florbela — e da vivacidade dramatizante da dicção nos tópicos do lirismo amoroso.

**5.** Ao longo do primeiro quartel do século XX, o funcionamento institucional da vida literária, as movimentações, confrontações e confluências no campo literário, e os elementos detectáveis em textos produzidos pelos protagonistas da dinâmica desse campo, permitem-nos delinear os contornos sistémicos graças aos quais o Neo-Romantismo

se torna inconfundível com um mero aglomerado de elementos da tenaz tradição romântica (europeia e portuguesa) em remanescência tardia ou contingente renovo.

O núcleo gerador da poética neo-romântica radica no dissídio ôntico e existencial (entre uma vocação sidérea, an-gélica, divinizante, e uma condição degredada, rastejante), na vivência, que esse dissídio condiciona e estigmatiza, da primazia do Amor (redignificação do erotismo e da afectividade, elevação moral e cognitiva pelo desejo, mútua promoção ôntica dos amantes, irradiação e apoteose cósmica da energia amorosa) e na missão profética do bardo, que se cumpre em regime de boa-consciência literária e linguística.

À semelhança da actualização oracular e/ou tribunícia que a “sagração do escritor” tivera no Romantismo, esse profetismo neo-romântico, imune à desolação da “transcendência vazia” ou “idealidade vazia” própria da modernidade estética e alheio à céptica “vontade de enganar” das *personae* modernistas, tem a linguagem por instrumento do seu compromisso com a verdade no Mundo e assume quase sempre um alcance metafísico e sacralizador, um visionarismo mitogónico e anagógico, um imaginário aurático transcendentalista; quando tal não se verifica, assume pelo menos um alcance ético-social, um visionarismo de superior lição dos sinais dos Tempos, um imaginário aurático imanentista.

Este núcleo da poética neo-romântica actua sob o efeito catalítico de vários vectores, um só dos quais surge como estabilizador (o vínculo da “alma pátria” ou espírito da nacionalidade), enquanto os demais agem como estimulações desestabilizantes (as metamorfoses da *Sehnsucht*, em torno do Vago, e as metamorfoses do *Gemüt*, no primado do Sentimento, no regime de sensibilidade vibrátil, no culto do Sonho e da gnose arracional).

Além desse núcleo gerador, a poética que é património comum das três correntes neo-românticas engloba opções metaliterárias correspondentes: apologia (rara) da imaginação criadora, presunção (assídua) de inspiração e vidência, coincidente auto-representação do Poeta (mas em cisão),

precedência da “Poesia” (como realidade natural e como vivência) sobre o texto, expressivismo (mas de confiança e revelação) e prerrogativas da sinceridade, penalizações e sub-rogações da insuficiência verbal, oscilação entre a grandeza e a secundariedade da arte, funções elementares da literatura como conforto afectivo e vibração emocional, como promoção evasiva ou empolgante de quimeras, heterotelismo moral e social, intervenção e oratória cívicas, tradicionalismo e nacionalismo literários, popularismo artístico.

O colação imaginário neo-romântico apresenta um núcleo arquetípico de errância e marginalidade nobilitantes, de raptó alígero, de euforia auroral e de pletora primaveril. As derivações estilísticas mais relevantes encontram-se na imagística naturista (telúrica e marinha), dionisiaca (sinérgica, hedonista, predatória, titânica), exótico-feérica (tributária do maravilhoso popular, céltico-germânico, mourisco-levantino, “neopagão”), cavaleiresca, mediévia, lendária, histórico-nacionalista (mormente da Conquista e da Navegação), ruralista, patriarcalista, religiosa (mormente dolorista).

Não menos correlata e notória é a retórica da voz ressoante, tão significativa em termos de antropologia histórica da linguagem, e de que, por isso mesmo, qualquer uma das três correntes neo-românticas só esporadicamente podia abdicar: ênfase reiterante, torrencialismo discursivo, acumulação assindética e polissindética, recorrência anafórica ou afim.

Entretanto, a corrente vitalista do Neo-Romantismo, com formação naturista e intuitos emancipalistas, especifica-se pelos seguintes núcleos de temas e motivos: primazia originária do irreduzível fenómeno da “Vida”, desmistificação da morte, reconversão da vivência do Tempo e lúcida superação da dor no quadro de um altivo humanismo imanentista; combate, assim justificado, contra a tradição espiritual e ética cristã e contra as remanescências decadentistas; adopção voluntariosa — por vezes sobre um fundo de empolgante impressionismo, e em todo o caso com proscrição da evasão fantasista — dos “Ideais” progressistas e hu-

manitaristas; atitude de combatividade, exigência de emancipação, desígnio de solidariedade, apoiados numa moral da energia, conduzidos a um moralismo laico pequeno-burguês, com eventual serventia jacobina do evangelismo e do franciscanismo; naturismo (gosto, fruição e enaltecimento das belezas naturais; exemplos e lições do contorno telúrico e cósmico; poder dos instintos; superioridade da consciência rousseauiana), pedagogia e ética de *mens sana in corpore sano*; euforia vital, gozo sensual, erótica hedonista; paixão da Justiça social, projecto laicista, sátira anticlerical; *engagement* na sedição jacobina, por vezes extremado até à apoteose do livre-pensamento ou radicalizado em anarquismo; exacerbamento do voluntarismo vitalista em novo heroísmo prometeico e até à vertigem nietzscheana; efusão unanimista e apologia titânica do trabalho, por vezes até ao louvor da modernidade urbano-industrial; desejo ou orgulho da síntese entre razões naturistas e compromisso cívico, entre luz da Razão e vontade do Coração, entre a superioridade do escol, a fecundidade da demopédia e a generosidade da ética social, entre nacionalismo e republicanismo.

Por seu turno, a partir da vivência em inquietação espiritual da crise de modernidade, a corrente saudosista do Neo-Romantismo distingue-se por outros vectores ideotemáticos: condição humana contrapolar (agónica e fulgurante), pavor metafísico e trágico cosmogónico; princípio da incerteza, virtude do paradoxo, riso subversivo; gosto do recolhimento e da digressão meditativa para a interrogação do enigma das coisas e da vida; vivência protoexistencialista do “espanto” e da “aparição”, na errância, no descentramento, na “ausência”, na melancolia transcendente e no contemplativismo dinâmico; simbiose do conhecimento transracional e suprafenomenico com as sublimes anomalias no processo iniciático de poesia/vida; animação numinosa do mundo e expressionismo gnóstico; experiência espectral e projecção fantasmática; optimismo ético da superação idealista, heroísmo ôntico e dinamismo cosmológico; actualização das virtualidades do Evolucionismo em ordem a uma palingenesia dialéctica; pregnância da negati-

vidade e da morte em regime de dialéctica ontocosmológica (v.g. “Aurora anoitecida”/“Noite alvorecente”); metanóia dolidorista; rectificação natural do Homem na piedade franciscana; precedência do ser infantil, importância da memória afectiva e do conhecimento saudoso; conexões metafísicas e noéticas entre Saudade e palingenesia — e, conseqüentemente, entre o messianismo lusitana e a dialéctica do divino e do humano no devir da Criação; Amor sublime e impulso religioso de empatia universal; sincretismo religioso e milenarismo.

Finalmente, a corrente lusitanista, começando por sentir-se enleada na incerteza existencial e por reconhecer-se em desencontro com a modernidade, oscilando, com o irracionalismo ancestral, entre o Destino e a Providência, particulariza o Neo-Romantismo noutros valores semântico-pragmáticos: vivência tradicional do Mistério e da religiosidade, das crenças e práticas do Catolicismo e do dolidorismo cristão; adesão à denúncia social e ao gradualismo solidário no quadro da conciliação cristã do realismo antropológico e do moralismo piedoso; enaltecimento da virtude da caridade, interpretação ortodoxa da espiritualidade e da ética franciscanas (mas também contaminação do franciscanismo pelo pitoresco *kitsch* numa estesia de louvor dos seres e coisas “menores”); fervor nacionalista pela Paixão e Graça da Pátria precursora: o destino nacional de grandeza, decadência e ressurgimento, as armas do amor da Pátria contra a desnacionalização ideológica, a elevação do patriotismo desde os enlevos mais elementares às postulações da Terra e do Sangue, o culto da Tradição e dos Heróis, a exaltação histórica da Nação (quer como pequena Casa Lusitana, quer como Império), a mais alta concepção idealista da Pátria (entre o providencialismo visionário e o nacionalismo integrista), a vocação maximalista de Portugal (Sebastianismo, Quinto Império); conseqüente *engagement* político, com dominante monárquica; paradigma rústico-patriarcal e pitoresco; bucolismo e regionalismo; antropomorfização cordial do entorno; *Volksgeist* amoroso e tratamento tradicionalista do amor (idealização afectiva e

realização familiar); geografia sentimental (Coimbra, Sintra, etc.) e arqueologia lírica dos “velhos temas” nacionais (v.g., Pedro e Inês, Rainha Santa, violas de Alcácer, etc.); compensação saudosa e passadista, nostalgia da infância, escape pela fantasia e pelo maravilhoso; casticismo (evasão e reacção), etnografismo lírico.

**6.** Não custa reconhecer em tudo isto o pano de fundo da poesia de Virgínia Victorino, ou melhor, o sistema de valores temático-formais que ela explora segundo a singularidade da sua vocação lírica e dramática (subservida, note-se, pela faculdade de apoio em elementos de incoactiva narratividade). Essa equação integrante dos motivemas e dos estilemas peculiares da obra de Virgínia Victorino tem sido evidenciada quer em escritos dedicados em particular às suas colectâneas poéticas, quer nos nossos estudos amplexivos sobre o período de hegemonia do Neo-Romantismo no devir histórico da literatura portuguesa. Num caso como no outro, valha a verdade, tendeu-se para conotar desfavoravelmente a realização estético-literária de Virgínia Victorino com uma exagerada impostação de trivialidade nos temas, redutoramente acantonados no jogo da sedução amorosa, e de frivolidade no seu tratamento, redutoramente enleado numa mundanidade citadina de importação recente. Ora, há que rever tais juízos e contrariar o que neles vai de preconceito, numa releitura mais atenta e mais adequadamente contextualizada da obra de Virgínia Victorino.

Ressaltam assim consonâncias e variações que podemos agora exemplificar.

No plano da concepção do processo de génese e composição da mensagem poética e, conseqüentemente, da natureza do discurso literário, parece Virgínia Victorino começar por aderir à afirmação do expressivismo. Enquanto sugestão da índole biográfica da obra lírica — índole, em verdade, efectiva ou afinal ficta! — e enquanto insinuação ou valorização dessa obra lírica como mensagem vivencial e sincera, até confessional, e mensagem inculcada como espon-

tânea (mesmo quando conformada pela rigorosa construção de formas fixas da tradição culta, como é o caso dos sonetos de Virgínia Victorino!), se não mensagem mesmo incoercível — por tirar “as mais mergulhadas das suas raízes dum fundo de subconsciência” e valer por “libertação da nossa existência subliminar” —, tal expressivismo neo-romântico tem por base o pendor de retorno àquela unidade de poesia e pessoa empírica que Hugo Friedrich autorizadamente colocou como marco diferenciador da tradição romântica em confronto com a tradição despersonalizante da poesia moderna pós-baudelairiana. Virgínia Victorino não podia dissentir ostensivamente desta retórica da expressão vivencial, mas em rigor não reduz a autenticidade artística à espontânea sinceridade psicológico-moral. Com efeito, antes de vermos como afinal nem sempre ficou longe do “fingimento poético” próprio da modernidade artística e metaliterariamente proposto por Fernando Pessoa, registre-se que, embora se diga *Apaixonadamente*, é com moderação que a poetisa Virgínia Victorino alimenta um propósito de *inventio* e de *compositio* afim do expressivismo neo-romântico:

Fui compondo estes versos, absorvida  
no ritmo da minh'alma, sempre ansiosa,  
para neles ficar, triste ou gloriosa,  
uma existência inteira resumida.

Assim os fiz, pela paixão vencida,  
(Victorino, 2018, p. 97)

No Neo-Romantismo hegemónico no espaço literário em que Virgínia Victorino se move, predomina a tendência para situar ao nível do sentimento e da sensibilidade o “perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece” (que Kierkegaard colocava no cerne da tradição romântica); mas, em todo o caso, transparece a nostalgia do Absoluto como pátria ontológica e fonte axiológica — muitas vezes translata na idealização pela Distância, pelo Longe — e a reivindicação do Impossível enquanto faceta afirmativa (até à aventura maldita!) daquele inconformismo quixotesco que,

pela negativa, radica no desencanto perante a ideologia iluminista ou positivista, perante a cultura do senso comum e perante o utilitarismo da modernidade urbano-industrial. A par desses factores, sobressai no Neo-Romantismo e em Virgínia Victorino uma melancolia de motivações endógenas, proveniente da indefinição do amor e do seu objecto, da contingência keatsiana da beleza e do “ideal” — que, aliás, não impede que sobrevenha, em expansão integradora ou em errância dissipatória, o relançamento do desejo, do sonho e da criação artística, nem tarda a admissão (ainda que intuitiva ou ínvia) de razões finais para o optimismo antropológico e metafísico, como poemas de Virgínia Victorino ilustram. Em *Apaixonadamente*, a despeito de momentos descoroçados em virtude de certa experiência desencantada do amor, não se aniquila a reversa confiança em realidades compensadoras; o poema “Triptico”, por exemplo, afirma-o no plano da natureza e da divindade, dando-lhe por penhor, justamente, a euforia erótica e o impressionismo enternecido:

Manhã. . .

Olha o Sol, meu amor! Vê como Deus  
não pode ser uma palavra vã!

Toda a paisagem ergue para os Céus  
Os perfumados braços. . .

Passa na terra uma carícia ardente,  
Que nos envolve silenciosamente,  
De invisíveis abraços. . .

Deus não é nunca uma palavra vã!

Oh meu amor!

Tão linda a tua boca  
na frescura triunfal desta manhã!

Repara agora na tarde,

E a terra, intimamente recolhida,  
tem uma cor dolorida  
de paz e de emoção. . .

(Victorino, 2018, p. 85)

Uma e outra vez entrevimos, contudo, a melancolia transfundir-se numa redimensionação da *Sehnsucht*, espé-

cie de saudade de um bem futuro, indefinidamente mais além, através do apelo do Vago anterior, na especulação e na crítica de Pascoaes e de Leonardo Coimbra, na ambígua doutrinação em prosa poética de António Sardinha, na lírica de Mário Beirão e outros. Também Virgínia Victorino a seu modo consuma, logo desde *Namorados*, a redução afectiva e fantasista dessa aspiração assintótica:

Leva-se a vida pela nossa mão,  
Se um grande sonho, em nós, anda a cantar.

Quem morre a desejar é que é feliz.  
(Victorino, 2018, p. 36)

O Neo-Romantismo e Virgínia Victorino procedem à revalorização da sensibilidade, umas vezes como reacção arracionalista de abandono aos humores de enternecimento ou de sofrimento, outras vezes como faculdade que permite ao ser humano (e sobretudo àquele que se distingue pelo dom da Poesia) receber impressões profundas do contacto com tudo o que o rodeia e responder-lhe com assomos de uma consciência em vibração cósmica. Virgínia Victorino, ao mesmo tempo que em certos sonetos como “Contradições” corre o risco de permitir recepções banalizantes do paradoxo passional, dá desde *Namorados* voz tocante à variável plangente da sensibilidade vibrátil e impressionável:

São saudades de tudo e de ninguém.  
É uma amargura apenas pressentida.  
Dor que não percebemos donde vem . . .

Oh, mágoa, pequenina e dolorida!

Lágrimas silenciosas a rolar!  
(Victorino, 2018, p. 51)

Essa mesma sensibilidade lacera o sujeito lírico de *Apai-xonadamente*, à partida apresentando-se “nesta febre constante de ambiciosa, / mágoa e prazer” (Victorino, 2018, p. 75), e depois projectando-se quer animação da Natureza física — é ver o soneto “Mar” —, quer numa “Salomé” pós-

-decadentista (que continuará a inquietar Fernando Pessoa e outros pós-simbolistas de *Orpheu*).

É mais matizada ou intercadente a aproximação dos versos de Virgínia Victorino às guindadas pretensões de superiores intérpretes da Vida, da História e da Natureza — que arvoram alguns dos principais poetas neo-românticos que a precedem ou acompanham. Todavia, curiosamente tal prevenção justifica-se mais quanto ao que a imagem do Poeta saturniano e iluminado implica de reacção contra o desdobramento dramático e a pós-baudelairiana objectivação em máscara (que, como veremos, Virgínia Victorino cultiva), tal como o repúdio pela concepção nietzscheana da arte como positiva “vontade de enganar”. Mas a poetisa de *Apaixonadamente* também aposta na automagnificação, propondo um retrato condoreiro de anomalia e mistério, como liminarmente lembrámos.

Não obstante a encenação de desencontros com a feliz realização, solitária ou partilhada, do desejo de ser e de amar, e sem embargo da reiterada dicção da experiência melancólica, a poesia de Virgínia Victorino reflecte noutros momentos a vontade neo-romântica de alegria, de energia existencial e felicidade sensível, condensada em torno do motivo do renovo primaveril e/ou do motivo da alvorada. Tal como essa alegria é fecundante mesmo em meio do reconhecimento de que o Homem não nasceu para a plena satisfação terrena das suas aspirações, também a cena poética de Virgínia Victorino acolhe essa potencial transmutação. Em *Namorados*, elege esse imaginário — “Tu és na minha noite um claro dia. / ... / Trazes ao meu Inverno a Primavera” (Victorino, 2018, p. 75) — para emblema supremo do júbilo amoroso, fruto só possível de uma intensa fusão erótica que tão bem figura neste símile naturista: “Prende a raiz mais fundo cada dia, / Cresça no chão ou erga-se aos telhados; / ... // Não te queixes, meu bem. ... Sou como a hera. ... / ... / Humilhar-me por ti é uma ventura; / Subo mais alto que a maior altura, / E vou de rastos a seguir-te os passos.”, “Tu és o tronco. Eu sou a folha d’hera” (Victorino, 2018, p. 75); e, de acordo com o predomínio de

correlatos imaginíficos como as rosas e as estrelas, sujeita em *Apaixonadamente* o poente a consonante dissociação do agonismo finissecular, nas composições “Veneza”, “Crepúsculo” e “Tríptico”.

Conexamente, sempre que a poesia neo-romântica de Virgínia Victorino se libra em desinibida sobreabundância emotiva, em convicção empolgada ou em compromisso apelativo, na sua codificação retórico-estilística prevalece o ímpeto do polissíndeto: no regime passional de *Apaixonadamente*, o alento do seu verso faz-se “ânsia e febre e lume”, e a protagonista da cena poética não se constrange no relato das vicissitudes comocionais: “e choro, e luto, e soffro horivelmente”.

Outra vertente de moderna ambivalência manifesta-se na poesia de Virgínia Victorino no confronto epocal entre a vinculação do Modernismo à cidade multitudinária e versátil do novo século e o apego do Neo-Romantismo (sobretudo em sua corrente lusitanista) ao paradigma rústico-patriarcal (suas virtudes e suas panaceias) e ao pitoresco campestre. Por um lado, pela desenvoltura indelével da evocação dos costumes e da linguagem próprios da nova convivialidade citadina e para-cosmopolita, Virgínia Victorino contrasta com os louvores tradicionalistas em que se esmeram as suas émulas e os seus pares. Por outro lado, não deixa de numa “Carta” de *Apaixonadamente* reivindicar representatividade em relação à glosa poética da convicção de que “a aldeia ensina aos da cidade / a divina alegria de viver” (Vitorino, 2018, p. 81). Pois, além de no soneto “Manhã” se engalanar com idênticos enfeites rústicos — que sintomaticamente fazem sentir “agora renovada / a minha fé tranquila de cristã!” (Vitorino, 2018, p. 85) —, na longa “Carta” não estereotipiza o contraste convencional da complicada excitação da moderna vida urbana (“essa febre invencível...”) com a singela vida campesina (“esta sagrada paz”) (Vitorino, 2018, p. 81) como lhe junta o moralista e não menos convencional (mas epocalmente muito significativo) despique burguês entre a saturação do cosmopolitismo de comportamentos e o desejo de casticismo de costumes.

Embora sem recorte de forte analogia, a esta oscilação, aliás sugestiva como solicitação à resposta do leitor, pode associar-se, na forma do conteúdo da poesia de Virgínia Victorino, o tratamento do amor. Em parte coincidindo com as razões profundas do vector de antropomorfização cordial do entorno físico, que também comparece na encenação poética de Virgínia Victorino, a vivência do amor apresenta-se no Neo-Romantismo lusitanista como domínio privilegiado da idealização existencial e visa, como horizonte mediato, a renovação de uma união primigénia, em inocência e idílio. Ora como afecto correspondido e união consumada num lar tipicamente português, ora como caso singular de passionalidade e impedimento contingente, ora como sublimação sentimental do desejo (tíbio ou culposos, inibido ou repudiado), afasta-se das concepções do Amor próprias do Decadentismo (sensualidade e estesia mórbidas, tensão fatal, inconsumação e morte) e do Simbolismo (hieratismo positivo, veneração laica ou sacral de objecto inefável, recognição platonizante, mediação iniciática), aliás refractadas pelo(s) Modernismo(s), e demarca-se quer do “amor sublime” próprio da corrente saudosista do Neo-Romantismo (com as suas tenções adunatórias de corpo e alma e suas implicações gnoseológicas e metafísicas), quer da sensualidade hedonista e titânica própria da corrente vitalista.

Ora, os clamorosos *best-sellers* de Virgínia Victorino são tributários de hábil exploração dos excitantes enredos amorosos, na correcção grácil do academismo feminino no soneto decassilábico. É esse o veio quase exclusivo de *Namorados* (“Quando te vi”, “À janela”, “Intimidade”, “Meia noite”, “Esquecimento”, etc.), por vezes em perniciosa vizinhança com a “Futilidade” uma só vez chamada à encenação, numa novelização descontínua que privilegia o namoro epistolar ou — novidade! — telefónico (“Excerto duma carta”, “Diferentes”, “O que eu não te digo”, “As tuas cartas”, “Carta ao meu amor”, “Ao telefone”). Nos interstícios dessa intriga novelesca, o enamoramento ufana-se da sua arracionalidade (veja-se “Não sei”); a paixão amorosa reconhece-se de uma euforia infundada (veja-se “Revelação”) e exercita-se no re-

questo engenhoso (veja-se “Horas”). Sem quebra de coerência orgânica, a colectânea *Namorados*, não por acaso colocada sob a égide de uma epígrafe da tão representativa Condessa de Noailles, procedem àquele processo de transferência metafórica e cromática que, como já Eça de Queirós apontava nos românticos tardios da sua época, insinua em idealização a insofismável sensualidade erótica.

Perdendo o monopólio temático em *Apaixonadamente*, o deslinde da relação amorosa não se limita a sustentar a ênfase da passionalidade (“vou queimando as asas... / Sou como alguém que olhe o rubor das brasas / na certeza das cinzas que hão-de vir”); reforça-a tacticamente com tentames de comoção patética (v. g. no poema “Um sonho”) e, fazendo jus à sua naturalidade alcobacense para participar no culto lusitanista do que Afonso Lopes Vieira e António Sardinha chamavam “velhos temas” ou “velhos motivos”, reexplora a lenda e o mito de Pedro e Inês: o díptico de sonetos intitulado “Eterno amor” sonha, sob essa linhagem aurática, “o verdadeiro, o trágico sentido / do amor humano quando sofre e chora”. Assim contrabalança Virgínia Victorino o desgaste do paralelo da intimidade amorosa com o quadro exterior (“Sozinho”) e o imaginário estereotipado do galanteio masculino (“A tua voz vibrando à luz do luar, / e o rouxinol, romântico, a cantar, / a cantar sobre a velha laranjeira...”).

**7.** A teia sensível e afectiva da alma neo-romântica projecta os seus anseios e compensa as suas carências pelo apego ou a nostalgia de lugares determinantes ou inspiradores na sua trajectória existencial; e inscreve esses movimentos numa geografia electiva em grande parte promovida pelo próprio paradigma literário, que aliás a cruza com o culto da história pátria. Se em geral prevalecem no Neo-Romantismo, quais *loca sancta* dessa geografia electiva, Coimbra e Sintra, e certo que, em grande parte pela mão de Afonso Lopes Vieira, Alcobaça disputa um lugar relevante nesse panorama lírico e mitográfico. Não surpreende, pois, que

algumas imagens perceptivas e alguns símiles da poesia de Virgínia Victorino remetam alusivamente para um *thesaurus* de memória afectiva amalhado na sua terra natal; e, já transcorridos os anos de sucesso editorial da sua poesia e de efervescência teatral, a escritora há-de prestar tributo a “Alcobça”:

Aqui estou, minha terra bem amada!  
— longo caminho andei, longa distância. . . —  
Em ti revivo a paz abençoada  
dos doirados jardins da minha infância

Quanto tempo lá vai! Quanta amargura  
e quanta dor do próprio peito arranco!  
— Tu ainda estás a mesma formosura,  
eu tenho o meu cabelo quase branco.

Mas nunca te esqueci. No meu amor  
tudo recordei sempre: — aquela rua,  
aquela trepadeira, aquela flor,  
certa janela onde batia a lua. . .

Oh terra, de entre todas a primeira,  
que és tal como eu te vejo ou te suponho. . .  
Embala-me na hora derradeira,  
já que embalaste o meu primeiro sonho!

Sempre te quis o meu amor ardente,  
sempre te quer o meu amor profundo. . .  
— Aqui proclamo, apaixonadamente,  
que és a mais linda terra deste mundo!

Evidentemente, não esperara por 1940 o estro lírico de Virgínia Vitorino para se entregar ao rasgo tão neo-romântico da evasão saudosa. Basta lembrar como *Apaixonadamente* retoma, em “Impossível” e poemas análogos, o escape compensatório da nostalgia subsequente ao desencanto existencial. Estamos, todavia, perante mais uma das vertentes da criação poética de Virgínia Victorino que não se acomodam a uma leitura unilinear ou unívoca, pois desde *Namorados* ela nos leva a perscrutar uma indeterminação semântica que por vezes apela a uma densidade de sentido

não evasivo, mas de mais complexo alcance, que faz pensar na dialéctica mnésico-prospectiva do sentimento-ideia que, em plano transcendental ou metafísico, a saudade se torna em Pascoaes e seus discípulos — e, se não como hipostático nume tutelar da grei lusíada, outrossim como metamorfose da *Sehnsucht* romântica em Saudade do bem inefável e indizível mas inalienável.

Na verdade, o soneto “Outono” começa por viver da banal compensação de carências amorosas pela memória afectiva, mas acaba por culminar em “saudades / do que nunca chegámos a dizer!”. Mais importante, porém, se afigura o soneto “Saudade”, que começa por focar o dinamismo contrapolar, mas gratificante, do sentimento saudoso e acaba por aprofundar a misteriosa dialéctica e a origem imperscrutável que lhe são indissociáveis:

Saudades? Vede rosas, vede espinhos.  
Numa palavra só, a vida inteira.  
Saudade! Enterneceida companheira  
dos que viveram tristes e sozinhos!  
Embora fossem negros os caminhos  
percorridos em horas de cansaíra,  
na saudade aparecem de maneira  
que só nos lembra: Havia rosas. . . ninhos. . .

Saudade? Livro de Horas onde a gente  
lê passado e futuro, e lê presente,  
sem lhe encontrar princípio, meio e fim. . .

Oh saudade! Alegria da amargura!  
Dia de sol, oh minha noite escura!  
O que te fez nascer dentro de mim?

(Victorino, 2018, p. 70)

Porventura, agora que atentámos melhor em Virgínia Victorino como escritora que, assim, desde as primícias se mostra votada e dotada para o desdobramento do discurso poético, estaremos também melhor colocados para reconhecermos outra importantíssima faceta de superlativa importância, porque de índole estruturante da forma do conteúdo

e da forma da expressão e que se impõe ao arrepio da visão crítica corrente, que tem postulado o império do subjectivismo e do expressivismo líricos naquele discurso poético — em contravenção ao “fingimento poético” doutrinado por Fernando Pessoa e tornado chave modernista da criação textual, condição *sine qua non* de validade das suas concretizações literárias nos receptores e critério de aferição dos graus da poesia lírica em sua ascensão dramatizante e alteronímica.

Com efeito, a própria autora explicita, logo após a saída de *Namorados*, quanto o processo de “fingimento” subtende a sua encenação poética, declarando em entrevista conduzida por Fernanda de Castro: “Há em mim duas espécies de sentimentos: aqueles que de facto existem porque me acompanham pela vida adiante e aqueles que são filhos da minha fantasia, e que desaparecem mal os traduzo nos catorze versos dum soneto.” Mas já versos de um soneto de *Namorados* haviam lançado, a propósito do amor, esta deslocação entre autor empírico e sujeito da enunciação, entre enunciado e referente extra-textual: “Quem mais o sente menos o confessa. / E quem melhor o diz nuca o sentiu.” (Victorino, 2018, p. 28).

Por isso tanto se justifica que se fale de encenação poética em Virgínia Victorino, em que a *persona* se integra e prepondera, nomeando-se “eu” para contracenar com outras personagens. Destaca-o Júlia Lello (2004) para “Não sei”, “Interrogação”, “Silêncio”, “Excerto de uma carta”, “Diferentes” e “Ao telefone” de *Namorados*, “Hesitação” e “Um sonho” de *Apaixonadamente*, “Vencida”, “Êxtase e “Mentira” de *Renúncia*; e integra esse aspecto numa estruturação fundacional do poema em Virgínia Victorino, que, com seu estilo de oralidade e coloquialidade, o encaminha para o monólogo dramático em que interjeições e exclamações, interpelações e perguntas, subentendem a relação com outra *persona*.

Nesse sentido apontava pioneiramente a recepção arguta de Teresa Leitão de Barros em *Escritoras de Portugal* (1924), ao consignar que a nova poetisa tem de imediato êxito na

obra lírica — que ainda não se podia adivinhar como a dramaturgia marcante dos anos 30, com verdadeiras peças de teatro para palco ou transmissão radiofónica, em vez do poema dramático cultivado pelos principais autores das três correntes neo-românticas e do drama lírico ou estático cultivado por Pessoa e outros modernistas — se distinguia sobremaneira por uma composição dramatizante dos poemas, em particular do corpo exíguo dos sonetos: “Cada soneto do livro *Namorados* é um *lever de rideau* num estilo de harmoniosa concisão; por vezes, a intriga não chega a esboçar-se e então o soneto é apenas a rubrica rápida e eloquente duma comédia dramática que vai começar.”, enquanto outras vezes tem lugar “uma intriga amorosa, que, de verso para verso, cresce em intensidade. Vindo a resolver-se numa frase-girândola final [...] das que ficam bem ao fechar do pano.” (Barros, 1924). Mas com razão Júlia Lello vai mais longe e destaca a similitude funcional que com a peça em três actos (modelo que depois a dramaturgia de Virgínia Victorino adoptará) apresenta a estruturação dialéctica dos seus sonetos (“no apresentar da ideia na primeira quadra, que se desenvolve, por vezes de uma forma antitética, ao longo das duas estrofes seguintes, que depois irão resolver-se no terceto final” [Lello, 2004]).

Eis, pois, até onde vão as injunções do insuspeitado “fingimento poético” no desenvolvimento lirismo de fundo neo-romântico que é apanágio da moderna figura de escritora que, em meio da sucessão de estilos de época ou da sobreposição dos seus valores na viragem do primeiro para o segundo quartel do século XX, Virgínia Victorino constitui.

## **Referências Bibliográficas**

Barros, T. (1924). *Escritoras de Portugal*. Ed. autora, publicada em 1927. Lisboa.

Cidade, H. (1921). "Notas Bibliográficas". in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*. 3 e 4.

Lello. J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*. Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora.

Victorino, V. (2018). *Antologia Poética*. Caleidoscópio. Casal de Cambra.

## **Parte II**

# **Vivências e Espaços**



# Virgínia Victorino, Viagem a Marrocos

RUI RASQUILHO

Presidente da Associação de Amigos do Mosteiro de Alcobaça.  
Antigo Conselheiro Cultural na Embaixada de Portugal em Rabat  
(1984-1994).

No outono de 1924, Virgínia Victorino, poetisa alcobacense viaja por Marrocos acompanhada por uma amiga, Olga de Moraes Sarmiento.

No dia 16 de Março do ano seguinte, Virgínia dá uma curta entrevista ao *Diário de Lisboa* relatando os pontos altos da viagem pelo protectorado francês, e o norte de Marrocos administrado por Espanha.

Não sabemos quem foi o jornalista mas as suas perguntas não foram suficientes para encontrar as melhores respostas da viajante.

Em benefício da entrevistada registre-se a observação seguinte: “as impressões de viagem — o que vemos, sentimos pode diferir tanto do que outros veem e sentem [...]” e mais adiante: “à parte das circunstâncias internacionais em que proclamo a minha neutralidade [...]” (Victorino, 16/03/1925, p. 3)<sup>1</sup>.

As duas amigas viajam seis anos após a conclusão da Grande Guerra, numa altura em que se desenrola no norte de Marrocos a guerra do Rif.

---

<sup>1</sup> Daqui em diante, salvo outra indicação, as citações referem-se à referida entrevista.

Virgínia e Olga desembarcam no porto de Casablanca vindas de Bordéus ficando apenas na cidade o tempo de se organizarem para se dirigirem a Marraquexe.

Dizia ao jornalista não ter tido em Casablanca “[...] forte sensação de exotismo que a nossa imaginação procura sempre [...] muitos contornos europeus, em que se sente pulsar a actividade, alguns boulevards — transplantados [...]”

A viagem será feita num Renault de 30 cv passando por duas cidades que foram portuguesas, Azamor de 1513 a 1541 e Mazagão de 1502 a 1769.

Atravessou o rio dos sáveis pela ponte nova e deslizou para o interior por uma estrada recém asfaltada, que compara com as nossas, não tão boas.

Quatro anos antes o académico Virgílio Correia havia feito esta viagem por estrada batida, ainda sem a ponte nova. Vale a pena transcrever: “sonolento da trepidação do motor e dos balanços dos pneus, desperta-me o panorama de Azamor emergindo em frente como um açafate enorme de lírios brancos”

Virgínia bem que poderia ter referido textos de Garcia de Rezende e Gil Vicente sobre a conquista da cidade onde os portugueses desembarcaram dois mil cavalos vindos nas taforeiras, navios de desembarque que aqui tivemos ocasião de usar.

Não deveriam as duas amigas ter ignorado também a única fortaleza feita de raiz pelo rei de Portugal em Marrocos. De linhas vaubin a fortaleza só será abandonada no tempo do Marquês de Pombal, acabando os habitantes da cidade após algumas vicissitudes de rumar ao Brasil para edificarem na margem esquerda do Amazonas, Nova Mazagão.

Chegam as duas visitantes, finalmente a Marraquexe: “bairros labirínticos sulcados de ruas estreitíssimas, um cheiro acre a azeite de palmeira e pouca higiene [...], uma multidão barulhenta a entrechocar-se inundando tudo de albornozes.”

Virgínia vira-se agora para o que mais gostava, o social. “Almoçamos com o Paxá [...] assistia ao almoço o califa,

um moiro alto de olhos vivos e barbicha curta. Almoçamos sentados à moira no chão sobre cochins bordados a oiro”, e num aparte divertido “[...] Não imagina como é difícil comer com as mãos, sobretudo arroz”.

Mas, não explica que se come só com uma mão e que todos os gestos à mesa são de extrema delicadeza, não fala da culinária marroquina nem dos seus doces nem do ritual da lavagem dos dedos utilizados para comer.

Por outro lado, a sua dificuldade em olhar para o “outro” é substituída por referências europeias — os pianos de cauda e os relógios ficam-lhe na memória, depois de sair do palácio.

No século XVI, na sua descrição de África, Leão Africano fala-nos de uma cidade com 100.000 casas, e de uma imponente muralha com 24 portas, que foi fundada em 1062 pelos berberes almorávidas que viriam para a Península Ibérica aí se mantendo vários séculos.

Não percebo como as duas amigas ignoraram o minarete com 70 metros de altura da mesquita da cutubia erguida no séc. XII por Yacub Almansor o mesmo que andou pela região de Santarém e Torres Novas com os seus exércitos.

Os portugueses tentaram debalde conquistar Marraquexe em 1515, mas hoje viajamos com frequência para a Cidade Vermelha, para visitar os monumentos e a medina e participar nos inúmeros festivais. Virgínia haveria de gostar de aí voltar, hospedando-se num dos diversos hotéis de luxo da cidade, olhando de soslaio para os petiscos populares na praça Jemaa El Fna (dos enforcados) se se aventurasse ao passeio.

Não sabemos quantos dias ficaram em Marraquexe até voltarem para norte para visitarem a capital, Rabat.

Tirando uns canhões lusos, o que a impressionou foi terem visitado, por indicação da rainha D. Amélia o residente geral francês, marechal Leautey.

A poetisa alcobacense sublinha a obra colonizadora assombrosa do marechal, que estranho, não lhe ter mostrado a cidade, a menos que não tenham nela encontrado nada de relevante. Nem a mesquita inacabada, que se queria ter sido

a maior do Islão, nem outros edifícios, ou sequer a fronteira cidade de Salé do outro lado do rio Regregue, mereceram referência.

Aly Bey atravessou este rio em 1804 num dos inúmeros batelões de ligação. Bey faz inúmeras descrições sobre o povo e a sua cultura, o seu passado pirata e vida religiosa.

Virgínia Victorino então com 29 anos de idade vai prosseguir viagem para Meknes, a antiga capital alaouita, instituída no século XVI por decisão de Mulei Ismail.

Anteriormente, seguindo o percurso da história marroquina, a cidade foi desde o séc. XI almorávida, almóada e merinida.

Em 1791 o conde polaco Jean Potocky visita a cidade e mergulha na tradição oral contando que Mulei Ismail tinha cinco serralhos que acolhiam quatro mil mulheres servidas por mais de vinte mil escravas. A lenda assinala quinhentos filhos do líder alaouita, com uma nuance de trezentos, no registo do embaixador de França nessa época.

Em Novembro de 1803 Aly Bay refere ser Meknes uma cidade pequena embora esteja defendida por uma muralha tripla com 15 pés de altura e 3 de espessura. Não sei se em 1924 estavam visitáveis, mas por certo estavam lá as belas portas da muralha. Seja como for a poetisa viajante só se impressionou, e bem, com as danças fúnebres que um grupo de bailarinos à maneira dervixe, rodopiavam até à exaustão sobre as campas, gritando ao som de uma gaita de foles. Virgínia fala-nos de pedras atiradas ao ar e que cada bailarino “procura que elas lhe caiam na cabeça; escorrem sangue e continuam a cantar. Às vezes morrem [...] e tal morte é uma graça do céu à família da vítima [...]”.

Esta foi a “fotografia” da cidade feita pela nossa viajante, e só!

Logo depois visitaram uma cidade fantástica, a idade média no futuro.

Uma medina organizada como no séc. XIII pelos merinidas.

Fez é mais antiga que Meknes, a sua mesquita mais importante data do ano de 956, apresentando um belo mina-

rete do qual ainda hoje o muezine chama à oração.

Virgínia regista dois momentos, o “irremediável” banquete que o general Chambrem lhes ofereceu e um recital de “Lady Curzon que cantou Shuman”, sem que nos especifique a obra tocada no piano do palácio.

Nesse dia, à saída da cidade, diz Virgínia que a manhã estava esplendorosa. Num segundo momento relata a sua frustração por ninguém lhe ter dito onde esteve preso o infante D. Fernando.

Mas a verdade é que a história oral diz que o sacrificado príncipe esteve durante quatro dias na porta Er Seba no ano de 1443. Ao que parece “(o infiel)” foi apresentado ao povo suspenso pelos pés dizem uns, dentro de uma gaiola dizem outros.

João, Leão Africano, fala-nos da vida na cidade de 70.000 habitantes dos quais 3 mil eram judeus fugidos das perseguições em Castela no séc. XVI.

Não cabe neste curto trabalho ir mais além do que propor a leitura de Jean Potocki no séc. XVIII ou do visconde Charles de Faucoult no final do séc. XIX que fazem notáveis descrições de Fez e nos deixam uma interessante visão do outro.

“Fomos almoçar a Kenitra e tivemos de dormir em Souk-e-Arba num hotel improvisado, pouco mais do que uma estalagem, majestosamente dirigido por madame Bouchard, uma velha encantadora que fala do seu hotel como se possuísse um Palace ou um Carlton”.

*Souk* significa mercado, *arba* quatro. Esta pequena povoação onde todas as quartas-feiras se realiza o mais importante mercado popular do Gharb continuava a cumprir nas décadas de oitenta e noventa do século passado as suas funções comerciais.

As ilustres viajantes instaladas no seu Renault aproximavam-se rapidamente do posto de fronteira franco-espanhol, que funcionou até ao final do protectorado francês em 1952. Creio que o grande objectivo da viagem estava próximo, o campo de batalha de Alcácer-Quibir. — “não sei dizer-lhe a comoção que senti!” — e conta mais ao entrevis-

tador “para a minha imaginação aquela planície melancólica falou mais alto do que nenhuma cidade”.

Faz uma referência à publicação *D. Sebastião* de Anthero de Figueiredo, aliás a única referência a qualquer autor na sua entrevista.

O carro tornou-se “um monstro a profanar um templo”. Coisas de poeta. A mundanidade de Virgínia, não percebo porque nunca fala da sua companheira de viagem, volta a aparecer em Larache em cujas muralhas trabalharam prisioneiros da batalha dos Três Reis, assim lhe chama Younes Nekrouf no seu livro homónimo editado em 1984.

À parte a visão de um canhão português a alcobacense relata ao *Diário de Lisboa*: “em Larache, esperava-nos a deliciosa hospitalidade da Senhora duquesa de Guize, irmã de sua magestade a rainha Senhora D. Amélia,” e continua as suas observações sociais que lhe eram muito queridas, “não sei dizer-lhe o encanto, a fidalguia, a distinção, da mãe do herdeiro do trono francês!”

Vem depois algumas referências ao almoço e seus convivas e ao “único canhão que resta da expedição a Alcácer”.

Não se espera que numa curta entrevista se vá além de sensações próximas, mas em relação aos três reis mortos na batalha Moulay Abdelmalek o príncipe dos crentes, Moulay Mohamed o sobrinho e ainda o antigo sultão que se aliou a D. Sebastião nem uma palavra. O motorista devia ser um mau guia.

Ao meio dia de 4 de Agosto de 1578 iniciou-se a batalha, ao pôr do sol tudo havia terminado. O príncipe Moulay Ahmed irmão do falecido sultão Abdelmalek proclama-se rei de Marrocos no campo de batalha. Portugueses, alemães, espanhóis italianos morreram ou foram aprisionados.

Ansi se terminait la bataille des Trois Rois, durant laquelle les trois rois furent tous perdus, l'un de mort naturelle (Abdelmalek), le deuxième du glaive (D. Sebastião), le troisième (Mohamed) étouffé dans l'eau (rio El Makhazen).

Cristãos contra cristãos em Aljubarrota, cristãos contra muçulmanos em Alcácer Quibir são duas rapidíssimas e

sangrentas batalhas da história de “aquém e de além-mar” ambas concretizadas sob o tremendo calor de Agosto com muitos combatentes “engaiolados” em pesadas e lustrosas armaduras.

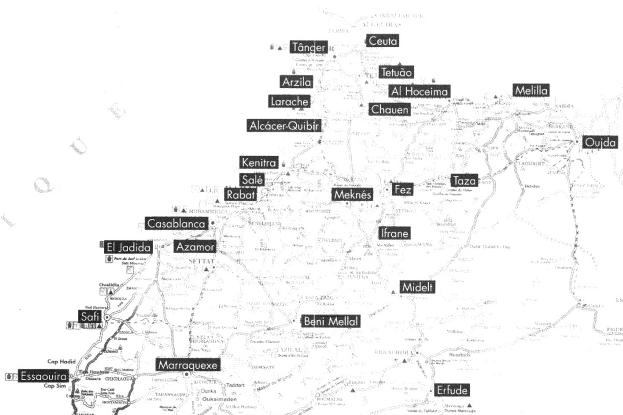
“A nossa viagem estava a findar, num rasgo de verdadeira audácia [...] em plena zona perigosa”. Continuaram para Tânger.

Várias vezes almocei em Arzila, onde D. Sebastião estacionou as tropas antes de 4 de Agosto. Peixe na grelha, um Blanc des Blanc bem frio. Numa das vezes foi na inauguração do restauro da torre de menagem do castelo de Arzila.

A poetisa alcobacense não refere Arzila esta importante cidade portuguesa, cidade que foi portuguesa por duas vezes, talvez porque o susto com mouros armados, por certo guerrilheiros rifenhos, as fez correr rápido para Tânger que considerou a “mais linda” cidade de Marrocos onde se alojou no hotel Cecil “deliciosamente confortável”.

Ignora-se o destino das duas viajantes, sequer como viajaram a partir de Tânger. Presume-se que um qualquer vapor as terá trazido a Lisboa, onde por certo continuaram as suas vidas. Entre 1923 e 1927 saíram duas edições do *Apixonadamente*.

Termino com a poetisa: “vejo-me ao espelho e ponho pó d’arroz” (Vitorino, 2018, p. 40).



## **Referências Bibliográficas**

Bey, A. (1984). *Viajes por Marruecos*. Editora Nacional. Madrid.

Correia, V. (1923). *Lugares D'além. Três Cidades de Marrocos*. Lisboa.

L'African, J. L. (1981). *Description D'Afrique*. Éditions Maisonneuve. Paris.

Potocki, J. (1991). *Viaje al Imperio de Marruecos*. Leartes. Barcelona.

Rasquilho, R. (2003). *Marrocos*. CNC. Lisboa

Vitorino, V. (2018). *Antologia Poética*. Casal de Cambra. Caleidoscópio.

Vitorino, V. (16/03/1925). Entrevista ao *Diário de Lisboa*. n.º 1207.



Virgínia Victorino na sua viagem a Marrocos, 1924,  
Fotógrafo desconhecido.



# Percursos da literatura de viagem feminina: Virgínia Victorino por França, Itália e Tunísia nos “loucos anos 20”

MARTINA MATOZZI

Investigadora independente.

Pós-Douturamento em Estudos Culturais pela Universidade de Coimbra

## Partir

Neste ensaio analisam-se um conjunto de seis cartas que Virgínia Victorino<sup>1</sup> publicou no *Diário de Lisboa* entre fevereiro e março de 1922, sob o título de *Impressões de Viagem*. Os referidos documentos relatam o itinerário que a escritora empreendeu passando por França, Itália e Tunísia, em companhia da amiga Olga de Moraes Sarmento<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Daqui em diante: VV

<sup>2</sup> 1ª carta *Impressões de Viagem*: De Lisboa a Nápoles “Vedere Napoli e poi morir. A rotundidade do Bugio, a volta clássica dos ‘touristes’ em Marselha e a fumarada cinzenta do Vesúvio”. *Diário de Lisboa* — 4 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3 (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00618#13>).

2ª carta *Impressões de Viagem*: “Os tipos e a paisagem de Capri. Um chá em casa de Romaine Brooks. As sinas da Condessa Vanotelli. A Santa Azul. O símbolo de uma multidão despreocupada”. *Diário de Lisboa* — 13 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3. (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00625#13>).

3ª carta *Impressões de Viagem*: “Outra vez em Nápoles. Pompeia — A cidade Morta. Uma ascensão à cratera do Vesúvio — Nota-se a falta de um cônsul de Portugal em Nápoles”. *Diário de Lisboa* — 18 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3. (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00630#13>).

Além de percorrer do ponto de vista histórico-cultural os trilhos que VV pisou e as personalidades com quem se cruzou, é objetivo deste estudo oferecer uma interpretação do estilo narrativo utilizado pela autora sob o ponto de vista de uma análise formal da Literatura de Viagem, mais em específico de uma literatura de viagem escrita por mulheres.

Terei em conta algumas considerações que vêm da investigação relativa a este campo do saber. A ver, os estudos pioneiros, entre outros, de Sara Mills, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (Mills, 1991), bem como os de Vita Fortunati, Rita Monticelli e Maurizio Ascari, *Travel Writing and the Female Imaginary* (Fortunati et. al., 2001).

A razão desta escolha é baseada na seguinte consideração: o imaginário da escrita de viagem, que tem uma longa e intensa história na literatura europeia, é predominantemente masculino. Basta pensar, por exemplo, no acervo do percurso imperial deste continente<sup>3</sup>, bem como na literatura que surgiu, a partir de meados do século XVIII, do *Grand Tour*: viagem obrigatória para a formação de qualquer jovem aristocrata e/ou burguês europeu rico, que tanto moldou não só as culturas e as ideias da altura e dos séculos a

4<sup>a</sup> carta *Impressões de Viagem*: “Palermo, sob o sol. A capela palatina do Palácio real, jóia única no mundo — O Museu Nacional — Virgínia Victorino roubada ...”. *Diário de Lisboa* — 23 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3. (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00634#!3>).

5<sup>a</sup> carta *Impressões de Viagem*: “Túnis e Cartago uma carta da antiga rainha D. Amélia de Bragança”. *Diário de Lisboa* — 3 de março de 1922, p. 3, col. 2-3 (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00640#!3>).

6<sup>a</sup> carta *Impressões de Viagem*: “Virgínia Victorino chega a Lisboa Recorda o ‘Bois’ e fala de arte e de teatro, dos grandes ‘restaurants’ elegantes e despede-se.” *Diário de Lisboa* — 9 de março de 1922, p. 3, col. 2-3 (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00645#!3>).

Daqui em diante a referência direta às *Impressões de Viagem* seguirá o seguinte critério: I.V., n.º da carta. (Ex.: I.V., 1).

<sup>3</sup> Ente os inúmeros estudos sobre esta temática, veja-se a obra pioneira de Mary Louise Pratt, *Os Olhos do Império. Relatos de Viagens e Transculturação* (Pratt, 1999).

seguir, como veio a constituir um verdadeiro género literário, mais ou menos reconhecido e/ou apreciado durante o decorrer dos tempos<sup>4</sup>.

Esta literatura criou vários imaginários dos territórios que faziam parte do célebre itinerário — que geralmente começava em Paris e terminava em Itália —, os quais influenciaram profundamente a cultura europeia: a profusão dos ideais clássicos que Winckelmann pioneiramente divulgou, eram parte fundamental da formação intelectual das classes altas da sociedade, ao mesmo tempo que chocavam com a assolação e a penúria que se vivia nesta Itália clássica, idealizada e solarenga, em oposição aos ares cinzentos e frios das terras de origem da maior parte destes jovens.

Aqui os sucessos a lembrar são muitos. A obra mais conhecida é, sem dúvida, *Viagem a Itália* de Johann Wolfgang von Goethe — publicado em três volumes entre 1816, 1817 e 1828 — passando por Milão, Veneza, Florença, Siena, Perugia, Assis, Nápoles, Pompeia e Palermo, entre outras cidades. Mas também, num registo totalmente diferente, os *Sentimental Journeys* (1768) de Laurence Sterne.

Mas voltando agora à escrita de viagem das mulheres, será preciso considerar que não é simples traçar uma distinção nítida de género, no sentido de masculino/feminino, assim como é complexo enumerar as características da literatura de viagem que surgiu da experiência do *Grand Tour* e a multiplicidade de escritas decorrentes desta última ao longo do tempo. Se pensarmos, ainda, na quantidade de literatura de viagem colonial existente, seria necessário espaço para outra reflexão, outro ensaio, pois esta teve enorme impacto na literatura europeia (Pratt, 1999), a de viagem incluída.

No caso da literatura de viagem que surgiu com o *Grand Tour*, contudo, é possível destacar algumas características principais. A ver: a descrição minuciosa do itinerário percorrido: das rotas, das estradas, dos meios de transporte (servindo também como guia para os leitores e futuros viajantes), mas sobretudo a narração pormenorizada do pa-

---

<sup>4</sup> Sobre esta temática veja-se Brilli, 2014.

trimónio visitado, com particular atenção para a arte, os intelectuais e os artistas encontrados no caminho.

A escrita feminina de viagem dos séculos XVIII, XIX e inícios do século XX, como opina Sara Mills, tem limites textuais diferentes, existindo nestas épocas uma série de dificuldades discursivas nos processos de produção e recepção, que as escritoras tinham de negociar, numa forma distinta da dos homens (Mills, 1991, p. 5). Estas distinções, tem diretamente a ver com o gênero social, isto é, com a condição da mulher na sociedade da altura:

[...] The difference is not a simplistic textual distinction between men's writing on the one hand and women's writing on the other, but rather a series of discursive pressures on production and reception which female writers have to negotiate, in very different ways to males. [...] Certain discursive elements are shared by both male — and female-authored texts, but they are nevertheless received, commented upon and marketed differently. I will certainly not arguing that women's travel writing is generally distinct from men's. Rather I will be arguing that women's travel texts are produced and received within a context which shares similarities with the discursive construction and reception of male texts, whilst at the same time, because of the discursive frameworks which exert pressure on female writers, there may be negotiations in women's texts which result in differences which seem to be due to gender. (Mills, 1991, pp. 5-6)

Ter escasso conhecimento da literatura de viagem escrita por mulheres não quer dizer que ela não exista. Pelo contrário, basta recordar personalidades pioneiras como Lady Montagu (1689-1762), Hester Lynch Piozzi (1741-1821) e Mary Wollstonecraft (1759-1797); mas também, entre as contemporâneas de VV, Rosita Forbes (1890-1967) e Vita Sackville-West (1892-1961), esta última mais lembrada pela sua relação com Virginia Wolf que pela qualidade e pujança dos seus escritos<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Sobre a literatura de viagem feminina, veja-se ainda Morris e O'Connor (1994); Robinson (1995) e Siegel (2004).

Portanto, será necessário afirmar, como sugere Rita Monticelli, que, os *travel books* das mulheres se desenvolveram à margem do cânone literário, constituindo-se como um espaço discursivo complexo e heterogêneo, que inscreve a oscilação entre *displacement* do si (isto é, da noção de mulher vista como alteridade na sociedade da altura) e a reconstrução de uma nova identidade em contacto com a diferença (Monticelli, 2002, pp. 3-6).

São estas as reflexões teóricas que terei em consideração na análise das *Impressões de Viagem* da poetisa alcobacense.

## Viajar

VV empreende o seu itinerário com 26 anos, entre agosto e outubro de 1921. Tinha publicado, em janeiro do mesmo ano, o seu primeiro livro de poesias, *Namorados*. O livro foi um sucesso, tanto que, em finais de 1921, já se estava a publicar a sua terceira edição. Ela está, portanto, no início da sua carreira, antes como poetisa, e mais tarde como dramaturga e radialista<sup>6</sup>.

Estamos ainda a cerca de dois anos do fim da Primeira Grande Guerra e a *Belle Époque*, que tinha sido bruscamente interrompida pelo conflito mundial, vê a sua continuação naqueles que vulgarmente são chamados “os loucos anos 20”: há um ar de alegria geral pelo fim do conflito mundial, mudam as modas, a música, o cinema. As mulheres começam a reivindicar um lugar de mais afirmação na sociedade e o pensamento, também em terra lusa, se faz “modernista”, embora em pequenos círculos, marginalizados e criticados pelos mesmos representantes oficiais das artes do país<sup>7</sup>.

VV, como nos informam Maria José Marinho e Júlia Ordorica, frequenta esta última nata da sociedade lisboeta, a dos que Mário de Sá-Carneiro apelida de “lepidópteros”,

---

<sup>6</sup> Para mais informações biográficas sobre a VV veja-se Marinho e Ordorica, 1998, pp. 17-39 e Lello, 2004.

<sup>7</sup> Sobre os anos 20 em Portugal veja-se França, 1992.

quer na correspondência com Fernando Pessoa, quer na conhecida e fundamental revista *Orpheu*. Mas a poetisa surge também “[...] no meio literário lisboeta no momento em que o estatuto das mulheres intelectuais apenas começava a ser reconhecido” (Marinho e Ordorica, 1998, p. 19).

A sociedade portuguesa vive, de facto, um momento de mudanças, com a implantação do Estado liberal. E é ainda nesta esfera de transição que se colocam as primeiras iniciativas e organizações feministas, como o Grupo Português de Estudos Feministas, liderado por Ana de Castro Osório (Silva, 1983, p. 875-876).

VV viaja em companhia da “grande amiga” (I.V., 1)<sup>8</sup> Olga de Moraes Sarmiento, que encontra em Nápoles. A poetisa faz, portanto, a viagem de barco sozinha e a presença masculina, nomeada na primeira carta pelo encontro com o médico republicano Eusébio Leão, está quase completamente dispensada sob a forma de uma não nomeação. Este aspecto, como irei demonstrar ao longo do ensaio, parece-me generalizado em todas as cartas.

A autora descreve à amiga ficcional Isabel — outra vez uma mulher, o que nos indica também que o leitor a quem se dirige é predominantemente feminino — a travessia de barco e o seu mal estar geral durante toda a viagem, queixando-se de não ter conseguido ler os romances que levava consigo — a *Ilha dos Pinguins* de Anatole France e *Sangre y Arena* de Vicente Blasco Ibáñez (ambos publicados em 1908) — e assim afirmando-se como uma mulher formada, uma leitora do contemporâneo que se distingue pela sua “sensibilidade latina” em contraposição com a das mulheres britânicas que estão presentes, como ela, no pacote inglês onde navega. A este propósito VV diz sentir-se “[...] confragida pela flegma insuportável, proverbial, [...] segredo da prosperidade britânica.” (I.V., 1).

Será, porventura, essa “sensibilidade” que faz com que a autora descreva minuciosamente o seu mal estar, omitindo,

---

<sup>8</sup> A grafia das *Impressões de Viagem* foi atualizada para o português contemporâneo.

ao mesmo tempo, pormenores evidentes e conhecidos na sociedade da época?

A resposta a esta interrogação não é certamente simples, mas é possível considerar, por exemplo, que VV, na sua breve passagem por Marselha, quando passa em frente da casa da bailarina Gaby Deslys, já falecida na altura, silencia a internacionalmente conhecida história de amor que esta entreteve com o Rei Manuel II. Parece-me esta uma omissão propositada, uma forma de narrar com discrição e em diferentes planos de leitura, despertando a curiosidade de quem conhece os factos.

Ainda na primeira carta é narrada a chegada à “formosíssima baía” de Nápoles, na “vida intensa de Itália” (I.V., 1) e a partida direta para Capri, em companhia da amiga antes mencionada. As duas chegam, portanto, a esta ilha, que, como é sabido, à época era um dos destinos privilegiados por aristocratas, artistas, intelectuais homossexuais de toda a Europa. São os que VV chama, no subtítulo da sua segunda carta, “Os tipos” de Capri, uma “multidão despreocupada”. Entre outros exemplos, veja-se esta descrição:

Mesmo no nosso hotel, não imaginas que riquíssima coleção de tipos! [...] Há [...] uma princesa russa (era inevitável. . .) que traz um monóculo mais ou menos petulante, e que veste bem, sempre de branco, sempre envolta numa longa capa azul. Acompanha-a uma doutora, como ela compatriota de Lenine, que entendeu de seu dever masculinizar-se, na *toilette*, nas atitudes, no cachimbo de marinheiro inglês que adoptou. (I.V., 2)

VV é logo introduzida por Olga de Moraes Sarmiento na “nata” de Capri, e participa nos convívios com alegria. Aqui encontra uma baronesa italiana de “olhares fatais”, que provavelmente é Luisa Casati, como sugere Fernando Curopos (2016, p. 216), pois VV não a nomeia, mas descreve-a detalhadamente. Visita também Romaine Brooks na Villa Cercola, com o seu marido “o mais afável dos americanos”.

Eis aqui outra omissão de factos bem sabidos, que negocia com a presença, não escondida da pianista Renata Bor-

gatti, que sabemos ser então a companheira de Brooks, bem como temos conhecimento da relação entre Olga de Moraes Sarmiento e a autora das *Impressões de Viagem*<sup>9</sup>.

As cenas de vida mundana se interpõem diversas excursões, como a da célebre Gruta Azul, um deslumbramento que faz lembrar à poetisa a Catedral Submersa de Debussy:

Ali, — ia jurá-lo! — todas as mulheres do mundo teriam olhos azuis. Porque o ambiente que se respira, a luz que nos surpreende, tudo, tudo é azul! [...] A nossa emoção ia ganhando pouco e pouco, tintas de azul esmaecido. E saímos com a sensação de ter visitado um palácio estranho, adormecido, onde almas sonhadoras de princesas perdurassem numa poeira impalpável de cristalizações azuis... (I.V., 2)

As descrições naturalistas permeadas pelas emoções não escasseiam nessas *Impressões de Viagem* e trespassam também para a carta sucessiva, onde VV descreve a visita a Nápoles, Pompeia e o Vesúvio.

Nápoles era, na altura, a maior cidade italiana, apesar de já ter perdido, com a unificação do país em 1861, o seu estatuto de capital que durou quase seis séculos. Neste momento VV, contrariamente à inicial fascinação da chegada na baía, descreve a cidade, como normalmente também aparecia nas narrativas do *Grand Tour*, isto é, com alguma relutância: “[...] o que desagrada é a pouca atenção que a limpeza das ruas merece a quem delas devia cuidar [...]” (I.V., 3). Uma aversão que também ela sente nos autóctones, como quando, na Reggia di Capodimonte, visita a Igreja de San Gennaro e escreve:

Os napolitanos têm por este santo um culto indisciplinado, interesseiro, familiar. Tão depressa o exaltam em entusiásticas e exageradas ladainhas, como o insultam e quase esbofeteiam quando não alcançou o favor divino para as aspirações deles, por vezes de uma trivialidade que faz sorrir. (I.V., 3)

---

<sup>9</sup> Sobre este aspecto veja-se Curopos, 2016, pp. 216-218.

Mas a desilusão transforma-se em deslumbramento no momento das visitas aos museus (Museo Nazionale di Capodimonte) e ao *Duomo*, pelos quais ela diz, contudo, ter passado rapidamente.

VV não renuncia a referir algumas das obras que viu (as de Correggio, Tiziano, Botticelli e Van Dyck) que descreve rapidamente, com emoção, demonstrando as suas potencialidades como receptora de obras de arte, mas ao mesmo tempo retraindo-se. Literalmente, ela encontra justificações, muda de conversa: “Tantas, tantas belezas, de que eu queria falar-te, se não tivesse sido forçada a demorar por tão pouco tempo o olhar em cada uma delas!” (I.V., 3).

Uma das desculpas usadas pela omissão de pormenores, por exemplo, é a falta de tempo, já antecipada na terceira carta, mas mais evidente na quarta, onde VV diz à amiga Isabel que só pode escrever “duas palavras, a correr” e “que as horas estavam contadas e era preciso correr para vermos alguma coisa” (I.V., 4).

A descrição sentimental, típica também de algumas das narrativas do *Grand Tour*, tem o seu apogeu na visita a Pompeia. Aqui encontramos correspondências com a poesia amorosa da autora em expressões como “ruínas tão singularmente evocadoras” / “intimidade esfíngica” / “Pompeia é a Rainha-Saudade a dar o Beija-mão à vida”.

A mesma coisa acontece em outras cartas. Veja-se, por exemplo, a correspondência que existe entre o encontro, em Capri, com “uma rapariga nova, esbelta [...]” com “um galgo russo, de pelo cinzento”, “símbolo desta multidão des preocupada que só pensa em retemperar os nervos [...]” e o soneto “Três personagens” do seu último livro de poesia, *Renúncia* (1926).

Em ambos os textos, além das semelhanças na voz poética que contra-distinguem a autora, está patente o olhar, embora dissimulado, da homossexualidade da artista:

Em pleno inverno e no calor de agosto,  
vejo-os passar, na tarde loira ou baça . . .  
Ela, tem distinção, tem certa graça,  
certa elegância calma, de bom gosto.

Leva um livro amarelo. Bem disposto,  
um galgo inglês, cheio de nervo e raça,  
acompanha-a. Sei sempre a que horas passa,  
grave, serena, esfíngica; — ao Sol posto.

Quem é? *Quem são?* . . . Nem lhes conheço o nome!  
O acaso, por acaso, destinou-me  
a vê-los passar junto, todos três . . .

Donde vêm? Onde vão? — Quem o adivinha?  
O que eu sei, é que passam à tardinha  
ela, o livro amarelo, e o galgo inglês . . . (Victorino,  
2018, p. 136)

As evocações poéticas, de facto, trespassam todas as missivas de VV evidenciando as potencialidades da sua escrita, em detrimento de uma narrativa mais contextual e cronística. Nada, por exemplo, nos é dito da história de uma cidade tão emblemática como Nápoles. São as emoções que permeiam a sua narrativa, como acontece na narração da subida ao Vesúvio.

Segue a viagem. VV e Olga de Moraes Sarmiento chegam a Palermo de barco. A diferença da urbe partenopeia, parece-lhe uma cidade “arranjada e fresca, como uma rapariga do campo na glória de uma manhã dominical!” (I.V., 4). As descrições das visitas ao património existente, nomeadamente ao Palácio Real e à sua Capela Palatina e ao Museu Nacional, continuam seguindo o trilho de uma sensibilidade que poderia ser qualificada como neo-romântica, mas com alguns indícios que patenteiam a erudição da autora e de quem a acompanhou no itinerário.

É a Olga de Moraes Sarmiento, de facto, a contar à amiga a história da Capela Palatina, mas VV não refere estes conhecimentos na carta. Ela se desvia, quase como para não contar mais, evocando a personagem de Zé Fernandes do romance *As Cidades e as Serras* de Eça de Queirós: “os museus são facilmente fatigantes” (I.V., 4). Acaba por nos referir, pelo menos, alguns dos nomes das obras de arte que viu, como a Descida da Cruz de Vincenzo da Pavia, da qual deixa estas impressões: “Que poesia, que misticismo! Na face ma-

cerada do Cristo, na sua expressão infinitamente dolorosa, está divinizada a enorme tragédia dos que sofrem.” (I.V., 4).

VV descreve Palermo como uma cidade “pitoresca”, onde lhe foi roubada a bolsa, ato de que, estranhamente, gostou: “isto de ser roubada é uma sensação clássica em quem anda por países latinos” (I.V., 4), confirmando assim a influência e a correspondência que a sua escrita têm dos imaginários das narrativas de viagem pela Itália, onde episódios parecidos eram frequentemente contados, também para provar a suposta falta de civismo dos povos do Sul.

A 2 de setembro as duas amigas chegam a Túnis, onde VV diz sentir-se “num país de sonho” (I.V., 5) assombrada pelo imaginário de *As Mil e uma Noite*. Merecem destaque, aqui, três episódios significativos.

O primeiro diz respeito à visita à loja de um mercador que, ao saber que eram portuguesas, mostra para elas uma carta que a Rainha D. Amélia lhe tinha enviado para agradecer os seus serviços:

E ao ver que éramos portuguesas foi buscar, orgulhoso, uma carta amarelecida, devotamente emoldurada, em que S. M. a Rainha Senhora D. Amélia mandava dizer o seu agrado pela forma por que ele cuidara de bem servi-la. Aquela carta, segundo nos disse, não a dava ele por dinheiro nenhum. . . (I.V., 5)

Neste caso, será interessante notar que no final de quase todas as missivas VV introduz uma recordação de Portugal, numa tentativa que parece mostrar as saudades que a poetisa sente do seu país e em linha quer com a propaganda cultural republicana, quer com o tipo de nacionalismo político e cultural do “Deus, Pátria e Família” que, dentro de poucos anos, se irá enraizar em Portugal com o advento do Estado Novo. Veja-se apenas este exemplo na segunda carta:

Lembrei-me de ti quando passamos a meia encosta, por um nicho onde uma luz, perpetuamente acesa, diz gratidão à fé e a uma Nossa Senhora toda branca, de uma brancura doce como a das rústicas ermidas de Portugal” (I.V., 2)

Mas mais importante será a percepção que a VV deixa de dois encontros com mulheres no seu itinerário tunisino. A primeira mulher queixa-se à alta voz, à porta do túmulo de um profeta, da violência do marido:

[...] junto à porta gradeada do túmulo de um profeta  
[...] uma mulher alta, escrupulosamente envolvida  
no seu albornoz, quase apenas uma sombra, gesticu-  
lava com violência, dizendo para além da porta uma  
infinidade de palavras guturais, ansiosas, exaltadas.  
Nataff explicou. Era uma mulher infeliz, que maltra-  
tada pelo marido, vinha desafogar em queixas ao pro-  
feta as suas amarguras conjugais.

A segunda é a escrava de um árabe “de categoria” que as duas viajantes encontraram no hotel e que as convidara para a sua casa. A jovem iria casar em breve, mas ainda não conhecia o marido.

Felizmente descemos para o pátio interior; aí, nenhu-  
ma nota discordante nos feriu. A um lado, uma es-  
crava azafamada joeirava trigo. Outra, muito atenta,  
bordava. Uma terceira, mais comunicativa, veio ter  
connosco. Todas pintadíssimas, como é uso. A que  
nos recebeu explicou-nos que esta última ia casar,  
poucos dias depois. E quando quisemos saber se gos-  
tava do noivo, encolheu melancolicamente os ombros;  
— nunca o tinha visto! (I.V., 5)

Em relação ao primeiro encontro, escreve a poetisa: “Pa-  
rece que o profeta era dotado de um sono excepcionalmente  
profundo...” (I.V., 5). E em relação ao segundo, leia-se este  
trecho:

Seguia-nos com um olhar escuro e entristecido, como  
uma confissão muda de inveja, de nostalgia pela li-  
berdade que nós podíamos gozar, pela luz do Sol que o  
nosso Deus nos permite fitar de cara descoberta, por  
tudo aquilo que ela não tinha! Mas não te engano  
quando te afirmo que também eu, ao afastar-me da  
calma penumbra daquele pátio, trazia no coração uma  
vaga inveja, uma nostalgia vaga, de aquela paz sem-  
pre igual que elas têm, e que a nossa vida nos recusa!  
(I.V., 5)

Evidente aqui é a afinidade que existe nestes encontros entre mulheres, condensada numa opinião feminina bem típica da época, de um feminismo ocultado e moderado (Silva, 1983) mas ainda assim existente através de uma sensibilidade que eu atrevo-me a caraterizar como “distintiva”.

## **Voltar**

Chega-se agora à última carta, que VV escreve quando já se encontra em Lisboa, dando notícias da sua passagem por Paris onde a poetisa diz ter passado poucos dias, não sendo mais específica em relação a este intervalo de tempo.

Na fixação das datas, de facto, é preciso ter em conta um aspecto importante, que até agora não mencionei: as *Impressões de Viagem* não são reportagens, são cartas escritas em Lisboa e publicadas um ano depois do itinerário realizado por VV. As datas indicadas nestes documentos, onde consta apenas o número do dia mas não o ano, são relativas aos meses de agosto / setembro / outubro de 1921, enquanto estas são publicadas entre março e fevereiro de 1922, não havendo, ao que me parece, correspondência entre o dia de publicação e o número do dia indicado nas cartas.

Trata-se, portanto, de ficções com um fundo de verdade, que testemunham a primeira longa viagem pela Europa da escritora, à qual se seguirão outras, inclusive em Itália, onde em novembro de 1922 a poetisa é recebida pelo Papa Pio XI, mas também em setembro de 1924, por Marrocos, ainda em companhia de Olga de Moraes Sarmiento, só para lembrar as mais próximas das *Impressões* aqui em estudo (Marinho, Ordorica, 1998, pp. 25-39).

As viagens, de facto, serão uma parte fundamental da vida desta artista, que o jornalista italiano Stefano Molle compara com a emblemática e aventureira figura da viajante e escritora Rosita Forbes, que nos anos '20 começava as suas perigosas viagens e publicava o seu primeiro livro *The secret of the Sahara: Kufara* (1921).

Virginia Victorino è una viaggiatrice ardente. È seguace di quella bella pratica che le nostre donne, le quali si spingevano avventurosamente sino a Santiago de Compostella ben conoscevano e che oggi è seguita con onore dalle Anglosassoni. Penso a Rosita Forbes e ai suoi viaggi meravigliosi con Hassauein Bey, l'attuale primo segretario della legazione egiziana a Londra. (Molle, 1925).

No relato da estada em Paris encontra-se outra vez a parcial omissão do património visitado. VV diz à amiga Isabel que visitou quase todos os museus, mas que não é capaz de pronunciar-se sobre eles: “Falar da Vénus de Milo, numa carta, é escrever um soneto de Camões em papel de embrulho. . .” (I.V., 6)

A maior parte da carta é dedicada à vida mundana, são enumeradas as peças de teatros a que assistiu, bem como os cafés e restaurantes (o *Pré Catelan*, o *Ritz*, o *Perroquet*), as personalidades com as quais conviveu. Passo a citar diretamente a fonte:

D. Maria Benedita de Casto Osório e a sua sobrinha, filha da sr.<sup>a</sup> condessa de Proença, que ocupou na sociedade portuguesa do seu tempo um lugar de inconfundível destaque, e acarinhou os primeiros passos literários da ilustre autora da “Marquesa de Alorna.” (I.V., 6)

Apenas mais dois exemplos nesta última carta: uma ideia de delicadeza, mas que também antecede laivos futuristas sobre a ação de comer: “comer é uma coisa inestética, um animalismo inferior” (I.V., 6)<sup>10</sup>; e um comentário sobre a dança “shimmy” que acha “pouco senhoril [. . .] Muito gostava eu de ver o horror com que para ela olhariam as nossas avós e mesmo. . . algumas netas dessas avós. . .” (I.V., 6)

Em jeito de conclusão, a narração das *Impressões de Viagem* deixa fôlego para reflexões que demonstram a sensibilidade de VV enquanto mulher do seu tempo, com tendências

---

<sup>10</sup> Veja-se o Manifesto della Cucina Futurista publicado por Filippo Tommaso Marinetti a 28 de dezembro de 1930 no jornal *Gazzetta del Popolo de Turim*.

feministas moderadas, que em Portugal constituíam uma presença importante (Silva, 1893), privilegiando também em número a presença feminina.

Evidentes poderão então agora parecer as complexidades, as negociações e os *displacements* que caracterizam a escrita de viagem feminina de que falei no início deste estudo.

Nestas missivas a afinidade com o imaginário das famosas narrativas do *Grand Tour* vai de *pari passu* com a omissão de factos e conhecimentos; a que VV apelida de “sensibilidade latina” se reflete numa escrita permeada pela sua voz poética ao mesmo tempo em que ela se torna também moderadamente feminista; finalmente, as recordações e as saudades de um Portugal pequeno e simples, introduzidas na maior parte das cartas, chocam com a vivência mundana, os locais e as personalidades frequentados pela autora.

VV, enquanto mulher educada, informada e inteligente que era, estava claramente consciente dessa necessidade conciliatória com a sociedade em que vivia e assim, de facto, conclui o seu último episódio, com a elegância e a descrição que sempre a caracterizaram e deixando a impressão de uma vida muito mais vivida do que contada:

[...] uma recordação inolvidável! / São, de resto, as três palavras que em si resumem, para o meu sentir, esta viagem de que te fui mandando ecos inexpressivos e escassos. Só a tua curiosidade amiga me justifica de ter entrado em pormenores de somenos interesse, relegando para um segundo plano descrições de monumentos e paisagens, certamente mais importantes. Quis escrever-te cartas. E a lógica, a ponderação, o raciocínio metódico dificilmente se encontram em cartas de mulher. Perdoa-me!

## Bibliografia ativa

Victorino, V. (2018). *Antologia Poética*. Caleidoscópio. Casal de Cambra.

— (1922). *Impressões de Viagem*: De Lisboa a Nápoles “Verdere Napoli e poi morir. A rotundidade do Bugio, a volta clássica dos ‘touristes’ em Marselha e a fumarada cinzenta do Vesúvio”. *Diário de Lisboa* — 4 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3 (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00618#130>).

— (1922). *Impressões de Viagem*: “Os tipos e a paisagem de Capri. Um chá em casa de Romaine Brooks. As sinas da Condessa Vanotelli. A Santa Azul. O símbolo de uma multidão despreocupada”. *Diário de Lisboa* — 13 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3. (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00625#13>).

— (1922). *Impressões de Viagem*: “Outra vez em Nápoles. Pompeia — A cidade Morta. Uma ascensão à cratera do Vesúvio — Nota-se a falta de um cônsul de Portugal em Nápoles”. *Diário de Lisboa* — 18 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3. (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00630#13>).

— (1922). *Impressões de Viagem*: “Palermo, sob o sol. A capela palatina do Palácio real, jóia única no mundo — O Museu Nacional — Virgínia Victorino roubada ...”. *Diário de Lisboa* — 23 de fev. de 1922. p. 3, col. 2-3. (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00634#13>).

— (1922). *Impressões de Viagem*: “Túnis e Cartago uma carta da antiga rainha D. Amélia de Bragança.”. *Diário de Lisboa* — 3 de março de 1922, p. 3, col. 2-3 (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00640#13>).

— (1922). *Impressões de Viagem*: “Virgínia Victorino chega a Lisboa Recorda o ‘Bois’ e fala de arte e de teatro, dos grandes ‘restaurants’ elegantes e despede-se.” *Diário de Lisboa* — 9 de março de 1922, p. 3, col. 2-3 (Acedido em 13/10/2018, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00645#13>).

## Referências Bibliográficas

Brilli, A. (2014). *Il grande racconto del viaggio in Italia. Itinerari di ieri per viaggiatori di oggi*. Il Mulino. Bologna.

Cuopos, F. (2016). “Le cri de Judith Teixeira et le silence de Virgínia Victorino”. In Besse, M. G.; Silva, M. A. da, *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siècles)*. Indigo & côté-femmes editions. Paris, pp. 207-218.

Fortunati, V. et. al. (2001). *Travel Writing and the Female Imaginary*. Pàtron Editore. Bologna.

França, J. A. (1992). *Os Anos Vinte em Portugal*. Editorial Presença. Lisboa.

Goethe, J. W. (2016). *Viagem a Itália — 1786-1788*. Bertrand. Lisboa.

Lello, J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*. Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora.

Marinho, M. J.; Ordorica, J. (1998). *Espólio Virgínia Victorino: inventário*. BN. Lisboa.

Mills, S. (1991). *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. Routledge. London and New York.

Monticelli, R. (2002). “Intertestualità, traduzioni e saperi in transito nella letteratura di viaggio: il caso di Anna Jameson”. *Linguage*. 3-14 (acedido em 13/10/2018, em: <http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/viewFile/142/118>).

Morris, M. (aut.); O'Connor, L. (ed.) (1994). *The Virago Book Of Women Travellers*. Virago. London.

Pratt, M. L. (1999). *Os Olhos do Império. Relatos de Viagens e Transculturação*. EDUSC. Bauru [tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre].

Robinson, J. (1995). *Unsuitable for Ladies: An Anthology of Women Travellers*. Oxford University Press. Oxford-New York.

Siegel, K. (2004). *Gender, Genre and Identity in Women's Travel Writing*. Peter Lang. New York.

Silva, M. R. T. da (1983). “Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX”. *Análise Social*. vol. XIX (77-78-79), 1983-3.º, 4.º, 5.º, pp. 875-907.

Sterne, L. (1991). *Un viaggio sentimentale*. Mondadori. Milano.



# **Aqui estou, minha terra bem amada! Apontamentos locais**

FERNANDO PAULA BARROSO

Amigo das Letras de Alcobaça

Aqui estou, nesta, minha terra bem-amada e neste congresso, um desafio, promovido pela ADEPA.

Agradeço o convite/desafio para falar sobre a mulher, a poetisa e a dramaturga de Alcobaça, Virgínia Victorino.

Como disse Maria Lúcia Dal Farra, Virgínia Victorino é o caso literário feminino mais notório de um tipo de sucesso — o estrondoso e fugaz: estrela-mor da sua época, hoje sequer é lembrada. Ou melhor é lembrada e homenageada aqui.

Sugiro uma viagem conjunta através do poema “Alcobaça”, das palavras “ditas” em cartas, entrevistas e artigos de jornais e outras fontes mais.

Acompanhem-me, meus amigos, neste percurso de partilha e amor. Nascida em Alcobaça... a 13 de agosto de 1895... “Bendito seja este dia, em que tão linda e gloriosa estrella apareceu no céu de Portugal! Deus te abençoe e te faça tão feliz como és bonita, tallentosa e boa; — Isto é — a supremamente!... ”<sup>1</sup>. Teve sua moradia na rua Frei Fortunato nesta casa onde, no rés-do-chão, seus pais tinham “uma loja formidável: alugava bicicletas, era uma espécie

---

<sup>1</sup> Excerto de carta de Branca de Gonta Colaço a Virgínia Victorino em 13 de Agosto de 1929. Espólio Virgínia Victorino, Biblioteca Nacional de Portugal.

de estaque de tabaco, de vinhos, aquelas lojas que tinham várias coisas ao mesmo tempo.”<sup>2</sup>

Virgínia Vitorino saiu de Alcobaça muito nova com uma senhora que tinha um nível de vida bastante elevado para a época, a sua madrinha e sua companheira inseparável Virgínia Ferreira, que percebeu em Virgínia Victorino um talento formidável tanto para a área musical como para a poesia. “Conhecemo-nos nos bastidores do Conservatório, numa audição de alunas de Adélia Heintz, tua professora de piano. Esta apresentou-nos e a primeira coisa que me disseste, Virgínia foi: — “Estou cheia de frio e medo.” Instintivamente pus-te o meu casaco pelos ombros e a Adélia Heintz perguntou-te: — “Medo Porquê? Não há nenhuma razão para ter medo. Se não estivesse bem preparada. Não a teria incluído nesta audição”. — “Tenho medo do público”. . . <sup>3</sup>

“Apresentaste-me então uma senhora que estava ao teu lado, uma senhora aloirada, magra, de olhos azuis, que me pareceu de meia idade, mas que, pelas minhas contas, não deveria ter mais de trinta ou trinta e cinco anos: — É a minha madrinha e é com ela que eu vivo. Com ela e com

---

<sup>2</sup> Excerto de notícia do jornal *Tinta Fresca*, 3 de Novembro de 2009.

<sup>3</sup> Primeira carta de Fernanda de Castro a Virgínia Victorino incluída no livro *Cartas para além do Tempo*.



Casa, pais e rua Frei Fortunato em festa.  
Coleção de Jorge Pereira de Sampaio.

a mãe, irmã da minha própria mãe. Trato-a por madrinha mas é também minha prima direita”<sup>4</sup>

Uma mulher moderna, uma das primeiras portuguesas a usar o cabelo “à garçone”. Vestia-se de modo elegante. Talvez demasiado arrojado para uma Alcobaça, ainda hoje, conservadora e em alguns campos “parada no tempo”. Nunca deixou, no entanto, de a transportar consigo para qualquer paragem do mundo.

Ficou por Lisboa muito mais tempo do que inicialmente era suposto, fez o curso superior de Canto e Piano do Conservatório Nacional. Cedo começou a escrever e a publicar. Foram vários os amigos que trouxe em romaria a Alcobaça, alguns escritores, como Branca de Gonta Colaço, pintores, como a irmã do Tomás Ribeiro Colaço, a Aninhas Colaço, pintora e escultora, modernista da altura. “Foi o momento mais emocionante e interessante da minha digressão, e gostei imenso, imenso de conhecer teus adoráveis paes”<sup>5</sup>.

“A tua mãe uma beleza!. . . E como se compreende bem que d’elles, — das suas almas e do seu amor, nascêsse a tua Poesia, muito simplesmente como, — o perfume nasce das rosas!”<sup>6</sup>

Virgínia Victorino não só levava consigo, nas palavras e no nome, Alcobaça a vários locais do mundo como trazia também amigos à terra dos seus antepassados, para privar com a sua família, seu pai Joaquim de Sousa Victorino e sua mãe Guilhermina Villa Nova.

“A minha tia foi uma pessoa extraordinariamente retratada porque era uma mulher particularmente bonita, obedecia a um cânone de beleza que não era na altura muito convencional. Virgínia Victorino foi realmente muito requisitada por uma série de artistas portugueses e, graças a Deus, a maior parte dessas obras, sejam as caricaturas ou

---

<sup>4</sup> Primeira carta de Fernanda de Castro a Virgínia Victorino inclusa no livro *Cartas para além do Tempo*.

<sup>5</sup> Excerto de carta de Branca de Gonta Colaço a Virgínia Victorino em 13 de Agosto de 1929. Espólio Virgínia Victorino, Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>6</sup> Idem.

os retratos a óleo, (...) correspondem ao cerne fundamental desse acervo”<sup>7</sup>.

Virgínia Victorino fez a sua estreia literária a 4 de Junho de 1917 na edição da noite do jornal *O Século*, com o soneto “Incerteza”, na secção “Torre de Marfim”.

Virgínia Victorino deixou também em transmissões semanais de recitais e no “Teatro Radiofónico” (com o pseudónimo Maria João do Vale), a sua obra e a de outros escritores, muito impositiva quanto à interpretação dos poemas ali apresentados.

A poetisa foi condecorada em Portugal com a Ordem de Cristo, com o Colar de Santiago da Espada e em Espanha, com a Cruz de Afonso XII. Começemos então a nossa viagem. . .

Agora é ela que fala. . .

Aqui estou, minha terra bem amada!  
Longo caminho andei, longa distância. . .  
Em ti revivo a paz abençoada  
Dos doirados jardins da minha infância.

“Os meus planos não passam dum sonho de poeta!  
Impregnados mais de quimeras subjectivas do que fortalecidas por um forte poder objectivo, os sonhos dos poetas raras vezes se materializam.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Excerto da entrevista de José Guilherme Victorino ao jornal *Tinta Fresca* de Alcobça em 3 de Novembro de 2009.



Vista de Alcobça

<sup>8</sup> Excerto da entrevista ao jornal *Ecos do Alcôa* de Alcobça em 15 de Agosto de 1935.

Virgínia Victorino, era uma mulher de espírito subtil e penetrante, viajada, culta tinha ideias claras de que Alcobça se poderia transformar num encantador e atraente centro de turismo. No entanto “nada do que tenho visto lá fora serve de modelo para a nossa terra.”<sup>9</sup>

Tinha Alcobça bem gravada em si. Era aqui nesta terra que ela revivia a companhia de seus pais “Como filha dessa terra suave e doce que me viu brincar, . . .”<sup>10</sup>

Quanto tempo lá vae! Quanta amargura  
e quanta dor do próprio peito arranco!  
— Tu inda estás a mesma formusura,  
eu tenho o meu cabelo quasi branco.

“Nunca, como agora, senti o desgosto de não ter asas que me levassem junto de ti! Se as tivesse, que prodigioso voo eu empreenderia daqui a três dias, para chegar à minha Alcobça a tempo e horas de me extasiar perante a beleza de tua realização!. . .”<sup>11</sup>

Vivia longe da terra que a viu nascer mas nunca e em nada deixou de mostrar quanto a amava. Alcobça era, de facto para Virgínia Victorino o local onde o seu coração acostava quando precisava de encontrar a paz. A distância e a vida nem sempre lhe permitia vir, estar ou ficar nesta terra, que albergou também a Ordem de Cister, em tempos idos.

Tanta mágoa e quanta tristeza transparecem das suas palavras neste profundo agradecimento a Amélia Rey Colaço e sua Companhia de Teatro, por hora da representação em Alcobça da peça Castro.

“. . . Não estarei aí nessa noite; mas se o espírito pode, realmente, aniquilar distâncias, quando a tua voz de oiro aquecer a figura da linda Inês, quando os gritos da tragédia confundirem a amargura de D. Pedro com o clamor dolorido das moças de Coimbra, quando os

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Excerto da carta de Virgínia Victorino para Amélia Rey Colaço, Hendaye, 21 de Agosto de 1935. Correspondência, Museu Nacional do Teatro, Lisboa.

<sup>11</sup> Idem.

sinos, incenso e música se abraçarem num soluço divino, . . . ”<sup>12</sup>

“... não posso deixar de te agradecer comovidamente, nestas simples palavras que escrevo a tremer, a ideia sublime que tiveste, distinguindo-a e consagrando-a na oferta desse espectáculo assombroso, digno de quem saiba ver o invisível, tatear o impalpável, subir às grandes alturas, onde o sonho e o mistério se enlaçam docemente! . . . ”<sup>13</sup>

“Sofro imenso a mágoa de Alcobaça não possuir um teatro. Oxalá êle se faça, mas a fazer-se, que seja simples, . . de linhas rectas. Abomino monstros de cimento!” depois, quando lhe falarem de Raul Lino — o arquitecto português, mais português disse: “Gostaria que êle fosse consultado em tudo que Alcobaça se fizesse”.<sup>14</sup>

Virgínia Victorino imprimia sempre às suas palavras, quando falava de Alcobaça, um amor profundo e um acentuado nacionalismo.

E com a idade a avançar sem dó nem piedade, Virgínia Victorino ia deixando por todo o mundo que pisava as marcas de uma mulher das letras e suas câs.

Mas nunca te esqueci. No meu amor  
tudo recordarei sempre: — aquella rua,  
aquella trepadeira, aquella flor,  
certa janela onde batia a lua. . .

Nunca Alcobaça foi esquecida por Virgínia Victorino, pois era presença quase constante em muito eventos que nesta terra tinham lugar. Quer a convite de algumas pessoas para participar em tertúlias literárias como para receber figuras ilustres que nos visitavam.

Tudo recordava e dava a conhecer a quem a conhecia.

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Excerto da entrevista ao jornal *Ecos do Alcôa* de Alcobaça em 15 de Agosto de 1935.

“Desejaria sinceramente que ela se transformasse num florido jardim e que cada janela fosse — e podia sê-lo — um lindo canteiro de flores. Coloquem-se-lhe vasos, muitos vasos, cheios de madre-silvas e malvarosas. . . e deixem que as trepadeiras, como em Sevilha — vá lá um exemplo estranho — se entrelacem e abracem de janela para janela, transformando o céu das nossas ruas num tufo de verdura”.<sup>15</sup>

Alcobaça tinha, nas suas palavras, que ser única, diferente e inigualável. “Façamos dos nossos hotéis. . . boas pensões, e cuidando dos seus interiores com mais simplicidade e bom gosto faremos delas um tipo único, característico, inédito e regional. Na mesa. . . em vez da loiça cara, às vezes horrível, de mau gosto a loiça barata, ingênua, mas artística, das nossas Olarias. Em vez de água fornecida em jarros de mau vidro, grotescamente enfeitados com laços e naperons de cores desbotadas, pequenas bilhas de barro. Nos quartos. . . a mesma coisa. Simplicidade, bom gosto e predomínio absoluto dos nossos lenços e das coisas da nossa terra. À mobília Henrique II, de estilo inglês, prefira-se o tipo de mobília regional mais barata e mais interessante. Alcobaça, tem para tudo excelente matéria prima.”<sup>16</sup>



Túmulos: fotografias de Jorge Prata, coleção do próprio.

Teresa Leitão de Barros enaltecia em Virgínia Victorino o lirismo amoroso, “moderno” e contemporâneo, a linguagem cristalina e simples, a perfeição rítmica e formal, a ausência

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

de retórica que permite à nossa alma sentir que era o seu único e genuíno tema de poesia: o Amor. A sua poesia abria caminhos para que a “Lua” batesse nas muitas janelas que abriu no mundo por onde Alcobaça conseguiu passar.

“Foi-se esbatendo mais a côr do céu. Morreu a tarde em brandas claridades.”<sup>17</sup>

Oh terra, de entre todas a primeira,  
que és tal como eu te vejo ou te suponho. . .  
Embala-me na hora derradeira,  
já que embalaste o meu primeiro sonho!

“Muitos dos que viajam deixam-se facilmente seduzir pela idéia reprovável de adaptações, fazendo com que as terras que as recebem percam o interesse do imprevisto. Devemos combater esse defeito lamentável, opondo-lhe uma campanha, persistente, de bom gosto e bom senso”<sup>18</sup>.

“... distinguindo-a e consagrando-a (Alcobaça) na oferta desse espectáculo assombroso, digno de quem saiba ver o invisível, tatear o impalpável, subir às grandes alturas, onde o sonho e o mistério se enlaçam docemente! . . .”, “. . . Como vão entreolhar-se, à luz pálida dos círios, as naves e as rosáceas, lembrando o que há séculos viveram! . . .”<sup>19</sup>

E embalada pelo sonho que foi uma constante na vida de Virgínia Victorino ficaram memórias incontáveis e absolutamente fascinantes de uma mulher que foi uma referência da literatura no feminino do século XX.

“Tenho muita pena delas (a propósito das árvores velhas do Rocío) porque à sua sombra brinquei e pas-

---

<sup>17</sup> Excerto do soneto de Virgínia Victorino “À saudosa memória de M. Vieira Natividade”, 24 de Fevereiro de 1918.

<sup>18</sup> Excerto da entrevista ao jornal *Ecos do Alcôa* de Alcobaça em 15 de Agosto de 1935.

<sup>19</sup> Excerto da carta de Virgínia Victorino para Amélia Rey Colaço, Hendaye, 21 de Agosto de 1935. Correspondência, Museu Nacional do Teatro, Lisboa.

sei o melhor da minha meninice, mas... sou levada a concordar com todo o progresso inteligente”<sup>20</sup>.

Sempre te quis o meu amor ardente  
Sempre te quer o meu amor profundo...  
— Aqui proclamo, apaixonadamente,  
Que és a mais linda terra d’este mundo

A tremer de ansiedade porque a distância não pode ser vencida sem asas... e porque o seu amor por Alcobaça não passa nem pode passar...

“... Como vão estremecer de amor as pedras crestadas do meu Mosteiro, quando se elevar na pureza da noite, a grande sinfonia! Como vão soluçar baixinho as almas dos dois enamorados, quando sentirem aproximar-se o eco do grande cortejo evocador!... ”<sup>21</sup>

#### O Soneto “Apaixonadamente”

Fui compondo estes versos, absorvida  
no ritmo da minh’alma, sempre ansiosa,  
para neles ficar, triste ou gloriosa,  
uma existência inteira resumida.

Assim os fiz, pela paixão vencida,  
— e, porque fui vencida, vitoriosa... —  
nesta febre constante de ambiciosa,  
mágoa e prazer de toda a minha vida!

Cada verso é uma pedra mais que eu ponho  
Na catedral imensa do meu sonho,  
... ria embora do Sonho toda a gente!

A vida humana, seja ou não tranquila,  
profunda ou não, — só poderá senti-la  
quem a sentir apaixonadamente

---

<sup>20</sup> Excerto da entrevista ao jornal *Ecos do Alcôa* de Alcobaça em 15 de Agosto de 1935.

<sup>21</sup> Excerto da carta de Virgínia Victorino para Amélia Rey Colaço, Hundaye, 21 de Agosto de 1935. Correspondência, Museu Nacional do Teatro, Lisboa.

E foi com a força que a caracterizava que ela pronunciou aos quatro ventos Alcobaça, “Que és a mais linda terra d’este mundo” e se mostrou mais uma vez como rosto da terra que a viu nascer, nas décadas de 20 e 30 do século XX. . .

“... aí estarei, ao teu lado, para te agradecer em nome de Alcobaça.”

Obrigado a todos os que quiseram viajar comigo por este caminho, como anunciei no início, de partilha e amor... Virgínia Victorino deixou também em transmissões semanais de recitais e no “Teatro Radiofônico” (com o pseudônimo Maria João do Vale), a sua obra e a de outros escritores, muito impositiva quanto à interpretação dos poemas ali apresentados.

Bem Hajam

## Referências Bibliográficas

Carta de Branca de Gonta Colaço a Virgínia Victorino, 13 de Agosto de 1929. Espólio N56 Virgínia Victorino, Biblioteca Nacional de Portugal.

*Cartas de Fernanda de Castro a Virgínia Victorino. Cartas para além do Tempo.* Europress. Lisboa, 1990.

*Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro (1921-1974). Correspondência.* Museu Nacional do Teatro, Lisboa, 1989, pp. 190-191.

Entrevista ao jornal *Ecos do Alcôa* de Alcobaça. 15 de Agosto de 1935.

*Jornal Semana Alcobacense.* 24 de Fevereiro de 1918.

*Jornal Tinta Fresca.* 3 de Novembro de 2009.

“Apaixonadamente” de Virgínia Victorino. In: Victorino, V. (2018). *Antologia Poética.* Caleidoscópio, Casal de Cambra.



**Parte III**

**Poesia e Teatro**



# ***Degredados, de Virgínia Victorino, um drama de costumes da alta burguesia portuguesa em África***

FABIO MARIO DA SILVA

UNIFESSPA

Centrado num triângulo amoroso, na honradez e caráter de personagens, na busca pela valorização da família burguesa portuguesa do começo do século XX, *Degredados*, de Virgínia Victorino (1931) procura enfatizar os portugueses que fazem fortuna em África. Mas, diferentemente de uma boa parte da literatura de cariz colonial africana, sobretudo aquela marcada pelo exotismo, pela perspectiva animalésca do africano zoomorfizado, a intenção de *Degredados* é evocar uma nova perspectiva de vida em África através de uma visão deveras romântica, numa adaptação ao novo território pelos portugueses que lá devem se estabelecer. A peça está dividida em 3 atos, sendo o primeiro passado em Lisboa e os restantes em Luanda, Angola. Foi representada pela primeira vez no Teatro Nacional em 21 de março de 1930 e encenada 54 vezes. Como o enfoque principal é a decadência de uma alta família aristocrática portuguesa, os personagens considerados subalternos não têm nome próprio e importância na trama, sendo apenas referidos como “empregado”, “um criado” ou “um criado preto”. Isto tudo porque, por ser uma das autoras mais aclamadas de sua época, Victorino tinha na alta sociedade do seu tempo o seu grande público leitor e espectador, o qual fazia com que suas obras

se esgotassem rapidamente. E é exatamente esse “modelo de família burguesa portuguesa” que a autora quer explorar em muitas de suas obras, como assim o faz em *Degredados*, demonstrando alguns temas presentes nesse tipo de estrutura familiar. A autora, como nenhuma outra, soube atrair os olhares da sociedade porque percebeu aquilo que lhes agradava, desde as temáticas até à maneira como abordava cada tema. E é precisamente isso que nos explicita Júlia Lello:

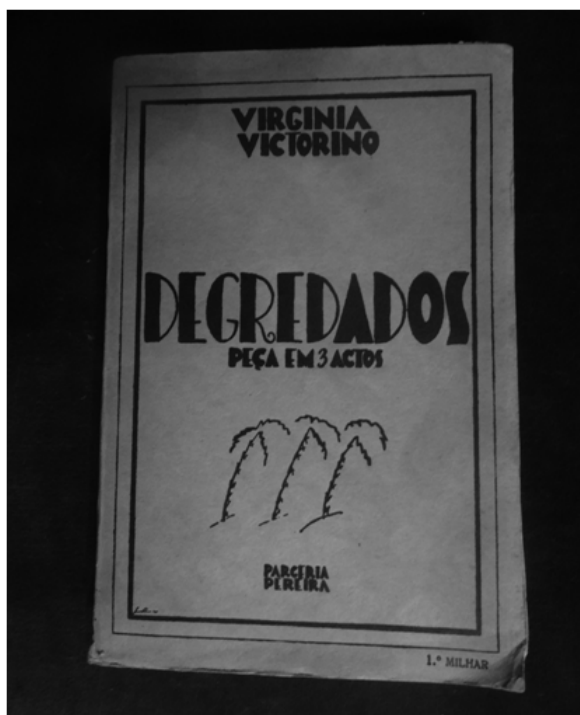
O teatro de Virgínia Victorino destinava-se principalmente a suscitar o agrado de um público burguês, objectivo que foi não só conseguido, mas largamente ultrapassado meteoricamente, o que não era fácil para uma filha do povo. Era preciso, a esse público, mais do que interessá-lo, fazê-lo render-se, arrebatá-lo, interpretando-lhe os sentimentos e os ideais. (1993, p. 66)

A peça tem como personagens principais a matriarca da família, D. Mariana Vaz de Athayde, fidalga de quase 70 anos; Tia Violante, uma eterna solteirona de 67 anos; Joaquinha, de 22 anos, que representaria a elegância, o modernismo de uma mulher de sua época; Manuel da Silva, 43 anos, o negreiro, homem rude e ingênuo que faz fortuna em África e pretende pedir em casamento Joaquinha; Fernando Cabral, de 25 anos, fútil e cínico, homem pelo qual Joaquinha nutre amor e pretende se casar; Padre Augusto, uma espécie de conselheiro da família; e João, irmão de Joaquinha que leva a família à falência, partindo para África.

No 1º ato nos deparamos com um espaço opulento, vasto salão, com móveis antigos e retratos de antepassados, demonstrando assim a linhagem fidalga das personagens que se encontram nesse espaço. Na cena encontramos Joaquinha a tocar piano; sua tia Violante, a rezar; e, logo em seguida, a mãe da moça, D. Mariana, que adentra no salão após uma pequena reflexão entre sobrinha e tia sobre a ousadia das mulheres. Citam, por exemplo, o ato de fumar em público, algo defendido por Joaquinha e condenado por sua mãe. Nesse momento, a herdeira da família fica a saber

das dificuldades financeiras contraídas em dois anos após a morte do pai, através das constantes trapalhadas do seu irmão, João, que conseguiu até hipotecar propriedades da família. Tal motivo fez D. Mariana enviar seu filho a África, como uma maneira de esconder, perante a sociedade, os negócios escusos em que ele se meteu, de tal modo que não se saberia da real condição financeira de sua família. Essa atitude protetora da mãe irrita Joaninha, visto que ela também fizera isso porque seu irmão era “o único homem da família, o continuador do nosso [seu] nome!” (1931, p. 38), o que faz Joaninha seguidamente refletir:

Eternamente o mesmo cegueiro: o nome, o homem! O homem... o nome! (...) Se me educassem assim, se me deixaste acreditar que era senhora do meu destino, não tinhas o direito de consentir que estragassem o meu futuro a ponto de eu me ver agora perdida como um naufrago (1931, p. 38)



A educação feminina de Joaquina não lhe permitia aceitar o posicionamento sexista da mãe, a qual ainda lhe revela que uma maneira para a filha continuar a ter a vida da alta sociedade era se casando. Nesse momento, D. Mariana lhe revela que Manuel da Silva, o negreiro, que tem idade para ser seu pai, homem sem nenhum nome importante de família aristocrática, fez fortuna em terras africanas e que tem real interesse em casar-se com Joaquina, apesar de a conhecer há pouco tempo. Tal pretendente, segundo esclarece a narrativa, só tem a aprovação de D. Mariana, devido às condições financeiras em que a família se encontrava. Sendo assim, a estratégia escolhida por Joaquina é mostrar-se a Manuel como uma péssima escolha para um futuro matrimônio, por ela ser uma mulher, por exemplo, com mau gênio e fumante, o que Manuel retruca a dizer que tem o mesmo feitio. Assim, surpreendentemente, Manuel revela a Joaquina que não vai obrigá-la a nada, oferecendo-lhe também a liberdade por si aclamada como condição do casório, revelando-lhe sua origem pobre e sua dedicação, de uma vida inteira, à sua mãe, o que comove Joaquina. Ainda relata como, através do trabalho escravo em África, obteve tal fortuna. Nesse primeiro ato, ficamos a saber que Fernando Cabral seria o real pretendente escolhido por Joaquina, mas, devido à vida de jogatina e sem recursos financeiros, tal enlace não poderia acontecer.

O segundo ato se passa em África, no casarão de Manuel da Silva, já casado com Joaquina. Na cena surge uma outra personagem, o Padre Augusto, sacerdote que Manuel ajudou com sua escola de catequese para os jovens negros, demonstrando como esse patrocinara a expedição católica — ação social importante diante o governo português, visto que muitos protestantes já estavam em África pregando e conquistando o “território inimigo”<sup>1</sup>. Nesse momento, ficamos a saber de um homem português que está gravemente ferido, advindo de terras belgas, mas cujo nome ninguém sabe, demonstrando a rivalidade entre portugueses e belgas

---

<sup>1</sup> Esse termo não alude ao nosso posicionamento ideológico, mas, sim, à ideologia da própria época em que se passa a narrativa.

pelos mercados internacionais e territórios africanos. Também é no segundo ato que se relata o seguinte: Manuel da Silva só soube da dificuldade financeira da família de Joanhinha após o casório, o que o faz crer que seu casamento, que já se encontrava infeliz, era apenas de conveniência. Assim, como era frequentador da casa de Manuel, Fernando propõe a Joanhinha que ambos fujam para a Europa, visto já ter conseguido aceder à categoria de “novo rico”. Contudo, a narrativa não deixa evidentes os detalhes do tipo de negócio que ele realizara em África sob a incumbência do alto comissário português.

É justamente por tal alusão, de uma personagem que faz referência ao “alto comissário português”, que a peça sofre uma pequena censura, porque a personagem de caráter vil e fútil é exatamente um representante do governo português autoritário da época, pelo que é noticiado no *Diário de Notícias*, através de um texto anônimo que “pela gravíssima circunstância de a principal acção se passar na nossa província de Angola, girando em torno da sua mais alta e elevada autoridade, um Alto Comissário Republicano, outros funcionários seus subordinados, apresentados ao público como traidores, miseráveis vendidos ao estrangeiro” (1930, s.p.). Há outras obras em que a autora toca em assuntos coloniais, como *A Volta* (encenada em 1931 e publicada em 1932) e *Camaradas* (encenada em 1937 e publicada em 1938), motivo por que chegamos à seguinte conclusão:

Let us then conclude that the theatre of Virgínia Victorino, in addition to addressing the needs of the bourgeois public at the start of the 20th Century, leaves behind questions of romantic relationships and enters the emotional and ideological field of new Portuguese Republic politics, despite the author not subscribing to this position, and stating that her intention is merely to “make art”. (Silva, 2012, p. 222)

Seguidamente é revelado que, quando Joanhinha decide abandonar o casamento e fugir com Fernando, João, o seu irmão, é o combatente português ferido em guerra. João confessa a vergonha por tudo o que fez com a família, por

isso desapareceu para África sem dar notícias, demonstrando o sacrifício em redimir seus pecados/falhas, como ele mesmo releva: “Fugia de mim... Pensava ir negociar com qualquer coisa... castigar o corpo e a alma... encontraram-me cahido...” (1931, p. 148). João esteve em combate com “soldados indígenas” comandados por um sujeito branco, não sabendo do paradeiro dos outros soldados, só o do seu sargento que lhe suplicou, ao morrer em seus braços, que lhe entregasse uns papéis à sua mulher e filhos, que dependiam disto — documentos esses que vão ajudar Manuel no final da peça. Por fim, Manuel relata a Joaninha que seu irmão é um verdadeiro herói, como assim o revelam os missionários.

No último ato, Manuel crê que sua esposa gosta mesmo de Fernando e admite perdê-la diante da infelicidade do seu casamento. Joaninha percebe o homem íntegro, honesto e se arrepende do que ia fazer, admitindo seus erros: “Acima de tudo a mulher portuguesa é dotada de um caráter superior de honestidade e bondade” (Silva, 2011, p. 6). Fernando, numa tentativa falhada, tenta matar Manuel, mas sai ferido de tal embate. Por fim, num dos mais emblemáticos diálogos da narrativa, ocorrido entre Manuel e o Padre Augusto, é revelado o que o lexema “degredados” realmente significaria, nas palavras do marido de Joaninha:

Na África, o coração dos portugueses, não se sente em terra sua, ansioso de bater para uma vida de força e de trabalho [...] O senhor, eu, todos nós, todos nós... somos aqui... degregados! [...] Estava a mentir-lhe [...] todos os perversos, e todos os covardes, e todos os inúteis, todos esses desertores da vida, que fogem ao que ella tem de duro, para charfundarem na miséria e na lama, são esses, são só esses — os degregados! Isto, apenas isto... talvez eu o diga a essa gente... se o nojo me não amarrar a garganta! (1931, pp. 206-207)

Segundo a peça, a África é um lugar de degredo, dos que merecem pagar pelo seu delito, mas é também lugar de salvação, de uma vida melhor e de um futuro mais digno para

os portugueses. África seria então uma terra de penitência, salvação e enriquecimento; ali as personagens se transformam e valorizam aquilo o que antes não valorizavam. É quase como um “purgatório” que as personagens têm que passar para alcançarem a beatitude, lembrando-nos a lógica (dantesca) metafísica do existencialismo cristão: após a morte, paga-se os pecados, purifica-se e, no fim, salva-se: inferno, purgatório e paraíso.

Em suma, apesar de, no final da narrativa, sabermos que as personagens africanas da propriedade de Manuel lhe tinham muito estima, todas as ações da peça se passam como tendo personagem central os portugueses. Lembremo-nos que à Joanhinha, aquando de seu casamento, foi lhe dada a escolha de viver em Lisboa, numa casa confortável, em bairros das elites portuguesas. Contudo, ela preferiu viver com o marido em Luanda. Evidentemente, as personagens africanas não têm destaque na narrativa, nem tão pouco os espaços geográficos daquele local, visto que a peça apenas revela, de maneira não tão evidente, estarem em Angola. O que Virgínia Victorino realmente pretende é mostrar as relações familiares da alta burguesia portuguesa, fazendo-o através de uma mulher que representaria o modelo “moderno” do feminino, referindo também que as famílias que não possuem linhagem nobre, como a de Manuel, podem fazer parte do jogo social, nem que seja por meio de uma ascensão puramente financeira, a qual o colocaria no mesmo patamar dos aristocráticos:

Ou seja, todos os estereótipos de gênero aceites pelo público burguês português estão presentes na trama: a mulher moderna e honesta, submissa ao marido; o cidadão que se redime de suas faltas combatendo em nome do país; um homem do povo que consegue produzir riquezas. Ou seja, o gosto do público pelo teatro de Virgínia Victorino responde aos anseios estéticos da época, um teatro com novas características, diferente do dito teatro clássico português, que busca agora o feminino em relação à sociedade portuguesa [lisboeta] (Silva, 2011, p. 6)

Em conclusão, Victorino realça a honradez e o arrependimento das personagens, como melhor maneira de ascensão e busca pela dignidade perdida; ou seja, deparamo-nos com mais uma lógica cristã: na perspectiva católica, o senso de honradez está consequencialmente ligado ao de arrependimento. Os vícios, a insensatez e a vilania podem ser revertidos em arrependimentos e a África seria o melhor lugar para tais descobertas, o continente seria a representação desse “percurso dantesco”.

## **Referências Bibliográficas**

Anónimo (1930). *Diário de Notícias*, 31 de março de 1930. Lisboa, s.p.

Lello, J. (1993). *Virgínia Victorino e a Vocação do Teatro: o percurso de um sucesso*. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.

Silva, F. (2011). “Da poesia ao teatro: a trajetória de Virgínia Victorino, a musa da dramaturgia portuguesa”. *Revista Crioula*. 10. São Paulo, USP, pp. 1-9. (Acedido a 27-10-2018 em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55488/59028>).

Silva, F. (2012). “The Theater of Virgínia Victorino and The First Portuguese Republic”. *Revista Alere*. UNEMAT. 6-2, pp. 213-224. (Acedido a 27-10-2018 em <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/514/444>).

Victorino, V. (1931). *Degredados*. Peça em 3 actos. Parceria A. M. Pereira. Lisboa



# **Artes de amar no feminino Em torno do sucesso de *Namorados* (1921), de Virgínia Victorino**

SARA MARINA BARBOSA

CEC-FL-UL

À memória da minha avó  
Gabriela Vilela

(06/06/1926 — 15/11/2018)

**1.** Ao investigar a vida e a obra de Virgínia Victorino, nascida no final do séc. XIX (1895) e falecida aos 72 anos, em 1967, a primeira coisa que me surpreendeu foi a modernidade do seu percurso. Virgínia Victorino constitui, a meu ver, o exemplo de alguém que constrói a sua identidade, a sua individualidade, alguém que, no melhor sentido da expressão que Simone de Beauvoir cunhou em 1949, *se torna mulher*. Sublinhe-se *no melhor sentido*, pois não se trata aqui de constatar que ser mulher é abdicar de um conjunto de traços para marcar a diferença face ao masculino, mas sim de pôr em prática a expressão da sua particular existência enquanto mulher, como adiante se verá.

Não se tratou de um caminho fácil nem isento de sofrimento, conforme o atestam notas e testemunhos de quem com ela conviveu<sup>1</sup>, mas deixará a sua marca entre as que

---

<sup>1</sup> São elucidativas a este respeito, por exemplo, as memórias de Fernanda de Castro (Castro, 1986, pp. 200-203).

merecem citação na tão necessária *herstory* da literatura portuguesa. Porque nem todas as mulheres de valor se devem procurar entre os cânones, que excluíram rapidamente as que não se curvaram diante das correntes em voga no universo falocêntrico da época.

Paul B. Preciado (n. 1970), filósofo espanhol transfeminista que se tem destacado pelo seu contributo para a teoria *Queer* e para os estudos de género, numa entrevista ao programa “Pienso, luego existo” (TVE, 2013), numa altura em que ainda se apresentava como Beatriz Preciado, afirmava: “O que me interessa é aquilo a que Foucault chamava a invenção da liberdade. Não que a liberdade exista, a liberdade não existe, está por inventar. Há que inventar a liberdade”<sup>2</sup>. Tentarei demonstrar que, de forma mais ou menos consciente foi isto que parece ter norteado a vida e a poesia de Virgínia Victorino: inventar o que não existe — a *sua* liberdade de ser mulher, a mulher que foi “uma das Mulheres mais influentes nas Letras na primeira metade do século XX” (Sampaio, 2017, p. 48).

**2.** A estudiosa Maria Lúcia Dal Farra, no verbete que escreve para o incontornável *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, define Virgínia Victorino em três palavras: “bonita, inteligente e culta” (Dal Farra, 2008, p. 901), porém antecede-as do epíteto “amiga do poder”, que parece conter uma apreciação eivada de algum preconceito. Não cabe nesta altura tecer outras considerações a respeito daquilo a que Dal Farra chama o contributo de Victorino para “a difusão da cartilha ideológica do Estado Novo” (Dal Farra, 2008, p. 901), porém muita da actividade intelectual de mulheres como a autora de *Namorados* tem vindo a merecer, finalmente, a necessária reavaliação, com resultados reveladores de matizes bem para além do preto e branco de um pensamento algo fácil e pouco matizado. Sobre o

---

<sup>2</sup> Tradução minha a partir de um excerto do programa transmitido pela TVE2 no dia 11 de agosto de 2013, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=BrFiq2z04i4&t=100s> (acedido a 30/10/2018).

assunto, remeto para o que tem sido escrito mais recentemente, bem como para as palavras da própria poetisa que revelam de que forma se foi batendo por causas importantes para a condição feminina, como por exemplo o acesso à cultura<sup>3</sup>. Mais tarde, a poetisa estará também entre as defensoras do voto para as mulheres.

A 27 de Novembro de 1929, Virgínia Victorino responde a um inquérito acerca do “problema feminista” levado a cabo pelo jornal *Diário de Lisboa*, lamentando que a mulher portuguesa não acompanhe o movimento feminista que alastra pelo mundo e esclarecendo que o feminismo aspira a “conquistar para a mulher uma liberdade equilibrada, isto é uma personalidade moral, social e jurídica que não esteja tolhida por velhos preconceitos, hoje insubsistentes” (Victorino, 1929). E continua: “A mulher tem um grande papel humano a desempenhar, e ao homem compete, não hostilizá-la, não sorrir desdenhosamente, não atirar-lhe a sua indiferença, mas ajudar, facilitar, compreender a sua missão”, terminando com um apelo e incentivo às suas congêneres: “minhas senhoras, não sejamos só *femininas*, sejamos também um pouco *feministas*, visto não haver razão nenhuma para nos envergonharmos de o ser” (Victorino, 1929, *itálico do texto*).

Regressemos aos adjectivos usados por Dal Farra — a beleza de Virgínia era, de facto, impressionante, assim como a sua inteligência e a sua ampla cultura, que se manifestam desde muito cedo. Natural de Alcobaça, muda-se para Lisboa aos 19 anos, acompanhada pela madrinha, Virgínia Ferreira, e entra para o Conservatório Nacional. Virgínia Victorino faz os Cursos Superiores de Piano e Canto e o Curso Geral de Harmonia e de Italiano. Embora se destaque habitualmente a publicação, em 1917, do primeiro soneto no jornal *O Século*, parece-nos que a sua estreia literária se terá feito no suplemento *Modas & Bordados* do mesmo jornal, onde aparece, a 6 de Setembro de 1916, o soneto

---

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, Sampaio, 2017, bem como, na íntegra, a entrevista que Victorino deu ao jornal *Diário de Lisboa* em 27 de Novembro de 1929.

“Saudades”, dedicado “à minha íntima e particular amiga B. C.”<sup>4</sup>. Por esta altura inicia também a participação em recitas e é convidada para os salões literários da cidade, locais de reunião de artistas e intelectuais do género feminino. A 5 de Maio de 1918, *A Capital* que há algum tempo tinha publicado “três sonetos da gentil poetisa D. Virgínia Victorino”, volta a dar aos seus leitores “outros três sonetos inéditos da distinta [sic] artista”<sup>5</sup>. Em 1920 publica na revista *Ilustração Portuguesa*, da qual será capa em 1921, no número que inclui uma extensa entrevista à poetisa. Mais tarde, também a conhecida revista *Contemporânea* receberá poemas seus, pelo menos em dois números, de 1922 e 1924. Diversos jornais brasileiros dão a conhecer os sonetos de Virgínia Victorino, com as mais elogiosas referências, desde o início da década de 20 (Sampaio, 2017). O número 1 do *Diário de Lisboa*, que viu a luz do dia na quinta-feira, 7 de Abril de 1921, publica uma entrevista de Fernanda de Castro a Virgínia Victorino, que não será a única dada pela poetisa e dramaturga a este periódico. A já referida entrevista sobre o feminismo, de Novembro de 1929, será reproduzida na revista brasileira *Lusitânia* no ano seguinte, sob o título “A Mulher Portuguesa e o Feminismo” (cf. Sampaio, 2017).

Em 1921<sup>6</sup>, Virgínia Victorino edita, a expensas suas, o primeiro livro de poesia — o conjunto de sonetos *Namorados* — que se esgota em 6 dias e é publicado em mais duas edições no mesmo ano. No total, este volume conhecerá 12 edições em Portugal e 2 no Brasil. Três anos depois, virá a lume o segundo livro, *Apaixonadamente*, e com o mesmo intervalo, em 1926, *Renúncia* fechará o ciclo das edições de poesia de Virgínia Victorino. Conforme assinala Maria José Marinho na apresentação ao Espólio N56 da Biblioteca Nacional de Portugal, os volumes de poesia “repetem o mesmo trilho: lirismo amoroso, com a mulher sofredora, traída, sempre e sempre apaixonada, com frequência servido por sonetos de bom recorte. E o êxito repete-se, assim

---

<sup>4</sup> *Modas & Bordados*, n.º 239, 6 de Setembro de 1916.

<sup>5</sup> *A Capital*, 5 de Maio de 1918, secção “Vida Literária”.

<sup>6</sup> Apesar de datado de 1920, o volume apenas vê a luz em 1921.

como as edições” (Marinho, 1998, p. 19). A autora não passava despercebida no meio intelectual lisboeta, onde as mulheres apenas se começavam a fazer notar e a custo se impunham.

Como se encontra acessivelmente documentado, nestes anos, se os homens se reúnem nas tertúlias dos cafés — onde raramente a presença feminina é socialmente aceite — e publicam com frequência em revistas literárias, as mulheres encontram-se para conversas e *soirées* literárias sobretudo nos salões de algumas casas, organizam e participam em recitais e escrevem nos suplementos literários de alguns jornais generalistas, bem como em algumas revistas mais direccionadas para o público feminino, como é o caso de *Modas e Bordados* ou *Portugal Feminino*<sup>7</sup>. Não é, assim, de estranhar que, apesar do sucesso de vendas e do círculo em que se movia — ou talvez por isso mesmo —, Virgínia Victorino não esteja entre as excepcionalmente raras mulheres que escreveram nessas revistas literárias, sancionadas pelos homens de letras que as dirigiam. Os caminhos que levavam a esses meios tinham um traçado diferente daquele que seguiu a autora de *Apaixonadamente*.

Dela diz ainda M. José Marinho:

A sua presença, servida por uma beleza física — la beauté du diable dizia Júlio Dantas — agradável tonalidade de voz e dicção perfeita, inteligência viva, com laivos de um humor sagaz, foi aceite, sem reticências, num meio em que os pergaminhos de família continuavam a ser o principal cartão de visita (Marinho, 1998, p. 20).

Virgínia Victorino cativa, integra-se no meio que frequenta e, revelando-se atenta e perspicaz observadora, partilha no *Diário de Lisboa* de 5 de Junho de 1921, a sua visão da sociedade estratificada:

[...] entre a rara aristocracia e o bom povo, em ‘smart set’, rico e chique, frequentador das pastelarias da

---

<sup>7</sup> Cf. Klobucka, 2018 (neste mesmo volume).

moda, e em alto e baixo ‘pirismo’, de burguesia pacata um, leitor de novelas ordinárias o outro. E, mais abaixo na escala, devia imaginar-se o povo [...] entre ‘ascas’ e ‘chuis’, ‘sopas’ e ‘guitas’... (França, 1991, p. 73)

Desta forma, quando o volume *Namorados* aparece nas livrarias, a sua autora é conhecida e conhecedora do meio que a rodeia: conhecida porque possui uma rede de amizades e relações sociais com a “nata” da sociedade lisboeta de então — os escritores Afonso Lopes Vieira e Júlio Dantas, Alexandre Rey Colaço, Tomás Ribeiro Colaço (pai e primo da atriz Amélia Rey Colaço), as escritoras Teresa Leitão de Barros, Branca de Gonta Colaço, Olga Morais Sarmiento e Fernanda de Castro e o marido desta última, António Ferro; é também conhecedora do ambiente e possui a capacidade de manter em torno de si uma certa aura de mistério e de separar a escrita e a vida pública das suas vivências privadas, sem no entanto deixar de intervir na vida social.

Tal como era habitual quando se tratava de personalidades conhecidas e, para além do mais, acarinhadas pelos meios literários e jornalísticos, a edição é precedida de ampla divulgação na imprensa, conforme descreve Maria José Marinho: “os jornais anunciavam profusamente a edição de ‘um interessante volume de sonetos’ acompanhado de elogios à Autora, e alusões às suas anteriores colaborações desde 1917, nos jornais da capital, o que prova a influência dos amigos a este nível” (Marinho, 1998, p. 22).

Mesmo assim, não deixa de ser surpreendente o sucesso deste primeiro livro, que parece não poder ser justificado nem apenas por causas externas, nem somente pelo texto em si, antes por uma conjugação de ambos os elementos.

Podendo ler-se no seu conjunto e como sequência, ao longo de 44 sonetos conta-se a história de um amor em que o sujeito lírico sofre com a incerteza, a insegurança e o ciúme. A obra resume a visão romântica do Amor como o causador de sofrimento que, ao mesmo tempo é fonte de vida e, por isso se deseja, inscrevendo-se por um lado na linha da contradição amorosa de tradição camoniana e por

outro no neo-romantismo, em que se nota, por vezes, certa inspiração garrettiana.

Observe-se a pertinência não só da frase escolhida para epígrafe — “*Amour, allez-vous en pour qu’on puisse mourir*” — mas também a sua autoria: Condessa de Noailles. O verso citado por Virgínia Victorino pertence a um poema da francesa Anna de Noailles (1876-1933), Condessa de Noailles que, no início do século XX recebia no seu salão literário a elite intelectual da época (citem-se os nomes dos escritores Edmond Rostand, Colette, Paul Claudel, Cocteau, entre outros). Criou o prémio “*La vie heureuse*” em 1904, que é actualmente o conhecido prémio *Femina*. Anna de Noailles recebeu as mais altas distinções e condecorações públicas, sendo a primeira mulher a comandar a Légion d’honneur francesa. Em 1920 viu a sua colectânea de poemas *Coeur innombrable* distinguida pela Academia Francesa. Para além da poesia, foi autora de três romances. Os seus textos versavam as temáticas do amor, dos prazeres terrenos e da morte, temas convencionais, do agrado dos seus contemporâneos, que lhe granjearam fama.

Aparentemente, a escolha foi tudo menos ligeira, pois tanto o conteúdo deste verso como a biografia da autora se ajustam na perfeição ao que parecem ser os desejos de Virgínia Victorino relativamente à recepção do seu primeiro livro de poemas. Ainda que globalmente o seu convencionalismo se afaste daquele que preconiza a Condessa, não haverá aqui uma encenação, um quadro para onde se pode olhar superficialmente ou em cujos meios tons se deve ler?

Quanto aos sonetos, Teresa Leitão de Barros, no segundo volume da obra *Escritoras de Portugal*, de 1927 (embora datada de 1924, a obra só é efectivamente posta no mercado 3 anos depois, por questões editoriais) justifica o seu sucesso

pelas suas indiscutíveis virtudes literárias — como linguagem cristalina e toda simplicidade, espontaneidade e pureza de inspiração, perfeição rítmica, ausência de retórica — como pelo facto dele conter um feliz adapta-

ção do lirismo amoroso às ansiedades emotivas mais actuais. (Barros, 1924, p. 345)

Sabemos que “linguagem cristalina”, “simplicidade” e “espontaneidade” correspondem habitualmente a um grande trabalho sobre as palavras e as rimas utilizadas, bem como a aturadas leituras e um bom conhecimento da tradição literária. Virgínia Victorino não é excepção, como se observa desde a leitura do primeiro poema de *Namorados*, interrogando-nos sobre este sujeito poético que nos parece ser identificável no feminino e por isso assumido como mulher. Atente-se, assim, no poema que abre a colectânea — “Quando te vi”:

A manhã era clara, refulgente.  
Uma manhã doirada. Tu passaste.  
Abriu mais uma flôr em cada haste.  
Teve mais brilho o sol, fez-se mais quente.

E eu innundei-me d’essa luz ardente.  
Depois não sei mais nada. Olhei. . . olhaste.  
E nunca mais te vi. — Extranho contraste! —  
A madrugada transformou-se em poente.

Luz que nasceu e apenas scintilou  
Deixou-me triste assim que se apagou.  
Às vezes fecho os olhos; vejo-a ainda,

E ha tanto sol doirando esses trigaes!  
Olhaste, olhei, fugiste. . . Ai, nunca mais,  
nunca mais tive outra manhã tão linda!

(Victorino, 1921, pp. 7-8)

Este soneto permite observar a mencionada inscrição num romantismo de inspiração neogarrettiana — é impossível ler este poema e não pensar nas imagens das *Folhas Caídas* (como “eu passei, dava o sol tanta luz” ou “seus olhos, um só momento que a vi. . .”)<sup>8</sup>, salientando a importância dos sentidos, nomeadamente do olhar, a ligação

---

<sup>8</sup> Garrett, 1853 (cf. esp. poemas “Este Inferno de Amar” e “Seus Olhos”).

do sujeito lírico à natureza, a valorização das sensações. Note-se o vocabulário relativo à luminosidade, pela referência aos momentos do dia que se relacionam, no âmbito da tradição romântica, com os sentimentos do sujeito lírico. A manhã, correspondendo ao brilho, ao calor que favorece o desabrochar da flor, com a passagem do ser que provoca o sobressalto do amor e depois o escurecimento dessa luminosidade, o “poente”, causado pelo desaparecimento da figura humana. No entanto, o uso de certos vocábulos, nomeadamente os adjetivos “doirada”, “ardente”, bem como a imagem sugerida pelo verso doze, apontam para uma aproximação a tendências da modernidade, de influência simbolista, a lembrar Judith Teixeira<sup>9</sup>.

No entanto, apesar da impossibilidade que o sujeito revela em reconhecer alegria na paisagem envolvente sem a presença deste *tu* fugaz que a iluminou e está para sempre perdido, a memória guardou uma imagem, para recordação futura. Aqui se desenha o sujeito que encontraremos ao longo da obra, sempre receoso da falta de correspondência do amor, incrédulo, que se lamenta e vive muitas vezes de imagens difusas e memórias fugazes.

Então que namorados são estes? O segundo poema, intitulado “Amor”, promete definir o sentimento. O soneto parece, de alguma forma, glosar Camões, no sentido em que apresenta o sentimento amoroso como fonte de contradições, impossível de definir e indo ao encontro de uma linha tradicional: é inconstante, volúvel, mutável, contraditório. . . a querer justificar aquilo que Teresa Leitão de Barros define como “a nossa alma sentir a gostosa vaidade de se reconhecer igual ao que parece ser a alma dessa poetisa celebrizada” (Barros, 1924, p. 346). Leia-se o poema:

#### *Amor*

O amor! o amor! Ninguém o definiu.  
É sempre o mesmo. Acaba onde começa.

---

<sup>9</sup> António Carlos Cortez assinala, igualmente por esta via, alguma aproximação a Mário de Sá-Carneiro (veja-se Cortez, 2018).

Quem mais o sente menos o confessa.  
E quem melhor o diz nunca o sentiu.

Conhece a todos mas ninguém o viu.  
Se o procuramos fuge-nos depressa.  
Se o desprezamos, todo se interéssa.  
Só está presente quando já fugiu.

E quanto mais se quer, menos se alcança.  
É homem feito sendo uma creança.  
Ninguém o encontra e em toda a parte móra.

Mata a quem d'elle vive. É sempre assim.  
Só principia quando chega ao fim.  
Morreu ha muito e nasce em cada hora.

(Victorino, 1921, pp. 9-10)

Esta tentativa de restringir e traduzir em palavras, algo que é, desde a mais remota tradição da lírica amorosa, indefinível pode ler-se como um compromisso com essa mesma tradição. Sem marcas de género, pois o poema tende para a generalização, é dado como universal (repare-se que os sujeitos são “Ninguém”, “quem” ou um “nós” igualmente geral e indefinido), esta definição do amor através dos seus efeitos, tal como o próprio, “Acaba onde começa” e a busca continua, pois “nasce em cada hora”,

Como último exemplo, observe-se um texto que representa o relacionamento amoroso, na voz de uma mulher, que é, ao que tudo indica, o sujeito de enunciação — “Futilidade”, um dos sonetos mais interessantes desta primeira colectânea:

Não saias hoje, amôr. Dize que sim!  
Passaremos a noite a conversar.  
Se queres vou tocar, dansar, cantar. . .  
O que eu desejo é ter-te ao pé de mim

Não saias hoje. . . Iremos ao jardim,  
apanho rosas para me enfeitar,  
e fico presa á luz do teu olhar,  
e perfume-me toda de jasmim!

Não sahes? dizes que não? Meu bem! meu bem!  
Como a gente é feliz quando ama alguém!  
Oiço apenas na terra a tua voz. . .

Vamos, senta-te aqui. Lê versos, fuma.  
Enquanto lês eu olho a salla. . . — Bruma  
Vejo-me ao espelho e ponho pó d'arroz.

(Victorino, 1921, pp. 33-34)

Neste poema, é apresentado um quadro doméstico, tendo o soneto uma estrutura dialogal (a fazer lembrar, mais uma vez a parateatralidade da poesia de Garrett e a antecipar o abandono da poesia em favor do teatro). O sujeito poético dirige-se à pessoa amada, suplicando a sua companhia para o serão e tudo fazendo para a persuadir. Enumeram-se as actividades do sujeito (tocar, dançar, cantar, apanhar rosas, enfeitar-se, perfumar-se, olhar a sala, ver-se ao espelho, pôr pó de arroz); as do *tu* (ler [versos], fumar) e as que são conjuntas (conversar, ir ao jardim). Há um importante desequilíbrio que aponta para a actividade do sujeito lírico (note-se a quantidade de verbos de movimento, bem como o tipo de acções apontadas, construindo-se um ambiente de sedução através da movimentação consciente do corpo), em contraste com a passividade e introspecção do *tu* (que se limita a ler e a fumar e talvez aceda a seguir o eu, mas sem participação na sua agitação). Porém, a presença da “Bruma” (o fumo do cigarro?), que tudo envolve e esbate, leva-nos a pensar se todo este quadro não será apenas um sonho, uma ilusão.

E outra questão se coloca, a meu ver, com muita pertinência: por que razão se pensam as relações descritas nos sonetos como pressupondo sempre um *eu* feminino e um *tu* masculino? Apenas por aquilo que Adrienne Rich designou como heterossexualidade compulsiva: “heterosexuality is presumed the ‘sexual preference’ of ‘most women,’ either implicitly or explicitly” (Rich, 1980, p. 13). Quando um texto representa uma relação amorosa sem que o género dos intervenientes esteja identificado, imediatamente o clas-

sificamos como heterossexual, eliminando toda e qualquer possibilidade de leitura outra.

A ensaísta e professora na Universidade de Massachusetts, Anna Klobucka, especialista em Literatura Portuguesa, encontra-se neste momento a trabalhar sobre as interpretações estritamente heteronormativas que sempre têm sido feitas a propósito dos textos de algumas autoras portuguesas das primeiras décadas do século passado que talvez por isso continuem pouco lidas e menos compreendidas. O seu mais recente artigo, a aguardar publicação em Inglaterra<sup>10</sup>, centra-se no caso exemplar de Virgínia Victorino, cujos sonetos, de temática amorosa, conforme se viu, são maioritariamente omissos no que diz respeito ao género dos intervenientes na relação amorosa. A proposta de Klobucka acrescenta dados à questão do amplo sucesso das obras de Victorino: “Talvez o segredo do êxito literário de Vitorino tenha residido precisamente na sua capacidade de ajustar as convenções da lírica amorosa às expressões de afeto e desejo aplicáveis igualmente ao romance heterossexual e à intimidade erótica entre” (Klobucka, 2018, p. 217). Por que razão presumir a heterossexualidade e não o lesbianismo? Continuaremos a associar as relações não-heterossexuais a algo pouco digno ou mesmo ofensivo?

**3.** Por breve e ligeira que tenha sido esta primeira visita que me propus fazer ao universo poético de Virgínia Victorino, deixando de fora as outras áreas em que a autora em apreço, por grande mérito, se destacou — a dramaturgia, a música e a divulgação cultural, creio ter delineado a figura de uma mulher que soube construir um lugar que fosse o seu e que merece, indubitavelmente, não o esquecimento, mas a releitura.

Em 2018, talvez tenhamos a ganhar com uma séria revisão das palavras de Teresa Leitão de Barros:

(...) a Senhora D. Virgínia Victorino comenta a paixão amorosa enquadrando-a num ambiente mundano, fo-

---

<sup>10</sup> Cf. em versão portuguesa no presente volume.

cando-a sob um aspecto honesto e quase casto, sob as suas relações mais triviais, quase prosaicas, com a vida, em versos que são espécimenes de impecável virtuosismo, e se ajustam bem a todas as almas, ficando bem em todas as bocas. (Barros, 1924, p. 346)

Quanto ao virtuosismo, à técnica que a poetisa atingiu, não nos parece haver lugar para dúvidas; que os versos se ajustem a “todas as almas”, talvez esteja mais perto da verdade do que a autora destas palavras terá pensado; mas quanto à presunção de castidade, ingenuidade e mesmo ignorância com que muitas vezes foi brindada Virgínia Victorino, talvez, parodiando Shakespeare, haja mais nos seus versos do que sonha a nossa vã heteronormatividade.

## Referências Bibliográficas

AA. VV. (2000). *Imagens para a poesia de Virgínia Victorino*. Catálogo da Exposição patente de 6 de Maio a 3 de Junho de 2000 — *Galeria Conventual*. Ed. Câmara Municipal de Alcobaça, Alcobaça.

Barros, T. (1924). *Escritoras de Portugal*. Vol. II. Ed. autora, publicada em 1927, Lisboa.

Castro, F. de. (1986). *Ao fim da memória. Memórias I* [1906-1939]. Ed. Verbo. Lisboa.

—— (1987). *Ao fim da memória. Memórias II* [1939-1987]. Ed. Verbo. Lisboa.

Cortez, A. (2018). “Virgínia Victorino, Sondagem e Revisitação”. In Victorino, V. *Antologia Poética*. Ed. Caleidoscópio. Casal de Cambra. [versão atualizada neste volume].

Dal Farra, M. (2008). “Virgínia Vitorino”. In Cabral Martins, F. (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Caminho. Lisboa, pp. 901-902.

França, J. (1992). *Os Anos Vinte em Portugal*. Ed. Presença. Lisboa.

Garrett, A. (1984). *Folhas Caídas. Adozinda. Romances Reconstruídos. Obras Completas de Almeida Garrett*, vol. VIII. Círculo de Leitores. Lisboa.

Guinote, P. (1997). *Quotidianos Femininos (1900-1933)*. I Volume. Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres. Lisboa.

Klobucka, A. (2018). “Entre mulheres: Virgínia Victorino e a poesia ‘feminina’ portuguesa na década de 1920”. No presente volume, pp. 217.

Marinho, M. (1998). “Apresentação”. In Marinho, M. e Ordorica, J. *Espólio. Virgínia Victorino [Esp. N56]. Inventário*. Biblioteca Nacional. Lisboa, pp. 19-22.

Rich, A. (1980). “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. *Journal of Women’s History*, v. 15, nº 3, Autumn 2003, pp. 11-48.

Sampaio, J. (2017). “Virgínia Victorino: impacto duma poetisa portuguesa no Brasil”. *Historiæ*, Rio Grande. 2-8, pp. 47-61.

Victorino, V. (1920). *Namorados*. Publicado em 1921. Ofic. Ilustração Portuguesa. Lisboa.

—— (1929). “A resposta de Virgínia Victorino ao inquérito do ‘Diário de Lisboa’ sobre o problema feminista”. *Diário de Lisboa*, nº 2649, 27 de Novembro. Acedido a 18 de Setembro de 2018. (Acedido em 15/11/2018, em: [http://casacomum.org/cc/diario\\_de\\_lisboa/](http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/)).



# **A escritora e o seu duplo: Virgínia Victorino e o discurso teatral**

JÚLIA LELLO

Poetisa. Autora da dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*, defendida na Universidade Nova de Lisboa em 1995.

Trata esta comunicação não somente das peças de teatro escritas por Virgínia Victorino, pois pretende ir para além deste âmbito, mostrando como o Teatro é para a Escritora uma vocação sempre presente e, ao mesmo tempo, um apelo, constantemente aceite e recusado. Estudadas as peças e publicado o estudo (Lello, 2004), pareceu-me agora mais sedutor prosseguir na análise da relação apaixonada e contraditória que a Autora manteve com o Teatro ao longo de toda a sua vida.

“Tenho medo do público”, conta Fernanda de Castro citando, numa das suas *Cartas para além do tempo* (1990, p. 72), um comentário de Virgínia no dia em que ambas se conheceram por ocasião do exame de piano da primeira. Esta justificava o seu medo, com uma blague, fazendo referência ao Circo onde, segundo ela, haveria sempre alguém à espera que o Leão comesse o braço do domador... (cf. Castro, 1906-1939, p. 136).

## **Da Poesia ao Teatro ao encontro do seu Duplo**

Antonin Artaud que, por alturas dos Movimentos Surrealista e Dádá, revolucionou o modo de encarar as artes do es-

pectáculo, dizia coisas como esta: “Como a peste, o teatro é, portanto, uma formidável convocação de forças que conduz o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos. O teatro, assim como a peste, leva o homem a ver-se exactamente como ele é, sem máscara, exteriorizando todos os sentimentos por piores que sejam: “[. . .], desenrola conflitos, liberta forças, acciona possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são regras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida” (Artaud, 1984, p. 42). E, mais adiante: “O teatro existe para que aquilo que está recalcado viva.” (Artaud, 1984, p. 44).

O que tem a ver esta citação com Virgínia, o seu teatro, a sua poesia, a sua vida, as suas escolhas, é do que iremos falar a seguir.

É minha convicção que V.V. nasceu fadada para o teatro.

Sabe-se que uma acesa discussão prevalece há muito entre duas correntes antagónicas que estudam os casos de talento ou genialidade, defendidas cada uma por diferentes pedagogos e psicólogos, dando respectivamente a primazia, uma à hereditariedade, outra ao meio, como responsáveis do talento num determinado campo.

Penso que, no caso de Virgínia como em tantos outros, terá havido a conjugação dos dois factores. Porque, se por um lado é indiscutível a sua vocação quer para a poesia quer para a escrita dramática, também é verdade que nessa primeira metade do séc. XX, o meio de Lisboa, se mostrava especialmente propício para acolher e acarinhar a produção teatral.

Pode dizer-se que o teatro estava presente na vida. Em grupos amadores, nas sociedades recreativas, nos serões e festas familiares, nas récitas escolares, declamava-se, compunham-se quadros vivos, representava-se.

Na rádio, o teatro ocupava várias rubricas: Eurico Lisboa Filho, Olavo d'Eça Leal, José de Oliveira Cosme e, num registo mais popular, os célebres folhetins do “Tide”, que eram as telenovelas de então, faziam parte da programação diária. V.V., ela mesma, fará parte do grupo dos que apresentavam esses programas. Mesmo a sétima arte, que era

vista como a potencial rival da arte dramática: o cinema, pelo menos o português, vivia paredes meias com o teatro, copiava os seus processos, usava os seus actores, imitava a sua linguagem, os seus quiproquós, os seus *gags*

A forma específica de representar para o cinema, o “acting for camera” de que hoje se fala e exige dos actores uma especialização diferente, pelo menos aqui, não existia. No filme o *Pai Tirano* assistimos a essa rivalidade com o cinema, concomitantemente com o amor ao teatro, por um grupo de amadores furiosos dramáticos.

O teatro, nas suas várias versões, da popular revista à comédia de boulevard, ao teatro declamado ou à ópera para os mais cultos, ou mais snobs, era, definitivamente, por enquanto, ainda mais frequentado que o cinema. A vida era mais pacata, e vivia-se não predominantemente na grande Lisboa, como acontece hoje em tantos casos, mas no centro da cidade, o que permitia mais o acesso às salas de espectáculo.

E como a “movida” portuguesa era pouco movida, o público não era muito e a circulação duma peça depressa se esgotava, pelo que era preciso rapidamente estrear outra que a substituísse.

Assim, o meio favorecia a frequência do teatro, a produção do teatro, a prática do teatro e, conseqüentemente, a escrita do teatro.

Pondo então agora de lado este factor, a influência do meio na carreira artística, vamos deter-nos no segundo, aquele que diz respeito ao facto de V.V. efectivamente ter nascido, como eu dizia, “fadada” para o Teatro.

O seu primeiro livro, *Namorados* (1921), esse livro aparentemente apenas de poesia, que tanto furor causou e tantas edições teve, é a primeira prova disso. Só o estudo da teatralidade que se encontra nas poesias desse livro daria, de *per si*, matéria para uma comunicação.

Os poemas de *Namorados* põem-nos em cena várias situações. Através delas, Virgínia conta-nos pequenas histórias que ela própria imagina e encena, fazendo-nos quase assistir a pequenos sketches, onde dois namorados se encon-

tram e desencontram. E, como um meu amigo comentava, referindo-se a um cantor de sucesso, ela tem também uma canção, neste caso um poema, para cada caso.

Detenhamo-nos, para começar, no título, esse título romântico e um pouco pueril do seu primeiro livro. Comparemo-lo com títulos de livros de poesia de outros poetas, seus ou nossos contemporâneos:

Só para dar alguns exemplos, para além dos sempre clássicos, *Poemas*, *Poesias*, *Poesias Completas* ou *Sonetos* por exemplo, existem outros mais originais, como *A ilha da grande solidão*, de Fernanda de Castro, *Abençoada a Hora em que nasci*, de Branca de Gonta Collaço, *Livro de Mágoas*, *Livro de Soror Saudade e Charneca em Flor*, de Florbela Espanca, *Clepsidra* de Camilo Pessanha, *Indícios de ouro de Mário de Sá-Carneiro*, *As encruzilhadas de Deus*, de José Régio, *Nihil sibi* de Miguel Torga, *Serra-Mãe* de Sebastião da Gama, *Dia do Mar*, *Coral ou Livro Sexto* de Sophia de Mello Breyner . . . — e tantos outros:

Esses títulos, ou apresentam um assunto, ou referem estados de espírito, ou circunstâncias, ou paisagens.

Ao contrário, no título *Namorados* são-nos apresentadas duas personagens, que a Escritora faz viver, manipula e encena a seu bel prazer. E por sua vez, os títulos dos próprios poemas introduzem também uma situação, sugerindo muitas vezes um espaço, um tempo, um décor, que correspondem às indicações de cena, que, na escrita dramática, tomam o nome de Didascálias: “À janela”, “Meia-noite”, “Ao teu ouvido”, “Quando te vi”, “Ao telefone”, “Interrogação”, “Excerpto de uma carta” . . .

Para além disso, também o tom coloquial está pejado de marcas de oralidade: interjeições, perguntas, exclamações abundantes. Muitos dos sonetos são como falas de uma das partes de um diálogo, falas de um actor que contracenava com outro, cuja resposta se espera ou adivinha: “Levantou-se lá fora tanto vento. . . Que dizes? Vou fechar esta janela. . .” (Victorino, 2018, p. 41).

E assim o “espectáculo” encontra-se já em embrião dentro do discurso poético.

A poetisa, contemporânea de Virgínia e sua amiga, Teresa Leitão de Barros, tem desde logo esta intuição, dizendo que:

Cada poema de Namorados é como um lever de rideau que nos faz entrever uma cena de comédia dramática, cada poesia põe em cena uma intriga amorosa que cresce de intensidade até vir a resolver-se na girândola final. . . (Barros, 1924, pp. 345-348)

Este amor é, no entanto, sobretudo um *Amour de Tête*, intenso mas quase totalmente platónico, pois o sujeito da escrita hesita em confessá-lo e por isso finge, disfarça-o sobretudo perante “os Outros”, mas também perante o próprio objecto do seu amor.

E assim este amor nunca se resolve, nem na poesia, nem na vida de Virgínia.

O tema das poesias é muitas vezes o próprio fingimento, a afectação, o disfarce, a máscara, que se afivela perante o palco do mundo ou mesmo só perante o Outro: “Nada vale o que vale, tudo mente / Quem mais sofre é talvez quem menos sente. . .” e, mais adiante: “Talvez a gente ria quando chora / Choraremos talvez crendo que rimos” (Victorino, 2018, p. 49).

Numa entrevista dada a Fernanda de Castro, é de resto a própria Virgínia quem declara a certa altura:

Há em mim duas espécies de sentimentos: Aqueles que de facto existem, porque me acompanham pela vida adiante, e aqueles que são filhos da minha fantasia e que desaparecem, mal os traduzo nos catorze versos dum soneto. (Victorino, 1921)

Fernando Pessoa, para não citar *O poeta é um fingidor*, verso por demais conhecido, está constantemente a afirmar o seu direito a fingir na escrita: “Dizem que finjo ou minto tudo o que escrevo. . . Não / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação.”

E é interessante notar como neste caso Victorino mostra uma afinidade com Pessoa: só que nessa mimesis conse-

gue, no entanto, ir até mais longe, sendo capaz de criar textos dramáticos verdadeiramente performativos, textos que levam à acção à representação. Quer dizer: a um tipo de teatro que já tem em si a possibilidade de ser encenado e representado.

Usando a classificação de Pierre Lartomas (1980) que distingue o que é *Théâtre a Lire* e *Théâtre à Voir* podíamos dizer, por exemplo, que *O Marinheiro* de Pessoa faz parte do *Théâtre à Lire* enquanto que o de Virgínia, goste-se ou não se goste, é definitivamente um *Théâtre à Voir* pois tem todos os ingredientes para a construção de uma carpintaria teatral que permite a um texto ser encenado e representado, e ser apreciado pelo público numa sala de espectáculos.

Como ainda a própria Teresa Leitão de Barros foi a primeira a notar (1924, pp. 345-348), em cada soneto de *Namorados* existe já um conflito na primeira quadra, o qual se adensa ao longo da segunda e do primeiro terceto, vindo a terminar como numa girândola, através do último, a chave.

Mais tarde, esta mestria já demonstrada nos sonetos permitir-lhe-á desenvolver esse *know-how*, ao construir as suas comédias em três actos, que no primeiro apresentam o conflito, o qual se adensa no segundo, se complica ainda mais no terceiro, para se resolver apenas nas últimas páginas/cenas deste.

Mas o teatro de Victorino tem ainda outra virtude: a capacidade de provocar empatia. Embora sobretudo dentro de um círculo socialmente delimitado. Pode considerar-se, sem qualquer rótulo valorativo, o seu teatro de demagógico, pois o público é levado através do texto a experimentar um mecanismo de projecção, do mesmo modo que, ao escrever, o autor se projecta também ele próprio nas personagens que cria.

Como lembra Michel Issacharoff, em *Le Spectacle du Discours* (1985, p. 44): “Pourtant c’est bien l’Auteur qui parle. Par personnes interposées, litteralement ses porte-parole”.

O que é ainda mais verdadeiro no caso de Victorino: pois é sobretudo através desse sujeito de escrita que ela verdadeiramente Vive.

Essa personagem-dupla de Virgínia, que vive, primeiro na sua poesia, depois nas suas peças, tal como uma pessoa de verdade vai evoluindo e amadurecendo através do tempo.

É primeiro a rapariguinha tímida e ingénua de *Namorados*, que não se atreve a confessar o seu amor quase nem a si própria. . . É depois a jovem, ingénua e um tanto cabeça no ar que, em *Degredados*, consegue suster-se quase à beira de trair o marido; continua sendo, sucessivamente, tanto a leviana Luísa — “Sou caprichosa e fútil, sou mulher” (Victorino, 2018, p. 59), diz-se já em *Namorados* a desafortunada actriz Manuela, da peça com o mesmo nome; como a sofredora Margarida de *Fascinação* esposa traída tal como Lúcia de *Camaradas*; a fiel e resignada Mariana de *A Volta*, as emancipadas e cépticas Sophia e Teresa de, respectivamente, *A Volta* e *Fascinação*. . . Até morrer finalmente em *O Vendaval*, a sua última peça, na pessoa daquela que escolhe o adultério para ser fiel ao seu amor da juventude, mas que, por pouca sorte ou castigo de Deus, não chega a encontrar a felicidade.

Todas estas personagens e cada um delas podiam ter sido interpretadas em palco por Virgínia, pois não lhe faltava nem presença, nem dotes físicos, nem voz, nem capacidade de se transmutar noutra pessoa.

Parece-me assim interessante notar que, tal como na vida afectiva não arrisca a dar o passo para o casamento, apesar de não lhe faltar decerto uma lista de pretendentes, encabeçada, já se vê, pelo seu eterno admirador Tomás Ribeiro Colaço, também na vida profissional fica à beira de uma promissora carreira de actriz, que contudo jamais abraçaria, apesar de todas as probabilidades de grande sucesso.

### **Um percurso original e inteligente**

Com a sua fina inteligência e intuição, V.V. bem cedo se deve ter dado conta do preço que acarreta sempre a exposição pública.

Havia até aí duas formas, dois caminhos possíveis para uma mulher se tornar conhecida pela sua obra.

O primeiro e menos perigoso seria sob a protecção ou à sombra de um marido célebre. Sara Afonso, Fernanda de Castro, Sónia Delauny arcaram com as vantagens e os inconvenientes deste estatuto.

É certo que todas elas possuíam um talento e uma personalidade ímpar. É certo que Fernanda de Castro teve sempre a inteligência de se afirmar com um pensamento e uma acção independentes do marido. Mas se não fosse a esposa de António Ferro, teria conseguido impor-se como poetisa e até realizar as suas obras sociais?

É verdade que, mais modernamente, aparecem casos como o de Vieira da Silva e Paula Rego, que se afirmam de um modo autónomo e assertivo. Mas em todo o caso não sabemos como teriam sido as suas carreiras se os respectivos maridos não fossem também pintores. . .

A nível internacional, as coisas não eram, (ou não serão ainda?) assim tão diferentes. Recordemos os casos de Mme. Curie, ou até de Frida Kahlo ou Simone de Beauvoir.

Alguns anos antes, Amandine Aurore serviu-se como sabemos do pseudónimo Georges Sand, usando o estratagema de um nome masculino para poder lançar-se como escritora. . . e acabou por ficar para a história talvez sobretudo por ter sido amante de Chopin.

A outra forma, pois, de a Mulher individualmente se afirmar no mercado de trabalho, que era desbravando sozinha a selva social, trazia à partida muito mais dificuldades. É verdade que existiam as pedagogas e que essas, desde Maria Montessori, foram começando a ocupar um lugar com alguma visibilidade, se bem que muito específico e circunscrito a essa área. Ana de Castro Osório, Maria Ulrich, Irene Lisboa, que acumulava este talento com o de escritora, fizeram parte de um largo grupo de feministas interessadas de um modo geral na Educação e, nomeadamente, na educação das Mulheres. Mas de um modo geral, era quase sempre como actriz que uma mulher conseguia tornar-se notada. Embora nem sempre pelas melhores razões. . .

É assim que na peça *Manuela* poderemos talvez encontrar a chave que nos permite intuir, pelo menos em parte, o motivo para a recusa da Autora em seguir tal carreira, pois a falta de cabeça da protagonista da obra e a sua ambição de brilhar na ribalta levam-na a cometer uma série de disparates, que lhe estragam completamente a vida e de que só virá a limpar-se depois de um período de arrependimento e quase clausura, que lhe permitirá ser re-aceite pela família, que abandonara para correr atrás da fama e das paixões. Decididamente a sociedade bem pensante, com raras excepções, não prezava os actores, muito menos as actrizes.

Mesmo as grandes estrelas internacionais como Sara Bernhardt, nem sempre eram assim tão respeitadas. Lembremos a anedota que se conta a propósito desta, segundo a qual terá um dia sugerido a Bernard Shaw que seria bom terem um filho em comum. Ao que ele terá respondido: “É melhor não, pode ele vir com a minha cara e com o seu talento...”

Conformada, pois, a “expor-se” ao sucesso, sendo uma mulher bastante cerebral, Virgínia mostrou também aqui a sua criatividade, escolhendo consciente e criteriosamente um caminho que na altura comportava menos riscos. Decidida a ser conhecida como Autora, só esporadicamente assume os seus dotes de intérprete. (Pianista poderia ser um percurso nobre, mas já o mesmo não pode dizer-se do de uma actriz, uma cómica).

Já dizer Poesia, seria tarefa mais nobre: Fernanda de Castro, Berta Singerman, Margarida Lopes de Almeida, Maria Germana Tânger, Maria Spranger... As/os actrizes/actores mais prestigiados fazem também recitais. Ao teatro “sério” (o que se opõe à revista e ao *vaudeville*), chama-se “declamado”. Aceitemos pois a premissa de que V.V. sente de facto uma enorme atracção pela linguagem teatral, uma vez que a prova está exactamente na sua escrita.

Sendo uma mulher solteira e emancipada, porque não há-de então abalançar-se a ser actriz?

É exactamente porque ela pretende manter-se fiel aos ideais que proclama e desenvolve nas suas peças, cuja mo-

ralidade defende princípios éticos como estes: o fervor patriótico, a fidelidade conjugal, a preservação da família, a castidade feminina, a idoneidade moral dentro do padrão tradicional e nacionalista, o conceito de felicidade na pobreza e na honradez. Ditames morais que o seu público aprova e nos quais ela também se projecta, formando o consenso que a vai acompanhar ao longo da sua carreira.

A peste, essa maleita que segundo Artaud, o Teatro pode desencadear, obrigando os seus intérpretes a assumir em palco todos os seus instintos, mesmo os mais perversos, não atinge nem toca Virgínia.

Como consegue ela então responder ao mesmo tempo a esse chamamento do teatro e aos pruridos que a impedem de se deixar cair nas malhas dessa paixão recalcada e potencialmente funesta?

Consegue-o, em primeiro lugar, escrevendo, passando para a interposta pessoa do actor esses sentimentos variados e contraditórios, que as suas personagens vão expressando sobretudo através do discurso.

Em segundo lugar, representando na rádio, com tanto furor e dedicação que, a certa altura, deixa de escrever para se dedicar inteiramente ao teatro radiofónico. De modo que até a sua grande amiga e colaboradora Maria Manuel Lima de Carvalho chega a criticá-la, dizendo-lhe que “a Maria João do Vale estava a matar a Virgínia Victorino”.

Em terceiro lugar, cuidando, sem lapsos nem distrações, a sua *persona* Virgínia Victorino — senhora de cultura e prestígio social, escritora aclamada e premiada, amiga do seu grupo influente de amigos, alter ego de tantas outras senhoras que a admiram e lhe invejam o percurso.

Sendo esta, no entanto, uma personagem difícil de manter e gerir, Victorino fá-lo mais uma vez com mestria, não deixando o seu crédito por mãos alheias, promovendo o seu nome e o da sua terra que tanto ama, Alcobaça.

Mas o Teatro não perdoo, pois não permite àqueles que um dia o descobrem e começam a amar, que possam alguma vez esquecer-se dele.

Num divertidíssimo espectáculo de café-concerto, encenado aqui há anos por Fernando Gomes, no Teatro da Comuna, e representado por ele próprio e os seus actores, travestidos de freiras saltitantes (que eram também furiosas dramáticas, preparando-se para representar no convento o *Frei Luís de Sousa*, de Garrett), cantava-se assim:

“O Bichinho do Teatro quando entra já não sai  
Quando dizem ‘vai-te embora’ mesmo assim ele não  
vai”...

O Teatro é pois afinal o grande e verdadeiro Namorado de Virgínia. Como acontece com a rapariguinha do seu primeiro livro, ela é por ele seduzida e seduz, confessa-se e esquiva-se, deixa-se envolver e recusa-se. E o casamento nunca chega a ser consumado, pois Virgínia, que ao longo de anos, interpreta papéis no teatro radiofónico com o pseudónimo de Maria João do Vale, viverá sempre com o Teatro uma longa e empolgada relação clandestina. . .

Mas essa Fascinação é o motor que guia o seu percurso e a paixão que ilumina a sua escrita.

Quando a Fascinação termina, cede finalmente lugar à Renúncia.

Virgínia retira-se para as Caldas da Rainha — os seus “bastidores” e troca o teatro pelo *hobby* da jardinagem.

Mas entretanto deixara já obra, como poetisa, dramaturga e mulher de cultura, tendo honrado já o seu nome e a memória da sua Alcobaça muito amada.

## Referências Bibliográficas

Artaud, A. (1984). *O Teatro e Seu Duplo*. Max Limonad. São Bernardo do Campo (Brasil).

Castro, F. de (1990). *Cartas para além do tempo*. Coleção Europa Vizinha. Lisboa.

— (1906-1939). *Ao fim da Memória — Memórias*. Vol. I. Verbo. Lisboa.

Issacharof, M. (1985). *Le Spectacle du Discours*. Librairie José Corti. Paris.

Larthomas, P. (1980). *Le Langage Dramatique, sa Nature, ses Procédés*. Presses Universitaires de France. Paris.

Leitão de Barros, T. (1924). *Escritoras de Portugal* Vol. 2, *Séc. XVIII e XIX — O Movimento Contemporâneo*. s./e. Lisboa.

Lello, J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*. Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora.

Victorino, V. (2018). *Antologia Poética*. Caleidoscópio. Casal de Cambra.

— (1921). V.V. Entrevistada por Fernanda de Castro. “Virgínia Victorino / A Poetisa do Soneto-Impressões de Arte. Virgínia Victorino através de Namorados — A Cidade”. In: *Diário de Lisboa* 07/04/1921.

**Parte IV**

**Amizades, Artes e  
Letras**



# **Virgínia Victorino e Fernanda de Castro: uma amizade para além do tempo**

MAFALDA FERRO

Presidente de Fundação António Quadros

Virgínia Victorino nasceu em Alcobaça em 1895, tendo aí residido até 1914, ano em que, acompanhada e incentivada por Virgínia da Glória Ferreira, sua madrinha e prima direita, se mudou para Lisboa, para completar os seus estudos no Conservatório Nacional; tirou o curso Superior de Piano e estudou Canto, Harmonia e Italiano.

Apresentaste-me então [no dia em que se conheceram, no Conservatório Nacional] uma senhora que estava a teu lado, uma senhora aloirada, magra, de olhos azuis, que me pareceu de meia-idade, mas que, pelas minhas contas, não devia ter mais de trinta ou trinta e cinco anos.

— É a minha madrinha e é com ela que eu vivo. Com ela e com a mãe, irmã da minha própria mãe. Tratou-a por madrinha mas é também minha prima direita. (Castro, 1990, pp. 71-72)

Ainda no Conservatório, durante cerca de quatro décadas leccionou as cadeiras de Português, Francês e Italiano e dirigiu cadeiras de Português e Francês.

A proximidade entre o Conservatório e a casa de Fernanda de Castro viria a revelar-se um factor muito importante na convivência quase diária entre as duas amigas,

bem como a localização das diversas casas que Virgínia Victorino viria a ocupar ao longo da vida<sup>1</sup>.

O primeiro encontro entre Virgínia Victorino e Fernanda de Castro aconteceu por iniciativa de Adélia Heintz, no Conservatório, em 1917:

Adélia Heintz, professora de Piano no Conservatório, disse-me um dia:

— Gostava de lhe apresentar uma das minhas alunas que também faz versos e tem vontade de a conhecer. Passaram-se semanas, meses, até que um dia recebi este bilhete:

«Se quer assistir a uma audição das minhas alunas, apareça no Conservatório, no próximo sábado, às três horas, e procure-me no palco, no primeiro intervalo. A entrada é livre. Não precisa de convite.»

Logo que me viu, Adélia Heintz pegou-me na mão e levou-me até junto de uma das suas alunas, que estava sentada a um canto, muito pálida e com ar muito maçado, limitando-se a apresentar-nos:

— Fernanda de Castro, Virgínia Victorino.

E deixou-nos sozinhas, frente a frente, mudas e embaraçadas, sem sabermos o que dizer uma à outra. Fui eu a primeira a quebrar o silêncio:

— Já tocou?

— Ainda não. Estou cheia de frio e de medo. Detesto tocar em público.

— Como realmente tremia — de medo ou de frio, não sei —, pus-lhe o meu casaco pelas costas, o que, passados momentos, lhe deu um ar menos friorento.

Pouco mais dissemos. Mas quando chegou a sua vez de tocar, de enfrentar o público, pediu-me em voz baixa:

— Não se vá embora, espere por mim. E peça a Deus que este suplício acabe depressa. (Castro, 1986, pp. 135-136)

---

<sup>1</sup> Em Lisboa, depois do seu primeiro encontro com Fernanda de Castro, Virgínia viveu na Rua da Rosa (desde 1917); na Rua Luz Soriano (desde 1923); na Rua das Flores (desde 1929); no Largo Barão de Quintela (desde o início da década de 30); no Hotel Borges ao Chiado (a partir da década de 60).

Virgínia Victorino e Fernanda de Castro: uma amizade para além do tempo



E assim, nasceu uma amizade que sobreviveria ao tempo e às circunstâncias.

Logo à saída do Conservatório, uma vez na rua, tu, Virgínia, estavas feliz como um pássaro que tivesse enfim arrombado a porta da gaiola e disseste-nos perentória, a mim e à tua madrinha:

— “Não quero ir para casa. Vamos comer umas sandwiches a qualquer sítio e depois vamos ao cinema. O que lhe parece a ideia?”

Eu respondi a medo:

— “Não posso, não disse nada em casa e ficam aflitos se não me virem aparecer à hora do costume.”

— “Não tem telefone?” — perguntou a madrinha.

— “Não. Só se telefonar à Teresa Leitão de Barros, que mora ao meu lado, e lhe pedir para dizer à família que vou ao cinema com uns amigos que depois me levam a casa.”

Foi isto que fiz e o programa cumpriu-se à risca. Fomos, se não me engano, ao Teatro da Trindade que naquela época do ano funcionava como cinema. Nos intervalos não parámos de conversar e, quando acabou a sessão, já éramos amigas, já fazíamos projectos, já trocávamos confidências.

Naquele tempo ainda não havia táxis, de modo que tomámos o eléctrico do Carmo, apeando-nos em S. Mamede, descendo a pé a Rua do Arco e subindo finalmente a Travessa de Santa Quitéria onde eu então morava. Agradei muito a companhia, pedi desculpa da maçada mas, naquela época, era impensável uma rapariga de 17 anos andar sozinha na rua e ainda para mais de noite. A partir desse momento, passámos a ver-nos com frequência: eu apresentei-te aos meus amigos, tu apresentaste-me aos teus e, assim, íamos cimentando uma amizade recente, mas já a querer deitar raízes. (Castro, 1990, p. 73)

Maria Fernanda, como era então conhecida, vivia na Travessa de Santa Quitéria em Lisboa ao lado da família Leitão de Barros que, de imediato, acolheu Virgínia como amiga de toda a vida.

[...] relembro os dois quintalinhos em socalcos, da Travessa de Santa Quitéria. Sobretudo relembro os

seus três lilases pontualmente floridos, mal chegava a Primavera. Dois deles eram lilases singelos, muito claros, mas as flores do terceiro, dobradas e quase roxas, perfumavam a casa toda, sobretudo o pequeno compartimento a que, pomposamente, chamava “o meu escritório”.

Estes quintalinhos pegavam com o grande quintal dos meus amigos Leitão de Barros, o que permitia que por cima do muro e de janela para janela estivéssemos sempre em comunicação.

Toda a família Leitão de Barros era ótima e muito simpática, mas só o José era verdadeiramente sociável, aborrecendo todos com a mania dos seus chás literários. Eu era a sua confidente, a sua colaboradora, porque os irmãos, o Carlos, a Maria Luísa e a Teresa, não tinham a menor pachorra para as suas tentativas de “comunicação social”.

[...]

Por volta das quatro horas começavam a chegar os convidados: Virgínia Victorino, Helena Roque Gameiro, com quem o José veio a casar, eu, Augusto Santa Rita, Américo Durão, José Bruges de Oliveira, António Ferro, Cottinelli Telmo, Luís Reis Santos e outros menos íntimos que o José ia convidando ao longo da semana. Todos fazíamos qualquer coisa para animar o chá. A Virgínia, o Américo Durão e eu dizíamos versos, o António Ferro ia-nos lendo, pouco a pouco, páginas da sua *Leviana* e da sua *Teoria da Indiferença*. O Telmo fazia o pino e outras palhaçadas que horrorizavam a Maria Luísa de quem estava noivo, ou quase; o Santa Rita, a nosso pedido, recitava o Preto papusso papão. A Helena e o José falavam das suas futuras exposições. O Reis Santos, duma sova que levava por ter ousado dizer mal duma exposição, se não me engano, de Veloso Salgado.

Meu Deus! Como éramos então felizes e como gostávamos todos uns dos outros. Como nos achávamos todos geniais, como a inveja e a má-língua andavam longe de nós!

Um dia, num destes chás, já não sei a que propósito, resolvemos organizar uma grande festa nas Belas-Artes. O José, mandão como era, começou logo a elaborar o programa:

— Na primeira parte põe-se o Pedro de Freitas Branco ao piano e ele e Street Caupers cantam canções francesas e americanas. São ambos formidáveis. Vai ser um sucesso! A segunda parte será uma peça escrita pela Teresa e pela Fernanda, representada por vocês e encenada e ensaiada por mim.

A Teresa reagiu violentamente:

— Uma peça?! Que peça, não sei fazer peças!

Eu também reagi:

— Estás doido! Não contes comigo! Era só o que faltava!

Mas, doido ou não, lá levou a sua avante e a festa lá se realizou exactamente como ele queria.

Pedro de Freitas Branco tocou e cantou, a Teresa e eu escrevemos a peça, um episódio romântico em verso, intitulado *Malmequer*, que foi representado por alguns de nós. Lembro-me de que a Virgínia era a Sécia, Tomás Ribeiro Colaço o Peralta, Cottinelli Telmo o Fauno, e José Bruges de Oliveira o Poeta ou vice-versa, não me lembro bem.

A casa estava à cunha. Era assim naquele tempo. Os cinemas eram maus e as fitas ainda piores; não havia televisão, os teatros eram caros e a rádio, por assim dizer, inexistente, de modo que havia sempre público para este género de festas. (Castro, 1986, pp. 138-140)

Em 1919, por iniciativa de Branca de Gonta Colaço, as famílias de Gonta Colaço e Castro e Quadros começaram a dar-se e estabeleceram fortes laços de amizade de tal forma que Raul Gilman, divorciado desde 1922 de Irene de Gonta, irmã de Branca, viria, em 1929, a casar em segundas núpcias, na Guiné Portuguesa, com Manuela Telles de Castro e Quadros, irmã de Maria Fernanda.

Lembro-me perfeitamente do dia em que recebi pelo correio uma carta que olhei com muita curiosidade antes de a abrir porque a letra era bonita e o envelope era cinzento e cheirava muito bem:

“Minha querida menina: Fui condiscípula das tuas tias e da tua mãe no Convento das Salésias. A tua mãe foi sempre a minha preferida e quando, há dias, soube da sua morte cruel em África e da tua existência, fiquei

com muita vontade de te ver e de te conhecer. Tenho duas filhas da tua idade e o meu maior desejo é que venham a ser boas amigas.

Peço-te pois que venhas ver-me na próxima quinta-feira às quatro horas. Se não puderes vir, avisa, se puderes cá te espero com o maior prazer, com o maior gosto, aqui na Rocha Conde de Óbidos, n.º 1, rés-do-chão. Um grande beijo da tua futura grande amiga, Branca.” (Castro, 1986, p. 133)



Fernanda de Castro, órfã de mãe aos 12 anos e, desde os 17 anos, com o pai a viver em Portimão com a sua segunda mulher, imediatamente criou laços de amizade, quase filiais, com Branca que nas suas cartas se lhe dirigia como “Minha querida filha”, “minha filha adorada”, assinando amiúde como “esta ‘Mãe’ que te adora, Branca”.

Através de um documento preservado na Fundação António Quadros, pode-se datar o envolvimento de Virgínia Victorino com a família Colaço: homenagem “*À nossa querida Maria Fernanda na noite de Março de 1920*”<sup>2</sup>. Soneto manuscrito assinado por um grupo que reúne a família Colaço; Raul Gilman; Manuela Telles de Castro e Quadros; Maria Amélia Pereira da Silva; Virgínia Ferreira (madrinha

---

<sup>2</sup> Soneto manuscrito assinado por vários, inédito, “Homenagem a Fernanda de Castro 1920”. Arquivo Fundação António Quadros, PT/FAQ/AF/05/00073.

de Virgínia Victorino); Ilda Pereira da Silva; Umbelina Gonta Martins; Virgínia Victorino; Irene de Gonta Gilman; Branca de Gonta Colaço; Jorge Colaço; Thomaz Ribeiro Colaço; Ana de Gonta Colaço; Maria Carolina José Gonçalves Paredes; Clara Leal Gonçalves Paredes; entre outros.

Pouco depois do enorme sucesso alcançado por *Namorado*<sup>3</sup>, Virgínia foi entrevistada por Fernanda de Castro para o primeiro número do *Diário de Lisboa*, publicado a 7 de Abril de 1921. Segundo palavras da entrevistadora, foi recebida por Virgínia Victorino “com um lindo sorriso nos lábios delgados e inteligentes” que lhe perguntou “O que quer então de mim?”, ao que a amiga respondeu: “Muito pouco, descanse. Quero apenas submeter a sua alma a um curto interrogatório”. Nessa entrevista, Virgínia esclarece a amiga: “Os meus versos são sentidos porque nasceram de um estado de alma e sintetizaram as sensações de um momento mas não por serem a expressão exacta dos meus sentimentos.” (Castro e Quadros, 1921, p. 5).

No ano seguinte, em Julho de 1922, Maria Fernanda foi ter com António Ferro ao Brasil depois de se terem casado por procuração e, em 1923, já em Lisboa, mudou-se com o marido para o primeiro andar do n.º 6 da Calçada dos Caetanos, tão perto do Conservatório que a música que aí se praticava, invadia toda a casa inspirando não só os seus ocupantes como também os visitantes.

Entretanto, em 1922, Virgínia dá à estampa com enorme sucesso a sua primeira obra literária, *Namorados (sonetos)*, que viria a ser reeditada 13 vezes, duas das quais, no Brasil.

O êxito foi estrondoso, os críticos deliraram, os leitores perderam a cabeça. Não me lembro que algum outro livro em Portugal, nessa época, tivesse tido um êxito tão grande, tão repentino. Só tu não perdeste a cabeça, continuaste calma, simples, natural, como se soubesses desde sempre que era esse o teu destino, ser a menina bonita de uma geração” (Castro, 1990, p. 77).

---

<sup>3</sup> 1.ª edição, esgotada seis dias depois da publicação.



Grávida do primeiro filho que viria a nascer em Julho de 1923, Maria Fernanda, feliz no seu papel de recém-casada e anfitriã, recebia quase diariamente amigas à hora do chá sendo que as mais assíduas eram Virgínia Victorino que chegava pontualmente depois de sair do Conservatório, Sarah Affonso que interrompeu as visitas durante o período passado em Paris e, Teresa Leitão de Barros, a sua maior amiga desde 1915 quando ambas frequentavam o Liceu Maria Pia no Largo do Carmo, o primeiro liceu feminino português criado em 1906.

Nos primeiros anos de casada eu não gostava muito de sair, porque nada me divertia mais do que tratar da minha casa, embelezá-la com mais uma jarra, mais um bibelô, mais um vaso de sardinheiras nas varandas. Mas ficar em casa era extremamente difícil, porque cada vez conhecíamos mais gente, cada vez nos convidavam mais. Quando conseguia ficar em casa um dia inteiro, era uma festa! O António e eu continuávamos a ter amigos fiéis e, como éramos todos alegres, agora acontece muitas vezes olhar em volta e perguntar a mim mesma, em silêncio: “Que é feito da alegria? Por onde anda, onde se esconde?” Nesse tempo, porém, a alegria estava connosco, à vista de to-

dos e tudo servia para rir e para nos sentirmos vivos e felizes. Como este bairro era então o centro da cidade, a dois passos do Chiado, da Bénard, da Brasileira e de todos ou quase todos os jornais, eram raros, muito raros, os dias em que não tínhamos visitas: a Virgínia Victorino que morava na Rua Luz Soriano, a Teresa Leitão de Barros, o António de Menezes, que tinha o consultório ali para o Chiado, e muitas vezes a Sarah Afonso, que aparecia de malinha na mão e dizia com um ar muito natural: “Venho cá passar uns dias.”

Isto sem contar com os vizinhos do segundo andar, o Bernardo Marques e a Ofélia. À hora do chá bebíamos chá mesmo e comíamos fatias fininhas de pão com manteiga ou queijo fresco, o que já era considerado um luxo. A Ofélia, por exemplo, oferecia-nos copos de água fresca, e quando o Bernardo perguntava: “Então nem sequer chá ou café?”, ela respondia, imperturbável:

— Não gosto de engolir coisas escuras, chá, café ou vinho tinto. Tenho a impressão de que tudo cá dentro fica sujo, cor de borra de café, ou de casca de castanha cozida.

Todos ríamos, sabendo perfeitamente que muitas vezes era verdade o que ela dizia a seguir:

— E estão com sorte que não nos tenham ainda cortado a água!

E como o Bernardo lhe fizesse notar que, em casa dos outros, ela não tinha medo de sujar o estômago, ela respondia com o seu risinho trocista, que lhe conhecíamos bem:

— Boa educação, filho, boa vizinhança, sacrifícios necessários. . .

A Virgínia não recebia ninguém porque a sua sala era tão pequena, que para lá caber o indispensável não cabiam as pessoas.

Um dia viu-se tão aflita que nos pediu, ao Tomás Colaço e a mim:

— Se são meus amigos, arranjem-me qualquer coisa, lições de piano, de francês, colaboração num jornal, o que quiserem: se não, desisto do curso. Não aguento mais!

Lembrei-me então do Rocha Martins, que era ótima pessoa e já uma vez me valera em circunstâncias se-

melhantes. Ele ouviu-nos com atenção e depois disse: — Trabalho para a Virgínia? Impossível! Tenho cá gente a mais! — Passou um momento, bateu com a mão na testa e exclamou: — Espera! Só se ela quiser tomar conta da secção de grafologia. Sabem se ela percebe alguma coisa disso?

— Sabe, sabe — dissemos os dois à uma. E era verdade; interessava-se muito por todas estas ciências ocultas ou semiocultas, de modo que garantimos ao Rocha Martins que ela o não deixaria ficar mal.

Já na rua eu perguntei ao Tomás:

— Achas que ela realmente percebe alguma coisa disto?

— Que ideia, não percebe nada, mas não faz mal: o que é preciso é ter caco, lata e uma certa dose de conhecimentos de psicologia. Ora isso não lhe falta.

E aqui está como começou a carreira triunfal da nossa grafóloga, que passou a assinar a sua secção com este nome sugestivo: "Pitonisa".

Quando lhe contámos o que se passara e que tinha de começar já na semana seguinte, a Virgínia teve uma tal fúria que nos insultou a ambos, deu murros no Tomás, rogou-nos pragas, etc. Mas nós bem sabíamos que tudo isto era a brincar e que, no dia seguinte, a tempestade se teria desfeito como bola de sabão. Comprou um tratado de grafologia, começou a estudar muito a sério o significado das letras redondas, das letras bicudas, das letras largas, das letras apertadas, das letras simples e das letras desenhadas. Logo na segunda semana recebeu mais de cem cartas. O negócio era assim: cada consulta custava dez mil-réis, cinco para a Virgínia, cinco para o ABC e ainda um selo para a resposta; a revista fornecia o papel e os envelopes.

Não quero alongar-me, porque este assunto dava pano para mangas, mas só lhes digo que, ao fim de dois ou três meses, chegou a receber cento e cinquenta cartas por semana. Andava positivamente doida, já falava em suicidar-se e em assassinar-nos, mas a verdade é que, de semana para semana, a sua vida material ia melhorando a olhos vistos, tendo comprado, para começar, uns sapatos de pelica e um vestido de veludo côtelé castanho que, por sinal, lhe ficava muitíssimo bem; já

podia melhorar as suas ementas, abandonando para sempre o eterno ovo estrelado, que comia todos os dias ao almoço. As cartas chegavam ao sábado e, ao domingo, o Tomás e eu íamos ajudá-la. Sentávamo-nos todos no chão e, depois duma rápida leitura, dividíamos as cartas em três lotes: as românticas, as choronas e as eróticas. Cada um de nós se ocupava de um lote. A Virgínia respondia às românticas, eu às choronas e o Tomás, naturalmente, às eróticas.

Estávamos os três, no princípio da vida, pouco mais éramos do que ambiciosos principiantes, mas, apesar de tudo, todos tínhamos alguma coisa na cabeça e todos demos mais tarde provas, de modo que as nossas cartas, embora curtas, eram provavelmente bem escritas. (Castro, 1986, pp. 199-202)



O tempo foi passando e ambas foram vivendo os primeiros anos enquanto mulheres adultas sem que nada beliscasse a amizade entre as duas, sem que nada lhes travasse o talento e os múltiplos sucessos. Antes pelo contrário, em 1926, por exemplo, ambas publicaram obras que fizeram furor no panorama literário da época, embora em géneros completamente diferentes: Maria Fernanda na literatura

infanto-juvenil com o romance *Mariazinha em África*, inspirado na sua vivência enquanto criança e Virgínia na poesia com a sua “Renúncia”.

Fui nova, mas fui triste. . . Só eu sei  
Como passou por mim a mocidade. . .  
Cantar era o dever da minha idade,  
Devia ter cantado e não cantei. . .

Fui bela. . . Fui amada e desprezei. . .  
Não quis beber o filtro da ansiedade.  
Amar era o destino, a claridade. . .  
Devia ter amado e não amei. . .

Ai de mim! Nem saudades, nem desejos;  
nem cinzas mortas, nem calor de beijos. . .  
— Eu nada soube, nada quis prender! E o que me  
resta?

Uma amargura infinda:  
ver que é, para morrer, tão cedo ainda,  
e que é tão tarde já, para viver! (Victorino, 1926, pp.  
85-86)



Em 1935, Virgínia Victorino ingressou na Emissora Nacional como assistente de programas pela mão de Henrique Galvão, presidente até 1941, ano em que foi substituído por António Ferro; posteriormente, Virgínia assumiu a direcção do Teatro Radiofónico, cargo que exerceu usando o pseudónimo de Maria João do Vale. No âmbito das suas responsabilidades, Virgínia seleccionava textos de autores portugueses e brasileiros, adaptava, traduzia e ensaiava peças e, ocasionalmente, contracenava com actores como João da Câmara, Pedro Moutinho, Olavo d'Eça Leal, Artur Agostinho, Carmen Dolores, e muitos outros.

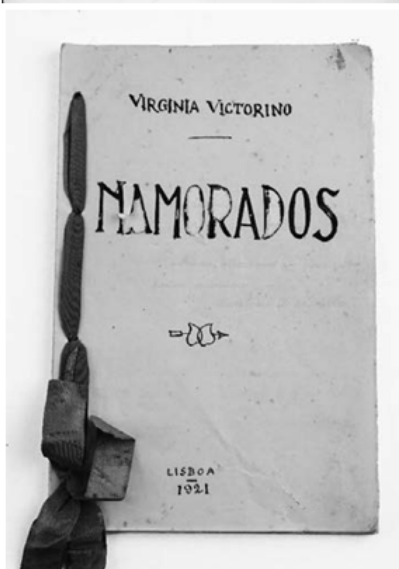
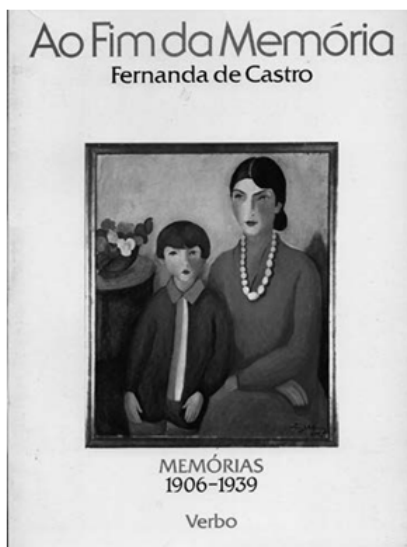
Em 1937, a sua peça de teatro “Camaradas” estreou no Teatro Nacional e, no ano seguinte, foi publicada com enorme sucesso de tal forma que valeu à sua autora o Prémio Gil Vicente que, desde 1935, galardoava a melhor peça de teatro portuguesa estreada no decurso de cada ano. O Prémio foi entregue no Teatro Nacional D. Maria II a 4 de Fevereiro de 1939 por António Ferro, director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN).

Alcobaça, 4-10-41

Minha muito querida Maria Fernanda

Gostei imenso de receber há pouco as tuas notícias, quasi tão agradáveis para o meu coração como a tua presença. E digo quasi, porque sempre há diferença entre uma e outras. . . De mim nem sei o que te diga! Estou para aqui morta de cansaço e de inquietação porque a minha mãe se n'uns dias tem melhoras, n'outros, desillude-me quasi completamente. Hontem, por exemplo, estive mais animada, mais viva, mais esparta, fallando e abrindo os olhos. Hoje, porém, appareceu na mesma prostração, no mesmo abatimento desanimador. [ . . . ] Quanto a ti, chérie, cá te espero, encantada, sempre que queiras dar-me essa alegria. Se vieres e te for possível, traze-me 1 kg de arroz, caso seja bom. Aqui, a poesia luta com falta de mantimentos. . . e eu precisava de bom arroz, principalmente para a minha mãe. Desculpa maçar-te. Dize

quando vens. Um grande beijo da tua triste Virgínia.  
(Victorino, 1941)<sup>4</sup>



Em dois anos, Virgínia viu partir ambos os progenitores: a mãe morreu em sua casa, no dia 5 de Dezembro de 1941,

---

<sup>4</sup> Por opção da autora, manteve-se a grafia original.

de mão dada com Fernanda de Castro, e o pai, no dia 23 de Abril de 1943.

Os anos foram passando. A vida passou. Ambas vivemos, trabalhámos e sofremos. Muito poderia ainda dizer-te como, por exemplo, o destino ter querido que fosse eu a única pessoa, além de uma empregada, a assistir à morte de tua mãe: — tinham-te arrancado do quarto porque perderas os sentidos ao perceber que ela ia partir para sempre. E eu fiquei com a mão dela entre as minhas até ao último instante. Juro-te, mais uma vez, que não sofreu. Fechou os olhos como um passarinho e voou tão alto que os meus olhos não a puderam seguir. (Castro, 1990, p. 82)

Em 1951, Virgínia deu por finda a sua actividade na Emissora e mudou-se para casa da sua amiga Maria Manuel Lima de Carvalho<sup>5</sup> (a Mané, como era tratada por todos) nas Caldas de Rainha, alternando inicialmente a sua estadia com períodos passados em Lisboa.

Durante cerca de duas décadas, Virgínia e Maria Fernanda mantiveram viva e forte mas em silêncio a amizade que as unia.

[...] soube que a Virgínia, a Virgínia Victorino, tinha adoecido com uma certa gravidade e estava a convalescer nas Caldas da Rainha em casa da nossa amiga comum, Maria Manuela Lima de Carvalho, a Mané, como todos lhe chamam. Ninguém me soube dizer o que ela tinha, mas falavam-me de uma depressão nervosa, o que me espantou bastante porque as depressões não iam nada com o seu feitio calmo, ponderado e com o domínio que sempre teve sobre si mesma. Eu tinha nessa altura um carrinho, comprado com o que recebera pela publicação de alguns dos meus últimos livros, *A Ilha da Grande Solidão*, *A Pedra no Lago*, a primeira e a segunda edições de *A Princesa dos Sete Castelos*<sup>6</sup>, algumas traduções, etc. Logo que me foi

---

<sup>5</sup> Ou Maria Manuela Lima de Carvalho, como referida por Fernanda de Castro nas suas *Memórias*.

<sup>6</sup> Castro, F. *A Princesa dos Sete Castelos* obra publicada pela 1.<sup>a</sup> vez em 1963.

possível, pedi à Inês [Guerreiro] que me levasse às Caldas, onde fomos recebidas de braços abertos pela Virgínia, pela Mané e pela sua gentilíssima mãe. O aspecto da Virgínia era ótimo, o que me tranquilizou completamente. Como nunca estivemos sós, não pude fazer-lhe perguntas, mas a sua pele rosada, o seu sorriso e os seus olhos brilhantes não eram os de uma pessoa convalescente, quanto mais doente. Eu sei de quanta dedicação a Mané é capaz, quando se trata da saúde dos verdadeiros amigos, mas para aquela cura espectacular deve também ter concorrido em grande escala a casa. Aquela casa antiga onde tudo era de bom gosto, onde pairava aquele velho perfume do século passado num misto de flores frescas, de maçãs camoesas, da alfazema guardada nas gavetas e de quartos de marmelo. Quando fomos lanchar, esse perfume acentuou-se e quase podia jurar que no grande armário D. Maria havia ginjinha e licor de tangerina de fabrico caseiro. No momento em que estive só com ela, perguntei baixinho à Mané:

— Há alguma verdade no que me disseram? A Virgínia está doente?

Ela olhou em volta, viu que ninguém nos escutava e respondeu baixinho:

— Tem tido alguns aborrecimentos de ordem familiar e além disso certas pequenas complicações renais. Se Deus quiser, nada de importância.

— E a respeito de versos? Tem trabalhado?

— Muito. Mas diz que por enquanto não quer publicar.

— Porquê?

— Sei lá! Pergunte-lhe.

— A Virgínia é uma perfeccionista — disse eu. — Nunca está contente com o que faz. Temos de a convencer. O público tem saudades dela.

E era verdade. Ainda não ia muito longe o tempo em que fora o maior êxito das livrarias e a menina bonita do teatro. Ela e a Amélia Rey Colaço fizeram coisas inesquecíveis, que de facto não estão esquecidas. Apertada por mim, a Virgínia consentiu em dizer-me a sua última quadra:

Já nos confins da lembrança  
O meu passado se esfuma

Como se tudo o que foi  
Não fosse coisa nenhuma. (Castro, 1987, p.  
179-181)

Em Outubro de 1959, Virgínia, já definitivamente a viver nas Caldas da Rainha, sentiu profundamente a morte da madrinha a quem tanto devia.

Querida Maria Fernanda

Associo-me de todo o coração à justíssima homenagem que te vai ser prestada hoje. Não tenho saúde para estar presente, pois bem sabes como estou incapaz de afrontar multidões [...]

Tua sempre amiga, Virgínia Victorino, 14-3-61.<sup>7</sup>

Caldas da Rainha, 31 de Agosto de 1961

Minha querida M.<sup>a</sup> Fernanda

Esta carta representa, na verdade “uma lança em África”, numa África em que não haja propriamente “terroristas” mas num Portugal em que há, sim, uma velha e maníaca senhora com o horror, o pavor, o terror de escrever cartas... não é por mais nada. É que não tenho paciência! Gosto imenso de ter notícias das pessoas minhas amigas, mas gostaria muito mais, se em vez de escritas, fossem ditas, faladas ao telefone, diariamente.

[...]

Estou muito frágil e com aquilo a que eu chamo “um grande susto por dentro”

[...] Um grande abraço e mil saudades da tua velha amiga Virgínia. (Victorino, 1961)<sup>8</sup>

Virgínia continuou a corresponder-se com Fernanda de Castro que, durante esse período, pouco a visitava pois, inicialmente por recomendação médica e depois devido ao seu envolvimento em vários projectos de sua autoria, vivia no Algarve, mais precisamente na Ilha de Faro, delineando e dirigindo os I e II Festivais do Algarve realizados em 1964

---

<sup>7</sup> Por opção da autora, manteve-se a grafia original.

<sup>8</sup> Por opção da autora, manteve-se a grafia original.

e em 1965; inaugurando em *Faro o AlFaghar*, restaurante típico com venda e exposições de Arte Popular e Artesanato, projecto cujo processo burocrático e obras de recuperação sobre projecto de Jorge Segurado se arrastaram de 1965 até Janeiro de 1968; e decorando os primeiros 40 apartamentos de Vilamoura.

Caldas da Rainha, 21 de Set.<sup>o</sup> de 1963

Minha querida Maria Fernanda

Parece mentira o que vou escrever-te, mas é mesmo assim, apesar de tudo, gostei muito, gostei imenso de receber a tua carta de 18 de Agosto, – e só hoje o digo!! Acredita que tens andado sempre na minha lembrança, como um remorso; mas... não tenho às vezes disposição para comunicar — disposição e possibilidade — e os dias vão passando, sem eu saber como. À primeira vista poderá parecer-te menos agradável que eu fale de remorso pensando em ti... Mas não. Neste caso, ele serviu para lembrar, para avivar, para querer todos os dias dizer-te duas palavras de agradecimento mas olha: não sei como isto foi. Passaram os dias sem eu dizer nada.

A Amélia [Rey Colaço] telefonou-me para aqui, na véspera da sua partida para Sevilha, — se não me engano, a 8 ou 9 deste mez. Pediu-me que te dissesse estar na ideia de levar à cena uma tradução tua de uma peça de Ionesco, — parece-me. Explicou vagamente tê-la marcado p.<sup>a</sup> a Sociedade de Autores e hali lhe disseram estar pedida por ti a mesma peça. Acrescentou que desejava que o soubesses, mas eu, apesar de ter ficado tão contente, nem uma palavra te escrevi a tal respeito. [...] Desculpa, desculpa e não me queiras mal, suplico-te! [...]

Um grande abraço da Mané e outro com muitas saudades da tua velha Virgínia. (Victorino, 1963)<sup>9</sup>

Em 1990, Fernanda de Castro publicou “Cartas para além do Tempo”, conjunto de 25 cartas escritas a pessoas que, de diversas formas, a marcaram. Duas dessas cartas

---

<sup>9</sup> Por opção da autora, manteve-se a grafia original.

são dirigidas a Virgínia Victorino e constituem um testemunho que importa conhecer.

Quis porém o destino que tempos depois partisses o colo do fêmur. Este desastre e a doença de rins que infelizmente tinhas, foram-te minando aos poucos, até àquele dia doloroso em que, num quarto do Hotel Borges<sup>10</sup>, te vi partir com um suspiro tão doce como o da tua mãe.

À tua volta, ficou dor, saudade e desespero. (Castro, 1980, p. 83)

Entre Virgínia e Maria Fernanda, duas extraordinárias e talentosas mulheres, almas puras, sensíveis e generosas, existiam notórias diferenças que viriam a influenciar a forma de estar e os últimos anos de vida de cada uma.

Maria Fernanda, mulher de esperança, alegre e lírica por natureza, encontrava no mais fundo de si própria refúgio e estímulo para continuar a amar-se, à vida e aos outros, sem amarguras. Os últimos 13 anos de vida, passou-os na cama, quase cega mas, rodeada de flores, escrevendo e publicando, organizando tertúlias, fazendo música e poesia, recebendo diariamente amigos, estudiosos, antigos alunos dos Parques Infantis e família. As circunstâncias poderiam tê-la derrubado<sup>11</sup>, mas tal não aconteceu, foi o corpo que a traiu, não a mente. Nunca abdicou da sua privacidade, dos seus silêncios, da sua independência. Os seus dias terminavam “quando tudo é já silêncio, quando começo a ter sono, apago a luz, esqueço os homens e procuro encontrar Deus” (Castro, 1987, p. 25).

Virgínia Victorino era por muitos descrita como uma mulher alegre, corajosa, determinada, independente, plena de energia e personalidade, fascinante, completamente diferente das suas contemporâneas. No entanto, lendo a sua

---

<sup>10</sup> Apesar da casa que conservava em Lisboa no Largo Barão de Quintela, nas raras vezes em que pernoitava na capital, Virgínia hospedava-se sempre no Hotel Borges.

<sup>11</sup> Morte prematura da mãe, segundo casamento do pai, morte de cinco netos, do marido, do filho mais velho, dos irmãos e de amigos; doença do filho mais novo, paralisia, cegueira, entre muitos outros motivos de tristeza.

obra literária e a sua correspondência, olhando as fotografias e os retratos que dela fizeram tantos e tantos artistas, encontramos, pelo contrário, uma mulher envolta numa tristeza que parecia vir do mais fundo do seu ser, tristeza essa que estava sempre presente no olhar, na pose e, mesmo, no sorriso; alguém que, em sociedade, embora pudesse ocasionalmente parecer alegre e feliz, ansiava pelo isolamento e apenas conseguia sobreviver colocando uma máscara que, com o passar dos anos, se foi tornando cada vez mais pesada.

Virgínia procurava incentivos nos outros e nas circunstâncias que nunca conseguiu alterar e, à medida que o tempo foi passando, foi perdendo o espírito, a força, a vontade.

Num dos sonetos publicados em *Namorados*, Virgínia refere que “estar triste, afinal, não é tão triste, como fingir às vezes que o não estamos!” (Victorino, 2018, p. 52)<sup>12</sup>.

Acreditamos que, se não fossem os preconceitos da época, a vida e o teor da obra de Virgínia teriam seguido diferente rumo, Virgínia teria vivido os papéis que não chegou sequer a representar e proferido as palavras que apenas escreveu.

Silenciosamente, deixou cair a máscara e desapareceu dentro de si própria.

O dia-a-dia de Virgínia nos seus últimos anos permanece até hoje um mistério. Em que se ocupava? Para onde voaram as palavras que guardava? Que escape deu ao talento que a animava? Quem recebeu o amor que ansiava por dar? Quem lhe limpou as lágrimas e entendeu o sofrimento?

Na opinião de José Guilherme Victorino, a sua tia-avó Virgínia,

Era uma pessoa que tinha o condão da preservação da sua vida extremamente cuidado, era uma pessoa extraordinariamente recatada em relação a determinadas coisas, do ponto de vista prático e sentimental. No final da vida, parece que entrou numa espécie de

---

<sup>12</sup> Victorino, V. “O maior mal”, em *Virgínia Victorino: Antologia Poética*. Portugal: Edição Oro, 2018, p. 52.

exílio que nunca se soube muito bem explicar, mas isso é uma aura que permanece e que confesso, até lhe dá um certo mistério. (Victorino, 2009)

## Referências Bibliográficas

Castro, F. de (1986). *Ao Fim da Memória — Memórias I* [1906-1939]. Lisboa: Editorial Verbo.

— (1987). *Ao Fim da Memória — Memórias II* [1939-1987]. Lisboa, Editorial Verbo.

— (1990). *Cartas para Além do Tempo*. Lisboa: Europress.

— (1921). Virgínia Victorino, *Diário de Lisboa*, 7/04/1921, p. 5.

Sampaio, J. P. de (coord. ed.) (2009). *Catálogo da exposição “Florbelas Espanca; Virgínia Victorino: Face a Face”*. Alcobaça: Câmara Municipal.

Lello, J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Santos, R. (2005). *As vozes da rádio 1924-1939*. Lisboa: Editorial Caminho.

Victorino, J. G. (2009). Entrevista durante a exposição “Face a Face”, sobre Virgínia Victorino e Florbela Espanca, realizada na Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça, entre 26 de Setembro e 20 de Novembro de 2009. Acedido em 27/10/2018, em: <http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=a-e00188c-4ac5-484d-821d-9e65a996f92e&edition=109>

Victorino V. (2018). *Antologia Poética*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

— (1926). *Renúncia*. Lisboa, 1926.

— (04/10/1941). Carta de Virgínia Victorino para Fernanda de Castro. Alcobaça. Arquivo Fundação António Quadros, PT/FAQ/AFC/01/001/0469/00001.

— (14/03/1961). Cartão de Virgínia Victorino para Fernanda de Castro. Caldas da Rainha. Arquivo Fundação António Quadros, PT/FAQ/AFC/01/001/0469/00002.

— (31/08/1961). Carta de Virgínia Victorino para Fernanda de Castro. Caldas da Rainha. Arquivo Fundação António Quadros, PT/FAQ/AFC/01/001/0469/00003.

— (21/09/1963). Excerto de carta de Virgínia Victorino para Fernanda de Castro. Caldas da Rainha. Arquivo Fundação António Quadros, PT/FAQ/AFC/01/001/0469/00005.

**Outras Fontes:**

Arquivo Histórico da Fundação António Quadros. Acedido em 27/10/2018, em: <http://www.fundacaoantonioquadros.pt>

Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal, <http://www.bnportugal.pt>. Acedido em 27/10/2018.

Sítio da Câmara Municipal de Alcobaça, <http://www.cm-alcobaca.pt>. Acedido em 27/10/2018.

# Virgínia Victorino, polissemia de representações?

EMÍLIA FERREIRA

JOANA D'OLIVA MONTEIRO<sup>1</sup>

IHA / FCSH / NOVA

## Nota Prévia

O presente texto nasceu de um repto para participar no “Congresso Internacional Virgínia Victorino na cena do tempo”. Integrado no painel Amizades, Artes e Letras, teve como mote a possibilidade de uma primeira abordagem a vários retratos da poetisa Virgínia Victorino. Conservados há muito em colecções privadas e mantendo-se no silêncio de domicílios, e por isso necessariamente desconhecidos do público, a comunicação construída a partir desse espólio constituiu-se como um contributo modesto e dissonante num encontro que se centrou, através de abordagens conhecedoras, na sua criação poética. Agora transformado em texto, essa proposta de revelação desse património visual actualmente desconhecido pretende ainda levantar um primeiro véu sobre um legado que poderá, no futuro, sendo aprofundado, ajudar a um mais alargado conhecimento do meio em que a poetisa se moveu. Este texto é um segundo momento da comunicação e afirma-se ainda um modo taciturno de abordar a autora e o seu universo de amizades<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> As autoras escrevem de acordo com a antiga ortografia.

<sup>2</sup> As autoras expressam o seu reconhecimento a Jorge Pereira de Sampaio, pelo repto de integrar o congresso, pela cedência de informação iné-

problematizando, porém, a suposta polissemia de representações da artista e defendendo que existe, antes uma monosemia — com uma única (do conhecido até ao momento) nota dissonante.

Para a redacção deste artigo foi consultada e articulada informação de natureza e proveniência vária, cabendo destacar o espólio familiar de Virgínia Victorino, o Arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, o espólio da Colecção Pereira de Sampaio e o inventário levado a cabo, em 1998, pela Biblioteca Nacional de Portugal (Marinho, e Ordorica, 1998). Foi no cruzamento desta informação que apurámos não apenas alguns aspectos do seu percurso biográfico, como, sobretudo, informação que sustenta afinidades mantidas entre Virgínia Victorino e os artistas que a retrataram, permitindo uma breve aproximação à atmosfera sociocultural em que se movia e aos seus constrangimentos quanto ao papel social de uma mulher, mas, sobretudo, registando o modo como nem a intimidade com uma mulher de poder leva a que as suas representações a registem como alguém com voz.

### **O retrato, modo de percepção**

Tentativa de captação de uma faceta identitária, o retrato, enquanto género artístico, foi, durante séculos, relegado para uma posição subalterna em relação aos grandes temas sacros, mitológicos ou mesma da pintura de história (Azara, 2002, p. 20). Constitui, contudo, uma via artística de inevitável importância como espelho da introdução de novidade e como registo sociológico, cujo peso, enquanto género artístico, tem sido crescentemente reconhecido, multiplicando-se os estudos sobre o tema<sup>3</sup>.

---

dita, caso em que estendemos ainda o agradecimento a José Guilherme Victorino. A informação documental e visual facultada foi fundamental para a preparação da comunicação feita a 22 de Setembro de 2018, no congresso, e para a redacção deste artigo.

<sup>3</sup> Sem intuítos de exaustividade e restrito aos limites que a presente publicação determina, é imperioso relembrar, contudo, a propósito, o

Pautado por forte polissemia, o género foi, e mantém-se, fonte de inspiração para grande diversidade de autores e de perspectivas em torno do humano, em múltiplas disciplinas artísticas, desde a Antiguidade até aos nossos dias (Azara, 2002). Podemos dizer que o denominador comum se inscreve numa necessidade de perenidade do representado, ora jogando com o registo do estatuto pessoal, social, artístico e económico, ora com a afirmação individual e/ou colectiva, assistindo-se, progressivamente, a um desdobramento das suas possibilidades reflexivas e do espectro problematizador que o tema reivindica. Com franco desenvolvimento a partir do século XIX, revivificado e debatido em termos plásticos pelo advento da fotografia, o registo retratístico conheceu um momento de efectiva expressão no século XX.

É nesse contexto e na escala pessoal de Virgínia Victorino que a nossa abordagem procura inscrever-se, tentando captar a imagem de uma poetisa através dos múltiplos registos que dela nos apresentam os seus contemporâneos.

De seu nome completo Virgínia Villa-Nova de Sousa Victorino, nasceu em Alcobaça a 13 de Agosto de 1895, vindo a falecer em Lisboa a 21 de Dezembro de 1967, na sequência de uma queda de que não conseguiu recuperar. Chegada a Lisboa em 1914, em 1917 ingressou no Conservatório Nacional, onde fez o curso superior de Canto e Piano,

---

contributo fundador do pintor Francisco de Holanda (1517-1585), autor do primeiro tratado teórico sobre a arte do retrato, *Do tirar polo natural* e, já no século XX, *O Retrato na Arte Portuguesa*, José-Augusto França (Livros Horizonte, 1981; 2010). São de referir, ainda, o número 5 da *Revista do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa*, consagrado exclusivamente ao tema do Retrato (IHA-FCSH/NOVA, 2008); a monografia *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI* de Pedro Flor (Assírio & Alvim, 2010); e, mais recentemente, o catálogo da exposição *Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português* (Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018), com um título significativamente inspirado no ensaio de Holanda; a publicação *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa* de Maria Emília Vaz Pacheco (Caleidoscópio, 2018) e o multidisciplinar Congresso Internacional O Retrato: Representações e Modos de Ser, organizado pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, IHA/FCSH/NOVA, DGPC, FCT, FBAUL e e UMinho, e realizado na FBAUL e no MNAC. Cf: <https://congressoretratommnac2018.weebly.com>.

e o geral de Harmonia e Italiano. Estudou, igualmente, Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa. Com essas distintivas formações, Virgínia Victorino exerceu duplamente a profissão de professora, tanto no Liceu, como no Conservatório Nacional onde viria a leccionar ao longo de cerca de quatro décadas, ensinando português, francês e italiano. As bases académicas e artísticas terão, decerto, sido fundamentais para as suas mais distintivas actividades: inicialmente notabilizada como autora de poesia, com a sua obra divulgada em Espanha (Sánchez-Élez, 2011) e no Brasil (Sampaio, 2017), a partir dos anos de 1930 inicia a sua ligação ao teatro, como actriz e directora do Teatro Radiofónico da Emissora Nacional, cujos destinos assumiu, entre 1935 a 1951, sob o pseudónimo de Maria João do Vale. Nesse palco novo, em que a voz toma corpo, divulgou poesia e teatro de autores portugueses e estrangeiros<sup>4</sup>.

A sua vasta teia de relações<sup>5</sup> e um certo tradicionalismo da produção poética<sup>6</sup> terão moldado o sucesso de uma cria-

---

<sup>4</sup> Sobre a sua vida e obra ver: Marinho e Ordorica, 1998; Lello, 2004.; Sampaio (coord.), 2009; Cortez, 2018.

<sup>5</sup> Um outro modo de perceber o perfil multifacetado de Virgínia Victorino e da sua rede de contactos é através da colaboração com artistas que criaram ilustrações para livros seus. Neste contexto, e em relação aos primeiros anos, referiremos apenas alguns. Almada Negreiros (1893-1970) foi dos primeiros a ilustrar obras da poetisa, criando capas para algumas das suas muitas edições das suas obras, como a nova e a décima edição de *Namorados* (1921) e a quarta edição de *Apaixonadamente* (1923). Se o conservadorismo atravessa os retratos apresentados neste texto, percebe-se, contudo, a cumplicidade da poetisa com um modernismo ainda contido e algo lírico, como os que encontramos nas capas de Almada. Já com o pintor Jaime Martins Barata (1899-1970), autor de obra diversificada (indo da ilustração ao selo e numismática, à pintura monumental, passando pela fotografia e arqueologia naval) muito menos ambiciosa e conhecida do que a de Almada, os livros de Victorino ilustrados por ele parecem querer passar uma imagem mais clássica. A estilizada albarrada que o pintor criou, em xilogravura, área em que cedo se distinguiu, para a capa da segunda edição de *Renúncia* (1926) é, porventura, das mais clássicas da autora.

<sup>6</sup> Apesar desse tradicionalismo na criação poética, Virgínia Victorino teve uma vida não convencional: a sua homossexualidade, não claramente assumida na poesia, mas muitas vezes latente no não dito, era, contudo, assumida pessoalmente. Não tendo nunca casado, manteve-se

ção que, embora dissonante para os meios modernistas, se manteve, ainda assim, presente nos periódicos, revelando-se apelativa ao público geral. Com efeito, tendo sido a poetisa que maior sucesso alcançou nos anos de 1920, a sua presença nos periódicos da época foi constante<sup>7</sup> sendo, por diversas vezes, capa de revista.

Com efeito, a sua mudança de Alcobaça para Lisboa proporcionara-lhe não apenas os estudos, mas, especialmente, o contacto com inúmeros autores, como Fernanda de Castro e António Ferro (Ferro; Ferro, 1999), Júlio Dantas, Tomás Ribeiro Colaço, Branca de Gonta Colaço (Salgueiro e Borges, 2017), Teresa Leitão de Barros, Amélia Rey Colaço, Olga de Moraes Sarmiento ou Almada Negreiros (Sampaio, 2009, p. 46), entre muitos outros. Movendo-se, como se percebe, num circuito que cruzava a literatura, o teatro e as artes visuais<sup>8</sup>, não admira que tenha servido de modelo a vários artistas plásticos da sua geração, sobrevivendo um eloquente núcleo de retratos seus, em vários materiais e suportes: da omnipresente fotografia, à frequente pintura, e ao mais íntimo desenho (aí incluída a caricatura), escultura, ilustração. Essa constelação de artistas portugueses e estrangeiros reflecte, de forma mais ou menos directa, a proximidade entre esses autores e a retratada, configurando um universo de cumplicidades. No caso das relações com Espanha, sublinhando, mais uma vez o diálogo artístico existente entre os criadores de ambos os países e que permanece por aprofundar, existem também indícios claros de amizades e parcerias artísticas.

### **Percepções de Virgínia — entre afinidades e afectos. Acto um. A vestal.**

A relação de Virgínia Victorino com os artistas é transversal, daí resultando modos diversificados de representa-

---

sempre senhora da sua vontade e teve lugares de liderança, como no caso da direcção do Teatro Radiofónico da Emissora Nacional.

<sup>7</sup> Ver, por exemplo, as revistas *ABC* e *Ilustração Portuguesa* entre outras.

<sup>8</sup> A autora é referida em Dantas, 1920 e por França, 1992.

ção da sua *persona* — tanto pública como privada. Naturalmente, a imagem dela criada reflecte o programa que cada autor segue e os seus particulares modos de ver. Para os mais tradicionais, o modelo de construção usado inspira-se na linha da vestal inalcançável, na diva inspiradora, mas intocável. A beleza da modelo serve os propósitos morais da indicação do lugar de uma senhora na sociedade. Discreta e ciente da codificação em que deve resguardar o seu corpo, ela é retratada como um modelo de virtudes, irrepreensível de corpo e alma, contida.



Figura 1. Virgínia Victorino por Eduardo Malta.  
Desenho a carvão, 65 x 55 cm, 1924 (?).  
Col. Pereira de Sampaio

Os primeiros retratos que nos propomos abordar são particularmente notórios nesse sentido. Começamos pelo do pintor Eduardo Malta (1900-1967). Personalidade intimamente relacionada com o poder, com manifestas simpatias nacionalistas, e cujo desgosto pela arte contemporânea causaria profundos danos ao Museu Nacional de Arte Contemporânea que dirigiu entre 1959 e 1967<sup>9</sup>, Malta deixou inúmeros retratos de políticos, portugueses e estrangeiros<sup>10</sup>, reconhecendo-se-lhe um pendor embelezador do

---

<sup>9</sup> Sobre o período da sua direcção ver Duro, 2012.

<sup>10</sup> Refiramos, a título de exemplo, os do militar Francisco Craveiro Lopes (1894-1964), presidente da República entre 1951-1958, ou do Cardeal Cerejeira (1888-1977), figura muito próxima de Oliveira Salazar (1889-1970) que Malta também retratou em 1933, sendo, aliás, “o único pintor a consegui-lo perante o modelo”. (Duro, 2016); como do

modelo, bem como um evidente gosto normativo com franco apelo à representação simbólica, canónica, do poder. No que se reporta ao caso específico do retrato de Virgínia Victorino, encontramos nele os traços de comedimento e contenção que seriam de esperar na abordagem de Malta. Como aí viu o repórter seu contemporâneo Artur Portela (1901-1959), do *Jornal do Comércio* quando, em Junho de 1924, entrevista e poetisa e menciona o retrato, Malta dá de Virgínia Victorino uma imagem adequada a uma senhora, com o seu rosto “de pagem medieval” e a sua “boca cinzelada de amargura”, ao trabalho “em linha esbelta, harmoniosa e distinta [...] dando-lhe ao olhar aquela velatura de sonho e de perdido paraíso, que se encontram nas virgens da Renascença” (Sampaio, 2017).

Esta imagem da poetisa, valorizando a sua beleza e qualidades etéreas e clássicas, e também o seu lado vestal, que tanto agradava aos ideólogos do regime e em que tanto se insistia, mantendo o feminino dentro de barreiras concretas que resistiam à sua emancipação, contrasta, na verdade, com o olhar assertivo de Victorino, que atravessa o desenho de Malta. Na verdade, pese embora a pose estudada e teatral, o olhar é directo e o seu aspecto mais aquoso talvez se deva mais à clareza das suas íris, que Malta assim expressa, do que a imagens de vestais renascentistas. Contudo, toda a composição sublinha o lugar certo, em termos sociais, em que a retratada se coloca. O cabelo irrepreensível, a boca fechada, a mão lânguida e sem acção, que se deixa esquecida e ociosa sobre o peito, e mesmo a envolvente roupa que revela a modernidade e, em especial, a adequação do trajar — nada afirma excessos ou riscos. Virgínia surge aqui numa pose de um poder discreto, mas efectivo, que transborda dos limites do suporte, como se nada a pudesse, de facto, conter. O desenho, de grande eficácia — embora com igual parcimónia de meios —, regista assim a poetisa, como se

---

ditador espanhol General Primo de Rivera (1870-1930) ou do advogado e político brasileiro, o ditador Getúlio Vargas (1882-1954). As suas aproximações ao retrato, corpo mais significativo da sua obra, têm sido objecto de estudo recente (Duro, 2012).

num instantâneo fotográfico num momento da sua ampla vida social, afirmando-a como figura mundana, cosmopolita.



Figura 2. Fotografia de Henrique Medina, Lisboa, 1939 (?).  
Atente-se na dedicatária: "A Virgínia Victorino, grande poetisa, com  
admiração e amizade". Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Em linha próxima, mas decerto bem mais nostálgico se apresenta o retrato da autoria do pintor português Henrique Medina (1901-1988)<sup>11</sup>. Medina e Virgínia Victorino, amigos próximos, passaram, com outros amigos, várias temporadas em Biarritz e Hendaye, sendo da autoria daquele o mais conhecido e divulgado retrato da poetisa.

Pintado em 1925, mais uma vez encontramos o registo de um olhar introspectivo. A imagem da vestal prossegue carreira em franca expansão, neste retrato cuja pose quase espelha o de Malta (note-se a pose da mão — embora desta vez seja a direita que se abandona, logo acolhida pela esquerda), apesar de o transpor para um espaço claramente mais íntimo. Sem casaco, a retratada é apanhada em retirado e selecto ambiente social, com blusa de seda e colar de pedras de tom aquoso que salientam o verde dos seus olhos.

A modernidade dos cabelos curtos, igualmente sinalizada na simplicidade do traje, na jóia usada e no vermelho claro do baton, é mantida, porém, dentro dos limites

---

<sup>11</sup> Repartindo com Malta o epíteto de retratista do regime e pintor do gosto oficial, Medina teve também carreira internacional, muito ligada ao registo de ditadores como Benito Mussolini (1883-1945), e bisando, no retrato, modelos que Malta pintara, como o Cardeal Cerejeira e Oliveira Salazar, entre outros.

do *eterno feminino*. Sustenta-o a expressão introspectiva, mais uma vez de evidente contenção emotiva e de notório silêncio, como convém à imagem de uma poetisa, cujo reconhecimento surge declarado na dedicatória da obra: “À grande poetisa Virgínia Victorino”.

O retrato de Virgínia Victorino pelo artista multifacetado<sup>12</sup> sevilhano Juan Lafita y Diaz (1889-1967) mantém a candura dos demais. Isso é especialmente notório no desenho datado de 1925, cuja única nota de atrevimento talvez seja a inclusão do vermelho dos lábios. A atenção para a elegância humilde da retratada surge logo depois na dedicatória: “la flor de la poesia portuguesa”, que assim a torna “dos veces flor”, fica assim protegida de quaisquer interpretações desviantes.



Figura 3. Virgínia Victorino por Henrique Medina.  
Óleo s/tela, 44.5 x 52 cm, 1925. Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Uma nota modestamente diversa surge, enfim, no retrato de 1927, em que um olhar poderoso emerge, enfim, frontal e desafiador, revelando uma personalidade forte e decidida, ainda que metaforizada em “cisne del Tajo”. O pintor dedica-lhe o novo retrato “con la doble admiración a su persona y a su arte”.

---

<sup>12</sup> Jornalista, fotógrafo, pintor e conhecido caricaturista, Juan Lafita trabalhou também em cinema e dirigiu, de 1925 a 1959, o Museu Arqueológico de Sevilha. Sabemos que Virgínia Victorino esteve, por diversas vezes, em Sevilha, uma delas em 1929, por ocasião da “Exposição Ibero-Americana de Sevilha”. A sua poesia valeu-lhe uma nomeação para a atribuição da Cruz de Afonso XII pelo Rei de Espanha que, tanto quanto se sabe, não chegou a concretizar-se.

Também no domínio da escultura, Virgínia Victorino foi representada. Um dos artistas que o faz é António Teixeira Lopes (1866-1942), outro dos seus amigos, companheiro de algumas estadas fora de Portugal. A amizade, testemunhada em vários momentos, através de dedicatórias, obras e fotografias, como esta em que ambos surgem com a escritora Olga de Moraes Sarmiento (1881-1948), grande amiga de Victorino e sua companheira de várias viagens a França, Itália e Tunísia (Sampaio, 2009, p. 46), reflecte-se também no modo peculiar que o escultor toma para simbolizar a poetisa.



Figuras 4 e 5. Sevilha 1925 e 1927.

Desenhos de Juan Lafita. Lápis de carvão s/folha de papel de bloco,  
15 x 18.3cm e 24.5 x 19 cm

Teixeira Lopes fará, portanto, uma aproximação diversa a Victorino, moldando a mão. As belas mãos da poetisa, como vimos, surgem com insistência nos vários retratos que dela existem, posando com elegância como se se intrometessem na definição da sua identidade. Nesta obra de Teixeira Lopes, ela surge com um certo tom de ex-voto, captando a essência da poetisa através da mão — dando-lhe voz. A intimidade deste registo poético recorda-nos a relação próxima existente entre o escultor e a poetisa, comprovado pela presença desta na inauguração, em Novembro de 1928, do Monumento aos Mortos de La Couture (conjunto escultórico dedicado aos Soldados Portugueses que combateram em França), projectado por Teixeira Lopes, por iniciativa da Comissão dos Padrões da Grande Guerra e a sua última obra em espaço público (Teixeira, 2001, p. 28), quando a poetisa declamou dois sonetos seus, escritos para o evento.



Figura 6. Fotografia de Virgínia Victorino com  
António Teixeira Lopes e Olga de Moraes Sarmento, 1928 (?).  
Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Mais canónico, embora expressivo e emotivo (França, 1991, p. 275), com o colo rodeado de elementos vegetais, é o registo que António da Costa (1899-1970) fez de Victorino, em 1930<sup>13</sup>. O busto de Victorino, que reproduzimos em fotografia em que a própria modelo o observa, retoma o mote do olhar pensativo e ensimesmado do retrato de Medina, acentuando até a expressão melancólica, surgindo aqui firme ainda que apoiado no vazio. A boca firmemente fechada, sugere, contudo, afirmar uma ponderação da palavra, cujo peso é sopesado antes de ser proferida. Ao lado do busto, Victorino parece esperar que o teimoso silêncio se quebre e a palavra brote. A atenção, algo impaciente da poetisa, neste registo em que a própria (encostando-se ao móvel e colocando a mão esquerda sobre a anca, como se desafiando o verbo que tarda) e o seu duplo se confrontam, insinua até mais do que a observação de si mesma: a análise algo crítica e expectante do outro, do seu duplo.

---

<sup>13</sup> António da Costa participaria, anos mais tarde, como escultor convidado, na Exposição Universal de Paris de 1937, para a qual executou a estátua do Presidente Carmona, patente no Pavilhão de Portugal, e para a Exposição do Mundo Português, que se realizaria em Lisboa, em 1940.

Ao olhar para esta imagem não nos podemos alhear de uma fotografia sua, publicada na revista *Ilustração Portuguesa*, a 7 de Junho de 1920, cuja expressão parece, de algum modo, antecipar a captada por António da Costa, embora se revele bem mais assertiva.

É significativa a representação, por estes anos, que os artistas homens fazem dos seus modelos femininos, mesmo quando se trata de mulheres artistas, portanto de supostas *pares*. O desencontro de imagem entre a percepção masculina dessas mulheres (ou a necessidade de normatização das representadas) e a imagem que recebemos dessas mesmas artistas quando as vemos captadas em fotografia, auto-representadas ou representadas por outras mulheres artistas, denota claramente a afirmação de dois pontos de vista paralelos, evidência de um mundo em conflito. Eles oferecem delas uma visão muito mais frágil do que a que as próprias usam para se auto-representar, remetendo-as, nessa visão doméstica, para universos caseiros e controlados. Fora do registo da caricatura, a imagem das mulheres dada pelos seus contemporâneos, nestes anos, permanece normativa. A de Victorino não é excepção.

### **O riso que pouco liberta**

A par destes registos mais sociais, outros retratos de Virgínia Victorino aparentam adornar-se de uma capacidade de encenação diversa, porventura acompanhando o conhecimento mais alargado que ia tendo com o meio artístico e literário, como surge testemunhado nas memórias de Fernanda de Castro, nas evocações de tardes de convívio, ou de *soirées* literárias (Castro, 2005) e também com o meio teatral. É desse meio que surge o ruidoso registo da caricatura. Porém, não nos enganemos: também aí ela será mantida dentro do cânone.

Américo Amarelhe (1889-1946), membro do seu grupo de amigos, é um dos autores que a regista, captando-a num cenário teatral. Esta caricatura do final da década de 1920 não se limita à imagem da poetisa inspirada, mostran-

do-nos antes a autora, em sentido mais lato, e oferecendo-nos uma visão de uma profissional de expressão decidida.



Figura 7. Fotografia do molde do Monumento aos Mortos de La Couture, 1928. Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Sentada em sereno equilíbrio sobre uma instável pilha de livros, em que se identificam várias edições dos seus distintos livros, a autora, com o seu cabelo claro, curto, à *garçonne*, e bem penteado, e os seus olhos claros, apresenta-se de lado, como uma efígie de poeta. Segurando uma pena, e com uma lira pendurada no braço esquerdo como se fosse uma malinha, os atavios femininos, em que se incluem os sapatos de salto alto, contrastam, porém, com o fato cinzento, elegante e discreto, quase masculino — algo sublinhado pelo lenço no bolso. A figura é suficientemente forte para se perceber que esta mulher não se deixa prender num modelo delicado a que o feminino era, então, com excessiva frequência, reduzido. O olhar determinado, o nariz e queixo salientes oferecem-nos uma imagem de força, mas esta é a força do riso que já nos é conhecido desde que o caricaturista francês Honoré Daumier (1808-1879) ridicularizou as intelectuais, dotando-as de características masculinizantes. Embora amigo, Amarelhe não escapa ao estereótipo e até as faces da poetisa, coradas de prazer, contrastam com a ausência de boca, reduzida a um breve traço.



Figura 8. Mão de Virgínia Victorino esculpida por Teixeira Lopes, década de 20. Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Anos mais tarde, em 1937, o caricaturista Baltazar Ortega (1919-2010), cuja pena crítica havia de contribuir com desenhos, ao longo da sua extensa vida, para várias folhas de imprensa nacionais, reconhecia também a Virgínia Victorino o seu papel como dramaturga, evocando, no caso, a peça “Camaradas”. Seguindo o modelo de rosto que Amaralhe tinha desenhado anos antes, também aqui ela surge como uma mulher de elegante, de discreto trajar, sem grandes atavios. Mais uma vez, quase masculina nessa austera elegância.



Figura 9. Virgínia Victorino observando o seu busto esculpido por António da Costa, 1930. Museu Nacional do Teatro e da Dança

A expressão do rosto é determinada, como se sente no olhar preciso e no modo certo como é sugerido o gesto de deixar cair a tinta, de cuja inspirada pena nascem efigies de personagens distintas. A sua masculinidade latente legitima o reconhecimento do seu poder autoral? De novo, não deixamos de sentir a herança de Daumier e dos preconceitos clássicos sobre a mulher intelectual.



Figura 10. Virgínia Victorino.

*Ilustração Portuguesa*, 2ª série, nº 746, 7 de Junho de 1920, p. 389

O passar dos anos e o avançar da carreira espelham-se nos registos que continuam a ser feitos da autora. É o caso da caricatura de António Teixeira Cabral (1908-1980), artista que se dedicou em exclusivo a esta expressão do desenho, colaborando com inúmeros jornais ao longo da vida<sup>14</sup>. António Teixeira Cabral regista-a aludindo à sua obra poética, à colaboração na Emissora Nacional e no Conservatório Nacional. Aqui encontramos a representada de perfil, mas já com maior generosidade no contorno do rosto. Reconhecendo-se o passar dos anos, no cabelo grisalho e apanhado, nos óculos por trás dos quais continua a ver-se no seu rosto um olhar determinado, sublinhado pela postura física direita e confiante, não há, contudo, qualquer sinal de voz.

---

<sup>14</sup> Com mais de cinquenta anos de carreira, as suas criações encontram-se dispersas pelos mais variados periódicos da época, tanto em Portugal como no estrangeiro, tendo visto trabalhos seus publicados em folhas de Espanha, Brasil, França e Bélgica.

## O retrato, segundo acto

Até agora, apenas conhecemos retratos ou caricaturas de Virgínia Victorino realizados por homens. A única excepção, pelo menos pelo que encontrámos até ao momento, parece ser constituída por Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), pintora, ilustradora, cenógrafa e muralista e grande amiga da poetisa, desde tenra idade<sup>15</sup>.



Figura 11. Virgínia Victorino por Américo Amarelhe, 1928.  
Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Embora não datado, o retrato de Virgínia Victorino da autoria de Maria Adelaide Lima Cruz apresenta a escritora numa fase mais madura da sua vida, já com o cabelo embranquecido, mais comprido e apanhado. A expressão mantém-se séria, mas o olhar afirmativo interpela-nos. Roupas e fundo igualmente claros criam espaço para o destaque maior dado ao rosto forte. A pose descontraída sustenta a imagem de poder, de uma serena consciência do seu valor.

Com as excepções do retrato de Eduardo Malta, do que Juan Lafita traça a carvão em 1927, e do de Maria Adelaide Lima Cruz, mais nenhuma representação de Virgínia Victorino nos faz olhar nos olhos da poetisa. Da parte da pintora,

---

<sup>15</sup> No catálogo da exposição de Adelaide Lima Cruz e da sua filha Maria Adelaide, no Salão Bobone, em Lisboa, em 1921, quando Maria Adelaide tinha apenas 12 anos, encontra-se um poema de Virgínia Victorino intitulado “À Maria Adelaide”.

porém, a sua escolha mais significativa não foi, porém, a que regista em pintura a sua amiga das letras.

Com efeito, a mais peremptória afirmação de poder, da parte da única pintora que regista a poetisa surgira anos antes, em dois desenhos<sup>16</sup>. Citando nessas composições versos do soneto “Despeito”, do livro de poemas *Namorados* Maria Adelaide Lima Cruz representou aí Virgínia Victorino de modo completamente divergente. Num registo de franca afirmação, a poetisa é apresentada com os cabelos desgrehnados, evocando a Medusa, e quase cuspidando as palavras que surgem citadas ao lado do desenho.

E, vê lá tu, se tanto for preciso,  
Nego também as cartas que escrevi!

Quero humilhar-te, enfim... Mas não entendo  
Porque me exalto e choro e te defendo,  
Se alguém, a não ser eu, diz mal de ti...<sup>17</sup>



Figura 12. Baltazar Ortega. Museu Nacional do Teatro e da Dança, 1937. Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

Destituída de corpo, mera cabeça apenas prolongada por um colar — de modo a que não tenhamos dúvidas de que estamos em presença de uma voz feminina —, em qualquer um dos desenhos o rosto é puro suporte da voz, da vontade. A poetisa torna-se metáfora para a palavra, o seu corpo é o seu poder de rejeição contido nos versos citados e nas contradições que as emoções (e é de emoções que se trata,

<sup>16</sup> De momento, apenas são conhecidos estes dois.

<sup>17</sup> In <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/virginia.htm>.

como se percebe pela expressão do rosto e pelas palavras que a sublinham) descritas comportam. O que precisamos de ver, na afirmação que estes desenhos constituem, é que o importante não é o modo como ela posa socialmente, mas as tensões que a habitam e a que — não é de mais dizê-lo — dá voz.



Figura 13. António Teixeira Cabral, 1951. Tinta da china s/papel.

Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

A imagem tem a seguinte legenda: "Poetisa das maiores de Portugal. Sonetos e Magistrais. E.N. Conservatorio Nacional".

Como nota a classicista Mary Beard, “não temos padrão para a aparência de uma mulher poderosa, exceto na medida em que parece bastante masculina” (Beard, 2018, p. 65). Vimos como, de facto, por todos os retratos pictóricos de Virgínia Victorino vão passando características de serenidade e melancolia, de recato e contenção. Vemos como a contenção permanece na definição da autora mesmo quando é registada em caricatura. Apanágio de como, mesmo naqueles trabalhos em que se lhe quer reconhecer o poder, ele é admitido com parcimónia. Diríamos até que ele só é aceite pelo seu evidente lado masculino, patente no trajar e na linguagem corporal afirmativa.

A representação da sua boca eternamente fechada torna-se particularmente eloquente quando a confrontamos com a imagem que dela nos dá a ainda jovem Maria Adelaide Lima Cruz que, pela primeira vez, a afirma como interior ao

poder<sup>18</sup>, ao dar-lhe voz e ao mostrar que aquela é, justamente, a voz de uma mulher. Uma mulher que, mais uma vez, lembrando a Medusa, surge, de facto, como se tivesse sido decapitada.



Figura 14. Maria Adelaide Lima Cruz pintando o mural da Igreja das Missões, 1940. Col. Herdeiros de Virgínia Victorino  
Na dedicatória desta fotografia, lê-se: “Recordação do meu trabalho na Igreja das Missões, para os Centenários de 1940, que eu dedico à minha querida Virgínia como prova da minha muito grande amizade e admiração de sempre. Maria Adelaide Lima Cruz”. Arquivo da família Victorino.

Tal como a figura do escudo da deusa Pálas Atena, a deusa guerreira grega nascida já armada da cabeça de Zeus, a poetisa parece surgir aqui como uma outra decapitada clássica.

Trata-se da cabeça de Medusa, uma das três irmãs míticas conhecidas como Górgonas, e era um dos símbolos mais poderosos do domínio masculino sobre os perigos destrutivos que a mera possibilidade do poder feminino representava. Não é por acidente que a encontramos decapitada — a sua cabeça exibida orgulhosamente como um acessório por esta divindade feminina decididamente nada feminina. (Beard, 2018, pp. 79-81).

---

<sup>18</sup> “Segue-se que as mulheres ainda são vistas como exteriores ao poder” (Beard, 2018, p. 66).

E, contudo, Maria Adelaide Lima Cruz vai mais longe. Não se limita a representá-la de boca aberta, gritando. Também a cabeça cortada da Medusa assim surge na iconografia. Mas a pintora escreve, na base do desenho, as palavras da poetisa. A voz está lá. Por fim. Na boca escancarada e no chão — na base — que o desenho das palavras lhe confere.



Figura 15. Virgínia Victorino por Maria Adelaide Lima Cruz.  
Renúncia, óleo s/tela, 87 x 71.5 cm, década de 30.  
Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

## Considerações finais

Figura de poder, através das letras e da voz, tanto como atriz como por via dos lugares de destaque que ocupou, personalidade ligada ao meio artístico e também ao meio político nacional e internacional<sup>19</sup>, Virgínia Victorino foi frequente e publicamente elogiada durante a sua vida. O reconhecimento dos seus méritos, como artista e como mulher, fica bem patente nos registos de retrato e de caricatura, nas delicadas dedicatórias dos artistas seus amigos que a registaram para a posteridade. Contudo, a dificuldade do tempo em lidar com a mudança, nomeadamente em aceitar a legitimidade da voz de uma mulher sem a masculinizar, revela-se

---

<sup>19</sup> Não esqueçamos que Virgínia Victorino foi ao Brasil a convite de Getúlio Vargas e que privava também com Oliveira Salazar.

uma constante. E assim a descobrimos nas representações que dela fazem. Hierática e silenciosa, reduzida a uma imagem de frágil contorno ou ao riso irónico sobre a sua eventualmente deslocada ambição, a imagem de Virgínia Victorino apenas encontra acção e voz através do olhar de outra mulher. No caso, através dos ruidosos e dissonantes desenhos de Maria Adelaide Lima Cruz. Que, num momento de rara força, rompem o silêncio e dão a ver, em cores fortes e traços dinâmicos, a pessoa e as suas múltiplas camadas, por trás da imagem pálida e generalizada da vestal. A única autora a criar uma distinta imagem, e a confirmar que a polissemia de retratos de Virgínia Victorino é, afinal, uma monossemia social e culturalmente criada.



Figuras 16 e 17. Maria Adelaide Lima Cruz.  
Representações de Virgínia Victorino.  
Col. Herdeiros de Virgínia Victorino

## Referências Bibliográficas

Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona, Gustavo Gili.

Beard, M. (2018). *Mulheres & Poder: um Manifesto*. Trad. Pedro Carvalho e Guerra. Lisboa, Quetzal.

Cortez, A. C. (2018). *Virgínia Victorino, antologia poética*. Lisboa, Caleidoscópio.

Dantas, J. (1920). *Abelhas Doiradas*. Lisboa, Portugal-Brasil.

Duro, R. (2012). *Eduardo Malta, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. (Acedido em 25-09-2018, em <http://hdl.handle.net/10362/9348>).

— (2016). “O Museu Nacional de Arte Contemporânea sob a direção de Eduardo Malta”, *MIDAS* [Online], 6 (Acedido em 25-09-2018, em <http://journals.openedition.org/midas/10020>.)

Ferreira, E. (2013). “Cruz, Maria Adelaide Lima”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Volume I. Coord. Rollo, M. F.. Lisboa, Assembleia da República.

Ferro, M. e Ferro, R. (1999). *Retrato de uma família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. Lisboa, Círculo de Leitores.

França, J-A. (1991). *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa, Bertrand.

— (1992). *Os anos 20 em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença.

Marinho, M. J. e Ordorica, J. (1998). *Espólio Virgínia Victorino: inventário*. Lisboa, Biblioteca Nacional.

Lello, J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do Teatro. O percurso de um sucesso*. Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema.

Sampaio, J. (coord.) (2009). *Face a Face Florbela Espanca e Virgínia Victorino*. DGPC. Alcobaça [catálogo de exposição, comisariada por Jorge Pereira de Sampaio];

— (2017). “Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil”. *Historiæ*, Rio Grande, v. 8, n. 2, pp. 47-61. (Acedido em: 22-09-2018, em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/7909/51630>).

Salgueiro, A. e Borges, I. (2017). *Estrada da Luz Obra Poética e Iconográfica de Branca de Gonta Colaço*. Coimbra, Palimage.

Sánchez-Élez, V. N. (2011). “A propósito de la visita a Portugal de la escritora Elena Văcărescu (1864-1947)”. *Revista de Filología Románica*. vol. 28, pp. 185-190. (Acedido em 22-09-2018, em <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/37227/36029>).

Teixeira, J. (2001). *A mulher na escultura em António Teixeira Lopes*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. (Acedido em 22-09-2018, em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/12180>).



# **Virgínia Victorino e Branca de Gonta Colaço. A Poética na "Pensão dos Remexidos"**

ANABELA DE CAMPOS SALGUEIRO  
Investigadora da Antígona Clínica de Direito da Igualdade e  
Discriminação, FDUNL

INÊS DA CONCEIÇÃO DO CARMO BORGES  
Investigadora do GEMA-CEAACP

Em que o sol seria sempre hóspede, não surgisse  
luminosamente — na estrada da Luz.

(Guimarães e Santos, 1945, p. 72)

## **1. A casa da Estrada da Luz / "Pensão dos Remexidos".**

Branca de Gonta deixou a sua casa na Rocha Conde de Óbidos, virada para o Tejo, até ao dia em que a tornaram um posto da Cruz Vermelha. Foi então viver para Benfica, Estrada da Luz construindo aí de raiz uma casa, planeada/projectada pela família. Uma residência de um só piso, espaçosa e repleta de luz, caiada de branco, com amplas janelas, circundada por um terreno liso, que mais tarde seria uma mata de arbustos. Durante muito tempo ali semearam plantas, sem grande sucesso, face aos fortes ventos.

No interior, a casa lembrava uma habitação moura com as suas portas em ogiva e os seus tetos abobadados. Tinha

livros, cartas de jogar, um piano, retratos de artistas e escritores, telas de Jorge Colaço. Ao centro um grande *hall* quadrado. Ao fundo deste num plano mais elevado da casa de jantar, surge um palco sobranceiro à plateia. Depois a cozinha, os quartos das criadas, o pequeno estúdio da filha mais velha da poetisa que faz escultura e em volta, os quartos de dormir, o atelier de Jorge Colaço e o escritório de Branca de Gonta<sup>1</sup>.

Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço e a família já viviam na casa da Estrada da Luz, em 1921<sup>2</sup> e aí permaneceriam até 1939.

Os escritores Luís de Oliveira Guimarães e José Ribeiro dos Santos, na obra *Senhoras Conhecidas* descreveu nestes termos a mudança de domicílio da família Gonta Colaço para a Estrada da Luz:

#### O CANAVIAL DE BRANCA DE GONTA

Branca de Gonta morava na Rocha do Conde de Óbidos. Um dia, lembrou-se de fazer dali um posto da Cruz Vermelha, e Branca de Gonta, seu marido — o pintor Jorge Colaço — e os seus filhos tiveram de procurar um outro ninho. Nasceu lhes então a ideia de construir uma casa própria.

Se bem o pensaram, melhor o fizeram. Com algumas economias e muito boa vontade, não tardou muito que uma casa branca, de um único pavimento, em que o sol seria sempre hóspede, não surgisse luminosamente — na estrada da Luz. Pois bem. No terreno que havia em volta da casa, foram plantados muitos arbustos mas, porque o vento os batia fortemente, houve que ampará-los a uma cana forte. Tempos depois, Branca de Gonta, ao olhar a floresta em perspectiva, murmurava: — As árvores morreram, mas as canas pegaram. Dentro em pouco seremos os Morgados dos Canaviais! (Guimarães, 1945, pp. 71-72)

---

<sup>1</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 820, Lisboa, 5/11/1921.

<sup>2</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 820, Lisboa, 5/11/1921. Consta de uma carta de Branca de Gonta, da Estrada da Luz, 8, Lisboa, 8 de Agosto de 1922, e enviada para a escritora Marróquinha Rabello a confirmação de que habitavam essa casa à época (Rabello, 1952, p. 126).

Esta casa tinha um regulamento específico para a família e para todos os que a visitavam por cortesia ou em tertúlias literárias:

Regulamento da "Pensão Dos Remexidos" (da casa da Estrada da Luz), da família de Branca de Gonta Colaço.

1º — Cada um puxa para seu lado, e todos de acôrdo;

2º — Ninguém vai aonde não quer ir. Ninguém deixa de ir onde quer. Não há escravos e não há tiranos. O próprio remeximento não é obrigatório. E fica revogada a legislação em contrário;

3º — Uma vez no seu quatro, o Remexido pode arrumar ou desarrumar a mobília como quizer, pondo-a inclusive de pernas para o ar, com a condição única de que isso lhe dê prazer e o diga;

4º — "Apetece-me" ou "não me apetece" são as únicas explicações a dar;

5º — O "remexido" falta ao mais sagrado dos seus deveres, quando está de mau humor;

6º — Almôço das 12 à 1 h. . . Jantar das 8 às 9 h. . . mas o faminto não espera pelo retardatário;

§ único: No campo da literatura, os "remexidos" procuram a revisão dos Provérbios, a bem da felicidade. Exemplo: "nunca faças hoje o que podes deixar para amanhã". "Early to bed and early to rise You loose all the fun that makes a man wise!" Quem tudo quer, faz muitíssimo bem. . . ! Guarda o que não presta e ficas tôda a vida a braços com o lixo!" A economia é a madrasta de tôdas as virtudes. Vá para o inferno!

Quem não procura, sempre acha. A pouco e pouco. . . é uma massada! Etc. . . etc. . . Lisboa, 1935. (Rabello, 1952, pp. 242-243)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Regulamento inserido no livro de Maróquinha Jacobina Rabello entre a carta datada de 19 de Junho de 1935, e a referência à de 18 de Maio do mesmo ano. Tomás Raimundo Ribeiro Colaço, filho de Branca de Gonta Colaço e de Jorge Colaço manteve este espírito do Regulamento da Pensão dos Remexidos, numa carta enviada ao escritor Ferreira de Castro, datada de Lisboa, 30 de Junho de 1936, em que o convida para o casarão do século XVIII da família em Parada de Gonta (Tondela), para uma república (Dom Jaime, 2007, pp. 31-34 *apud* Salgueiro e Borges, 2017, p. 471).

O meio intelectual da época citava o ambiente vivido nos “salões” de Branca de Gonta, conforme a escritora Fernanda de Castro mencionou na “Entrevista da semana”, publicada na *Ilustração Portuguesa*, de 5 de Novembro de 1921: “Com a sua *souplesse* e a sua elegancia marcando nos salões de D. Branca de Gonta as danças populares, com o seu espírito e a sua inexgotavel verve [...]”<sup>4</sup>.

A escritora Olga Moraes Sarmiento relata no seu livro *As minhas Memórias (Tempo Passato, Tempo Amato...)*, como teve o primeiro contacto, com a personalidade de Virgínia Victorino através de Branca de Gonta:

Uma noite, indo eu jantar a sua casa, a Branca disse-me:

— Vais conhecer hoje um novo talento feminino da nossa terra!

— Ora! Os teus eternos entusiasmos e exageros! Basta que apareça alguém a fazer uma quadra, para que te sintas logo perante Camões!

— Que injustiça! Então eu não sei distinguir? Tu verás. É uma rapariga de Alcobaça. Chama-se Virgínia Victorino.

Conheci-a de facto nessa noite, e compreendi a admiração, sempre generosa, de Branca de Gonta. (Sarmiento, 1948, pp. 129-130)

Este conhecimento através de Branca de Gonta levaria a uma intensa amizade entre Olga Moraes Sarmiento e Virgínia Victorino, que concretizariam viagens em comum, como atesta a correspondência de Virgínia para a família Gonta Colaço ao longo do tempo<sup>5</sup>.

Virgínia Victorino mantinha assim relações de amizade e cordialidade com a família Gonta Colaço e exprimiu também esse afecto dedicando um poema a Irene de Gonta Gil-

---

<sup>4</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 820, Lisboa, 5/11/1921.

<sup>5</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro – Tondela. Espólio da Família Tomás Ribeiro (correspondência de Virgínia Victorino para Tomás Raimundo Ribeiro Colaço). Carta manuscrita de Virgínia Victorino para Tomás, datada de Hendaye, 24 de Agosto de 1929. “Adeus, meu querido Thomas. A Olga manda-te muitas saudades. Crê sempre muito tua amiga, a Virgínia”.

man (Irene Ondina de Gonta Syder Ribeiro), irmã de Branca de Gonta, intitulado "Futilidades" e publicado na *Ilustração Portuguesa*, de 7 de Junho de 1920<sup>6</sup>.

A participação de Virgínia Victorino nas tertúlias da "Pensão dos Remexidos", casa da Estrada da Luz, proporcionou a esta escritora o convívio com a actriz Amélia Rey Colaço e com o seu marido Robles Monteiro, familiares de Jorge Colaço, marido de Branca de Gonta. Estes fundaram a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro residente no Teatro Nacional D. Maria II. Deste contacto, Virgínia Victorino beneficiou, enquanto dramaturga, que todas as peças da sua autoria fossem representadas naquele teatro de referência. Virgínia Victorino sempre auscultou Branca de Gonta<sup>7</sup> assim como o seu filho Tomás Raimundo Ribeiro Colaço<sup>8</sup> sobre a pertinência de textos dramaturgos seus e a sua representação no Teatro Nacional D. Maria II. Na primeira vez em que o público aplaudiu Amélia Rey Colaço, esta estava acompanhada do seu primo, Tomás Raimundo Ribeiro Colaço, no Teatro Avenida, representando ambos em espanhol, um acto dos Irmãos Quintero (Sarmiento, 1948, p. 139), denominada "Sangre Gorda"<sup>9</sup>. Posteriormente contracenaram ambos, em francês, no Teatro Politeama, uma das *Nuits* de Musset (Sarmiento, 1948, p. 139), a "Nuite d'Octobre"<sup>10</sup>. Foi da autoria de Tomás Raimundo Ribeiro Colaço, o artigo "A entrevista da semana", a Amélia Rey Colaço, que saiu na *Ilustração Portuguesa*, de 11 de Março de 1922 revelando a enorme ligação e cumplicidade entre a actriz e o seu primo escritor<sup>11</sup>. Este dedicaria a Amélia, o poema dramático da sua autoria, *D. Sebastião* (Colaço, 2003, p. 15).

---

<sup>6</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 746, Lisboa, 7/06/1920.

<sup>7</sup> Branca de Gonta escreveu peças de teatro, tais como: *Auto dos pharoleiros* (1921).

<sup>8</sup> Tomás Raimundo Ribeiro Colaço escreveu obras para teatro: *D. Sebastião*: poema dramático em 3 actos e 12 jornadas (1934) e *Uma mulher... e o mesmo homem*: 3 actos (1939).

<sup>9</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 838, Lisboa, 11/03/1922. "Entrevista da semana, a Amélia Rey Colaço", pp. 230-232.

<sup>10</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 838, Lisboa, 11/03/1922.

<sup>11</sup> Veja-se a nota anterior.

Tomas Raimundo Ribeiro Colaço teve uma paixão por Virgínia Victorino chegando a querer casar com a escritora, o que não sucedeu, por esta ter recusado<sup>12</sup>. No entanto, a proximidade de Virgínia Victorino com a família Gonta Colaço levaria a autora a escrever a peça *A Estrangeirinha*, em 1932, em co-autoria com Tomas Raimundo Ribeiro Colaço (obra desaparecida) (Dal Farra, s./d.)<sup>13</sup>. A estreia desta peça foi muito publicitada na imprensa da época, tendo a atenção de diversos periódicos nacionais como o *Diário de Lisboa*<sup>14</sup>, *O Século*<sup>15</sup> e o *Diário de Notícias*<sup>16</sup>. Já a reacção à sua es-

---

<sup>12</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro (correspondência de Virgínia Victorino para Tomás Raimundo Ribeiro Colaço). Carta manuscrita de Virgínia Victorino para Tomás, datada de Lisboa, 8 de Dezembro de 1927. Branca fez uma anotação nesta carta a lápis: “Virgínia Victorino, = grande poetisa e dramaturga =. O Tomas quis casar com ela e amou deveras esta linda e grande amiga da família Colaço. “Ela disse: — Tu só podes ser feliz em Parada de Gonta. Eu só posso ser feliz em Lisboa. = Vamos ser muito amigos por escrito. E assim foi”.

<sup>13</sup> “También escribió en colaboración com el dramaturgo Tomás Ribeiro Colaço, *A Estrangeirinha* (1932) hoy desaparecida.” (Almela Boix *et. al.*, 2014). Veja-se também Espólio Virgínia Victorino [Esp. N56]: Inventário, Lisboa, Biblioteca Nacional Portugal, 1998, p.64. [Álbum de recortes c/ críticas à obra Apaixonadamente e às peças *A Volta e Estrangeirinha*]. 1923-1932; v.1.; 48 f.; impr. c/ anot. Autógrafas.

<sup>14</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — “*A Estrangeirinha*” peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Diário de Lisboa* edições dos dias 1/03/1932, 7/03/1932, 8/03/1932, 9/03/1932 e 10/03/1932. Entrevista intitulada “Teatro Português. A estreia duma peça de Virgínia Victorino e Tomás Colaço.” In edição de 11-3-1932 (inclui duas fotografias, uma de cada autor).

<sup>15</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — “*A Estrangeirinha*” peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *O Século*. Edições dos dias 11/03/1932, 12/03/1932, 13/03/1932 e 16/03/1932.

<sup>16</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — “*A Estrangeirinha*” peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio,

treia foi objecto de publicação por parte dos mesmos periódicos, assim como de *A Voz*<sup>17</sup> o *Jornal do Comércio e das Colónias*<sup>18</sup> o *Jornal dos Teatros*<sup>19</sup>, o *Diário da Noite*<sup>20</sup> e o *Notícias Ilustrado*<sup>21</sup>. Estas notas publicadas revestiram-se de críticas pouco favoráveis à mensagem da peça<sup>22</sup>, apesar de

no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Diário de Notícias* Edições dos dias 11/03/1932, 12/03/1932 e 16/03/1932.

<sup>17</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — "A Estrangeirinha" peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *A Voz*. Edições de 13/03/1932 e de 16/03/1932.

<sup>18</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — "A Estrangeirinha" peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Jornal do Comércio e das Colónias* Edição de 16/03/1932.

<sup>19</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — "A Estrangeirinha" peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Jornal dos Teatros*. Ano XVI — n.º 519, Lisboa, 26-3-1932. Artigo "A Estrangeirinha (apreciações)", p. 56.

<sup>20</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — "A Estrangeirinha" peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Diário da Noite*. Edição de 15/03/1932.

<sup>21</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — "A Estrangeirinha" peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Notícias Ilustrado* (edição semanal do *Diário de Notícias*). Artigo: Espectáculos — Gimnasio — "A Estrangeirinha" de Virgínia Victorino e Thomaz Colaço. Crítica negativa à peça.

<sup>22</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — "A Estrangeirinha" peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio,

algumas terem salientado, pelo contrário, o êxito da mesma. Cremos terem sido estas críticas negativas, o motivo que levou os co-autores a não voltarem a escreverem juntos. A folha de sala deste espectáculo estreado pela companhia Ester Leão, no Teatro Ginásio mencionava as personagens e os actores, (*Estrangeirinha*: Magdelaine R. Colaço; Margarida: Ester Leão; Júlia: Maria Santos; Carlos da Cunha: Gastão Alves da Cunha; José Pedro: Abílio Alves; Viana: Mário Santos; Álvaro de Menezes: Rafael Santos. A acção decorria em Lisboa), bem assim como os cenários da autoria de Sousa Mendes<sup>23</sup>.

Virgínia Victorino participou com a família Gonta Colaço, de forma activa nas comemorações do 1.º Centenário do nascimento do ilustre poeta Tomás António Ribeiro Ferreira (conhecido por Tomás Ribeiro), em Julho de 1931, pai de Branca de Gonta. A escritora integrou o grupo familiar e de amigos, composto por Jorge Colaço, Branca de Gonta Colaço, Ana de Gonta Colaço, Maria Cristina Raimunda de Gonta Colaço, Tomás Ribeiro Colaço, Irene de Gonta, Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, o Dr. Alfredo da Cunha, A. Benamor, e a actriz Maria Clementina, nas cerimónias que decorreram na Sociedade de Geografia de Lisboa (Salgueiro e Borges, 2017, pp. 451-453). Constatamos que a escritora era presença assídua da casa da Estrada da Luz ao mesmo tempo que integrava os eventos associados à família de Branca de Gonta.

Tomás Raimundo Ribeiro Colaço manteve o espírito do Regulamento da Pensão dos Remexidos, numa carta envi-

---

no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). *Diário de Lisboa*. Edição de 13-03-1932. Artigo: Teatros e cinemas. “A *Estrangeirinha*”, no Gimnasio. Crítica pouco favorável à peça. *O Século*. Edições de 13/03/1932, 14/03/1932. *Diário de Notícias*. Edições de 13/03/1932 e 14/03/1932.

<sup>23</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — “A *Estrangeirinha*” peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais). Programa da peça.

ada ao escritor Ferreira de Castro, datada de Lisboa, 30 de Junho de 1936, em que o convida para o casarão do século XVIII da família em Parada de Gonta (Tondela), para uma república (Dom Jaime, 2007, pp. 31-34 *apud* Salgueiro e Borges, 2017, p. 471), "república literário-artístico-familiar para hóspedes de passagem e estada" (Colaço, 2003, p. 15) Era assim a casa da Estrada da Luz um local privilegiado e inspirador para a família e para os seus amigos.



Fig. 1 – Vista aérea da casa da Estrada da Luz<sup>24</sup>

## 2. A Poética

Na casa da Estrada da Luz, Virgínia Victorino era presença assídua participando de tertúlias várias. A escritora Maróquinha Jacobina Rabello descreve o convívio com a família Colaço e com a escritora, dando-nos conta do espírito boémio vivido nessa casa nos anos 20, do séc. XX:

A 14 de dezembro do memorável ano de 1929, de novo voltámos a Lisboa. Às 6 e meia da tarde estávamos na Estrada da Luz, na casa de Branca! (...) À última noite Virgínia Victorino e Thomaz fizeram improvisos

---

<sup>24</sup> Fotografia publicada pelas autoras (Salgueiro e Borges, 2017, p. 472).

ao som da guitarra tocada por Aninhas, tudo em honra  
da Maróquinas. . .

Thomaz:

Em honra da Maróquina  
Eu canto o fado à viola  
Embora eu saiba cantar  
Como uma vaca espanhola.

Virgínia:

Em honra da Maróquina  
Ainda que mais mereça  
Para que vá ao Brasil  
E prá que volte depressa.

Thomaz:

Para que volte depressa  
Ora veja como és má  
Eu canto e torno a cantar  
Na esp'rança de que não vá.

Virgínia:

Na esp'rança de que não vá  
Teu canto deve crescer  
Tua esp'rança vive sempre  
não sabes o que é morrer. . .

Thomaz:

Eu digo-te o que é morrer  
Facilmente se adivinha  
É viver a vida toda  
Sem conhecer Maróquina!

E terminamos a reunião depois da meia noite, com  
fados dançados (o vira) Irene, Thomaz, Anninhas e a  
Virgínia. (Rabello, 1952, pp. 167-169)<sup>25</sup>

A casa da Estrada da Luz possuía um palco, local onde  
decorriam as tertúlias, os ensaios, as representações e os  
recitais. Uma carta datada do natal de 1935, escrita por

---

<sup>25</sup> Irene de Gonta era irmã de Branca de Gonta, e Thomaz e Ana de  
Gonta eram filhos de Branca de Gonta e de Jorge Colaço.

Branca Colaço para Maróquinha Jacobina Rabello, no Brasil exprime a profunda ligação da família com Virgínia Victorino:

Natal de 1935, Minha Maróquinha [...]

Estamos todos bons, em doce normalidade de vida "remexida" graças a Deus [...]. Ontem confessamo-nos e comungamos todos!... Jorge, Branca, Irene, Thomaz, Christina, António, Virgínia Victorino, Maria de Parada, Sra. Augusta e Joaquim (Isabel e Adriano, adiaram). Depois "reveillonamos" chocolate, torradas e filhos. (Rabello, 1952, pp. 290-293)

Virgínia Victorino era assim uma presença constante na Casa da Estrada da Luz, tendo o estatuto de "Remexido honorário" da "Pensão dos Remexidos" (como eles se apelidavam), entre a família e amigos que com eles conviviam (Rabello, 1952, p. 232)<sup>26</sup>.

Em 1933 a escritora brasileira, Maróquinha Jacobina Rabello arranhou uma colaboração para Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço na revista *Vozes de Petrópolis* (Brasil), onde a poetisa passou a escrever os "Postais de Lisboa" (auferindo cinquenta escudos por artigo) (Salgueiro e Borges, 2017, p. 36). Foi nesta revista que Branca escreveu sobre Virgínia Victorino em 1936 enaltecendo as suas qualidades literárias:

Virgínia Victorino chegou, viu e venceu. Os seus livros de versos, as suas peças de teatro, granjearam-lhe fama merecida e lugar primacial nas letras portuguesas. Nascida em Alcobaça, em berço modesto, veio aos quinze anos para Lisboa, acompanhada por sua madrinha e prima. Matriculou-se no conservatório, pois o seu desígnio era seguir o curso de piano, a fim de ser professora. Começou porém a fazer versos, que

---

<sup>26</sup> Também outros amigos da família Gonta Colaço tiveram esse estatuto. *Amélia Rey Colaço foi a única convidada de Branca e fez-se preceder por um lindo ramo de cravos; o meu lugar estava coberto de rosas. Findo o jantar, Amélia nos fez a entrega de um diploma de "Remexidos honorários" da "Pensão dos Remexidos.* Amélia Rey Colaço era prima de Jorge Colaço.

logo chamaram a atenção. Júlio Dantas assinalou-os; e a publicação do seu primeiro livro, *Namorados* —, constituiu um enorme êxito literário, que logo a celebrizou. Outros livros se lhe seguiram, e peças teatrais; e o seu nome vai sempre em ascensão.<sup>27</sup>



Fig. 2 — Fotografia autografada de Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (conhecida por Branca de Gonta), e dedicada a Virgínia Victorino em 1921<sup>28</sup>. Casa fotográfica Bobone.

Branca reconheceu perante os leitores brasileiros, o sucesso literário da escritora alcobacense, com quem privava, com admiração, chamando a atenção para a sua obra global, quer de poesia quer de dramaturgia, bem assim como o *continuum* da sua carreira.

Também a imprensa nacional deu frequentemente destaque a esta escritora, como o periódico, *Ilustração Portuguesa* de Novembro de 1921, com a “Entrevista da semana”, dedicada a Virgínia Victorino<sup>29</sup>.

A revista mensal ilustrada, *Portugal Feminino*, no seu primeiro número, de Fevereiro de 1930, destacou na sua capa,

---

<sup>27</sup> *Vozes de Petropolis*. Revista Catholica de Cultura. Ano XXX, N.º 4, Abril 1936, p. 269. O texto foi por nós convertido para o português actual.

<sup>28</sup> Fotografia cedida pelo Prof. Dr. José Guilherme Victorino da Universidade Autónoma de Lisboa (Sobrinho neto de Virgínia Victorino). Fotografia publicada pelas autoras (Salgueiro e Borges, 2017, p. 498).

<sup>29</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 823, Lisboa, 26/11/1921.

Branca de Gonta Colaço com o seu neto, uma entrevista com a escritora e no interior a poesia de Virgínia Victorino<sup>30</sup>.

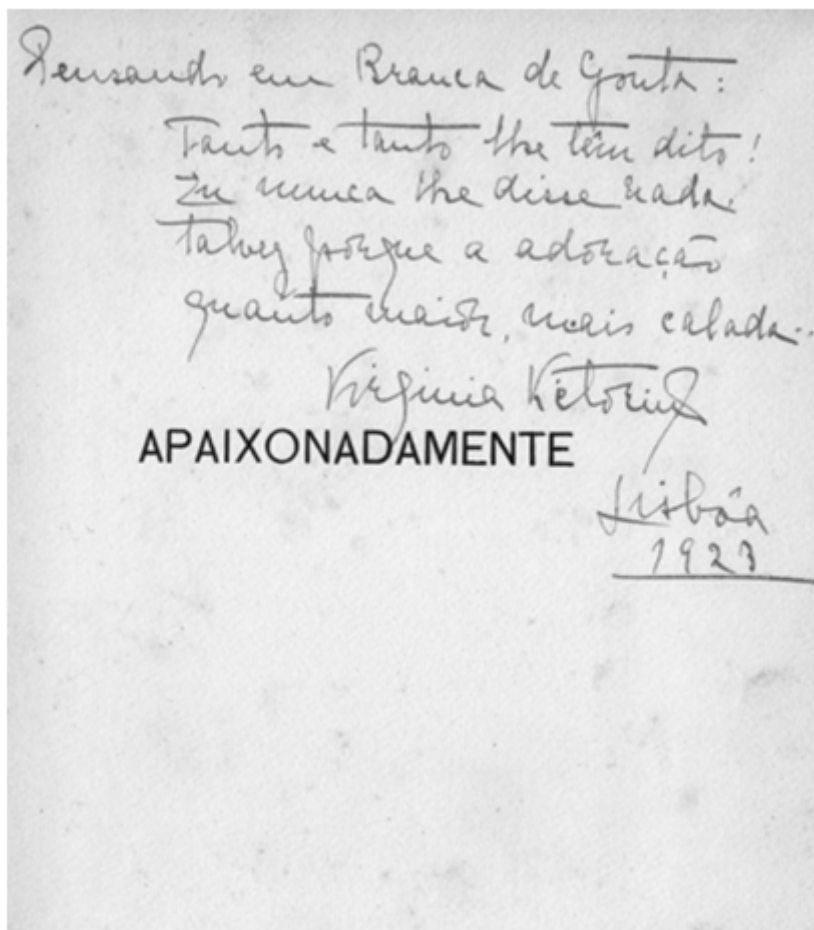


Fig. 3 — Fac-simile da dedicatória de Virgínia Victorino a Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (conhecida por Branca de Gonta), no livro *Apaixonadamente*, em 1923<sup>31</sup>

<sup>30</sup> *Portugal Feminino*. Ano I, n.º 1, Lisboa, Fevereiro de 1930. Branca de Gonta Colaço figura com o seu neto na capa e uma sua entrevista foi publicada nas páginas 5 e 6 (*Entrevistando Branca de Gonta Colaço*). O poema inédito intitulado "Morta", de Virgínia Victorino saiu na *Página Poética*.

<sup>31</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da família Tomaz Ribeiro (Branca de Gonta Colaço) (Salgueiro e Borges, 2017, p. 499).

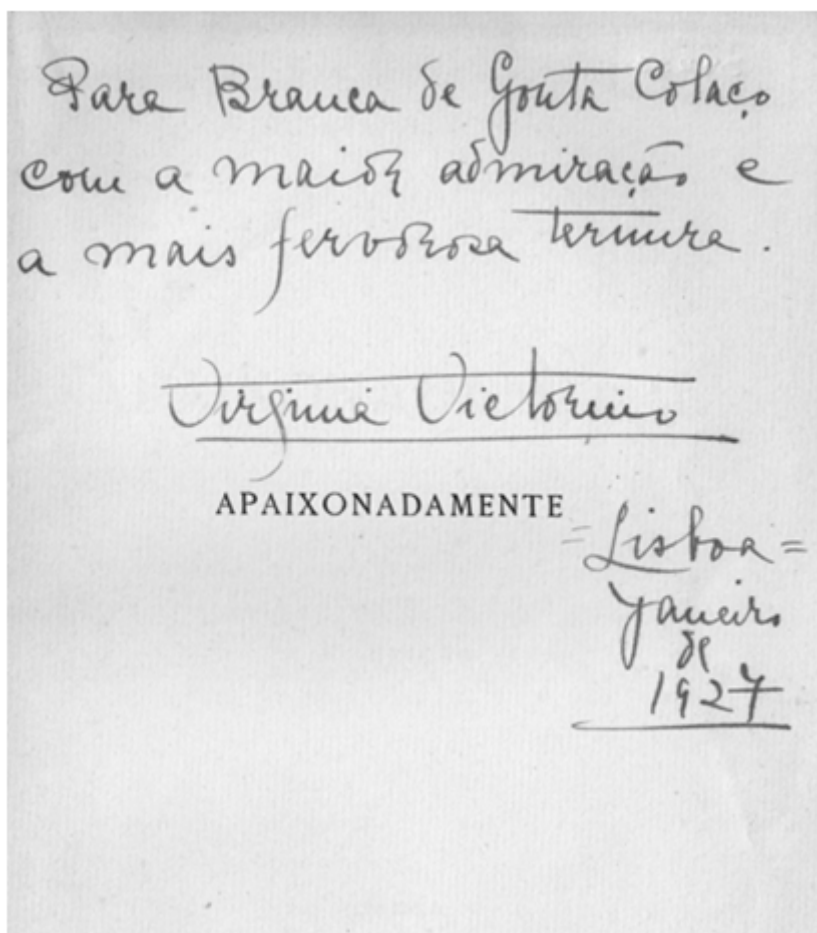


Fig. 4 — Fac-simile da dedicatória de Virgínia Victorino a Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (conhecida por Branca de Gonta), no livro *Apaixonadamente*, em 1927<sup>32</sup>

## Conclusão

A escritora Fernanda de Castro na *Ilustração Portuguesa*, de Dezembro de 1919 destaca Branca de Gonta e Virgínia

---

<sup>32</sup> Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da família Tomaz Ribeiro (Branca de Gonta Colaço). VICTORINO, Virgínia — *Apaixonadamente*. 4.<sup>a</sup> Edição. Lisboa, 1924 (Salgueiro e Borges, 2017, p. 500).

Victorino como escritoras portuguesas que não perderam o misterioso encanto da sua feminilidade<sup>33</sup>. Este apontamento na imprensa nacional coloca no mesmo pedestal as duas escritoras que não recorreram a pseudónimos masculinos, afirmando a sua identidade feminina no meio literário<sup>34</sup>. Também um outro artigo publicado na *Ilustração Portuguesa*, de 11 de Março de 1922 intitulado "Crónica da Semana", da autoria de Acácio de Paiva aponta como boas autoras de poesia para serem lidas, Branca de Gonta Colaço, Fernanda de Castro, Virgínia Victorino e Olívia Guerra<sup>35</sup>.

As dedicatórias pessoais de Virgínia Victorino para Branca de Gonta, no livro *Apaixonadamente*, edições de 1923 e de 1927 revelam-nos o afecto, a ternura e a admiração que esta nutria pela escritora. Também a existência de uma fotografia tirada pela casa fotográfica Bobone, autografada de Branca de Gonta e dedicada a Virgínia Victorino, datada de 1921 testemunha o elo literário entre ambas.

A presença de Virgínia Victorino na casa da Estrada da Luz, em Lisboa, propriedade da família Gonta Colaço e o seu estatuto de "Remexido honorário" da "Pensão dos Remexidos" revela-se-nos como o resultado de uma profunda amizade. Tinha esta casa de Branca de Gonta um regulamento (regulamento dos remexidos), muito próximo ao fomentado pelo espírito das Repúblicas Universitárias de Coimbra. A

---

<sup>33</sup> *Livros, livrinhos e livrecos. Ante-manhã, de D. Maria Fernanda de Castro e Quadros — Fazemos nossas as palavras com que no Seculo, edição da noite foi apreciado este livro de versos; e fazemo-las nossas por duas razões: primeira, porque a leitura dos versos da Ante-manhã nos produziram impressão idêntica à que produziram em quem escreveu a noticia; segunda, porque a transcrição nos evita trabalho maior. Ela aí vai: "Em geral, as nossas poetisas masculinizam-se, perdendo o misterioso encanto da sua feminilidade. Poucas se salvam e sabem manter nos versos que fazem a fragilidade do seu sexo, convindo citar os nomes de Maria da Cunha, de Branca de Gonta Colaço e de Virgínia Victorino como d'aquelas que mais notavelmente se conservam mulheres através da sua nobilíssima arte. A seu lado e como companheira mais nova se encontra agora a autora d'este livro". In *Ilustração Portuguesa*, n.º 721, 15/12/1919 — 13 — 2.ª página do Século Cómico, n.º 1145.*

<sup>34</sup> Virgínia Victorino usou o pseudónimo feminino de Maria João do Vale.

<sup>35</sup> *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 838, Lisboa, 11/03/1922.

liberdade de expressão de cada um, a criatividade, a fuga aos horários, bem como o seu artigo final demonstram um apelo à criatividade no campo literário:

§ único: No campo da literatura, os “remexidos” procuram a revisão dos Provérbios, a bem da felicidade. Exemplo: “nunca faças hoje o que podes deixar para amanhã”. “Early to bed and early to rise You loose all the fun that makes a man wise!” “Quem tudo quer, faz muitíssimo bem. . . ! Guarda o que não presta e ficas tôda a vida a braços com o lixo!” A economia é a madrasta de tôdas as virtudes. Vá para o inferno! Quem não procura, sempre acha. A pouco e pouco. . . é uma massada! Etc. . . etc. . .

Lisboa, 1935. (Rabello, 1952, pp. 242-243)

Em 1939 Branca de Gonta Colaço e Jorge Colaço mudam-se da casa da Estrada da Luz (“Pensão dos Remexidos”), n.º 26, em Lisboa, para a casa sita no Largo Afonso Pena, n.º 174, em Lisboa (Campo Pequeno), junto à fábrica onde trabalhava Jorge Colaço. Dessa casa passariam no ano de 1940 para a casa da filha, Maria Cristina Raimunda de Gonta Colaço e de António de Melo Ferreira de Aguiar na rua da Esperança, n.º 63, na Madragoa, em Lisboa (Salgueiro e Borges, 2017, p. 36) deixando para trás toda uma experiência vivencial de tertúlias e de convívio com imensos intelectuais.

A casa da Estrada da Luz ficará na posse da família, habitando-a Irene de Gonta, irmã de Branca de Gonta. A esta casa a família Gonta Colaço voltaria em férias de verão, como foi o caso do mês de julho de 1941 (Rabello, 1952, p. 378). Mas o encontro literário entre amigos não se voltou a concretizar nesse local, devido à tristeza de Branca de Gonta com a doença do marido, Jorge Colaço (Rabello, 1952, pp. 377-378)<sup>36</sup> com o seu sofrimento perante o decorrer da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, e com a crise financeira que a família vivia. A partir de 1942, Branca de Gonta e Jorge Colaço projectam

---

<sup>36</sup> Jorge Colaço sofria de polinevrite.

irem para o Brasil, o que não se veio a concretizar devido à morte de Jorge Colaço<sup>37</sup>.

Foi assim nosso propósito neste artigo/comunicação trazer à colação o contributo da família de Branca de Gonta na obra e no percurso literário de Virgínia Victorino. A intimidade da escritora com estes dá-nos uma profusão de pormenores significativos, reveladores de toda uma ambiência cultural e artística. Os ambientes desta casa eram povoados de poesia, de teatro e de arte marcando o olhar feminino desta escritora.

Sobre as relações de Branca de Gonta e a sua família com Virgínia Victorino há correspondência, depoimentos escritos de contemporâneos e uma vasta obra essencialmente poética e também dramaturga (apesar de ser menor em Branca de Gonta)<sup>38</sup>, que ambas legaram à posteridade. Assim é numa reflexão também condicionada por documentos dispersos em vários arquivos familiares e institucionais, muitos deles não inventariados, que escrevemos sobre a vivência de Virgínia Victorino com a família Gonta Colaço.

A ideia, na sua essência, é que a actividade cultural teve início nos sentimentos e deles continua a depender. Se quisermos compreender os conflitos e as contradições da condição humana, precisamos de reconhecer a interacção, tanto favorável como desfavorável, entre sentimento e raciocínio. (Damásio, 2017, p. 15)

Estamos assim convictas de que foi também na interacção entre a família Gonta Colaço e Virgínia Victorino que esta última alicerçou toda uma socialização que a levaria à afirmação da sua obra enquanto autora.

Na sua necessidade de lidar com o coração humano em conflito, no seu desejo de reconciliar as contradições apresentadas pelo sofrimento, pelo medo e pela

---

<sup>37</sup> 23 de agosto de 1942.

<sup>38</sup> A obra dramaturga de Branca de Gonta exprimiu-se nas seguintes peças intituladas: *Auto dos faroleiros*, 1921 (teatro, levada à cena no Teatro Nacional); *Comédia da Vida* (teatro, em colaboração com Aura Abranches); *Porque Sim...* (teatro).

fúria, e na busca do bem-estar, os seres humanos optaram pela maravilha e pelo deslumbramento e descobriram a música, a dança e a pintura, e a literatura. (Damásio, 2017, p. 19)

Se nos focarmos nos afectos entre a família Gonta Colaço e Virgínia Victorino temos toda uma ligação concebível de participação em processos culturais. A inteligência criadora entre todos estes agentes era estruturalmente estimulada entre si.

As artes, o inquérito filosófico e as ciências servem-se de uma vasta gama de sentimentos e de estados homeostáticos. Não é possível imaginar o nascimento das artes sem pensar num ser humano só a debater-se com problemas levantados por sentimentos. É assim que concebo o desenvolvimento inicial da música e da dança, da pintura, e da poesia ou do teatro. Claro que todas estas formas artísticas estiveram ligadas a uma sociabilidade intensa, pois os sentimentos motivadores provinham com frequência do grupo, e é também certo que o efeito das artes transcende o indivíduo (Damásio, 2017, p. 246).

O grupo familiar dos “Gonta Colaço” no espaço da casa da Estrada da Luz efectivou uma sociabilização com a escritora Virgínia Victorino, que levaria a escritora também a alicerçar a sua identidade criativa.

Afigura-se-nos que em pleno séc. XXI seja premente estudar e dar a conhecer a história das mulheres/escritoras em Portugal, no seu contexto social, político e intelectual. Trabalhar este vector literário é revisitar o séc. XX no que a memória olvidou.

## Referências Bibliográficas<sup>39</sup>

- I — Fontes
- II — Fontes manuscritas
- III — Fontes impressas
- IV — Periódicos
- V — Fontes icononímicas

### I — Fontes

Almela Boix M. *et. al.* (2014). *Malas*. Sexto volumen del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer (siglos XX y XXI). Editorial UNED. Madrid.

Castro, F. de (1986). *Ao fim da Memória. Memórias 1906-1939*. Editorial Verbo. Lisboa.

Colaço, B. de G. (1921). *Auto dos pharoleiros*. Anuário Comercial. Lisboa.

Colaço, T. R. (2003). *A Folha da Parra*. Imprensa Nacional — Casa da Moeda. Lisboa.

(1934). *D. Sebastião: poema dramático em 3 actos e 12 jornadas*. Soc. Industrial de Tipografia. Lisboa.

(1939). *Uma mulher... e o mesmo homem: 3 actos*. J. Rousado dos Santos. Lisboa.

Dal Farra, M. L. (s./d.). Verbete: “Virgínia Victorino”. Acedido em 30/08/2018, <https://modernismo.pt/index.php/v/791-virginia-victorino>

Damásio, A. (2017). *A Estranha Ordem das Coisas. A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. Temas e Debates – Círculo de Leitores. Lisboa.

*Espólio Virgínia Victorino [Esp. N56]: Inventário* (1998). Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (s./d.). Editorial Enciclopédia Limitada. Lisboa. Rio de Janeiro. Volume IV BAIL-BRAG.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (s./d.). Editorial Enciclopédia, Limitada, Lisboa. Rio de Janeiro. Volume 20 PAISE-PENIM.

---

<sup>39</sup> Indicam-se apenas as obras que consideramos relevantes na construção do texto.

Guimarães, L. de O.; Santos, J. R. dos (1945). *Senhoras Conhecidas*. Editora Marítimo Colonial LDA. Lisboa.

Pedrosa, A. B. M. (2017). *Escritoras Portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*. Trabalho de investigação apresentado ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Doutor. Florianópolis.

Rabello, M. J. (1952). *Branca de Gonta — Uma Grande Amizade Através Assídua Correspondência*. Gráfica Laemmert Limitada. Rio de Janeiro.

Salgueiro, A. M. de C. e Borges, I. da C. do C. (2017). *Estrada da Luz. Obra Poética e Iconográfica de Branca de Gonta Colaço*. Editora Palimage, Coimbra.

Sarmento, O. de M. (1948). *As Minhas Memórias Tempo Passado, Tempo Amado...* Editora Portugália. Lisboa.

Souto, J. C. do (1987). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Marujo Editora Lda. Lisboa. Volume I ABAD-COME.

Tannock, M. (1978). *Portuguese 20th Century Artists — A biographical Dictionary*. Philimore. Chichester.

Victorino, V. (1923). *Apaixonadamente*. Typ. O Sport de Lisboa. Lisboa.

— (1924). *Apaixonadamente*. Ottosgrafica, Lisboa.

## II — Fontes manuscritas

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro — “A Estrangeirinha” peça em três actos, de Virgínia Victorino e Thomaz Ribeiro Colaço. Representada no Theatro do Gymnasio, no dia 12 de Março de 1932. Recortes de jornais. Estreia da Madeleine (texto com letra de Branca de Gonta Colaço. Pasta com recortes de jornais).

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da família Tomaz Ribeiro (Branca de Gonta Colaço). Correspondência recebida 1938-1940.

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro (correspondência de Virgínia Victorino para Tomas Raimundo Ribeiro Colaço). Carta manuscrita de Virgínia Victorino para Tomás, datada de Lisboa, 8 de Dezembro de 1927.

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da Família Tomaz Ribeiro (correspondência de Virgínia Victorino para Tomás Raimundo Ribeiro Colaço). Carta manuscrita de Virgínia Victorino para Tomás, datada de Hendaye, 24 de Agosto de 1929.

### **III – Fontes impressas**

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da família Tomaz Ribeiro (Branca de Gonta Colaço).

### **IV — Periódicos**

*Ilustração Portuguesa*. II Serie. n.º 673. Lisboa. 13/01/1919.  
*Ilustração Portuguesa*. n.º 721, 15/12/1919. 13 – 2.<sup>a</sup> página  
do Século Cómico. n.º 1145.  
*Ilustração Portuguesa*. II Série. n.º 746. Lisboa, 7/06/1920.  
*Ilustração Portuguesa*. II Série. n.º 820. Lisboa. 5/11/1921.  
*Ilustração Portuguesa*. II Série. n.º 823. Lisboa. 26/11/1921.  
*Ilustração Portuguesa*. II Série. n.º 838. Lisboa. 11/03/1922.  
*Portugal Feminino*. Ano I. n.º 1. Lisboa, Fevereiro de 1930.  
*Vozes de Petropolis*. Revista Catholica de Cultura. Ano XXX.  
n.º 4, Abril 1936.

### **V — Fontes icononímicas**

Arquivo da família de José Guilherme Victorino, (sobrinho neto de Virgínia Victorino).

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro — Tondela. Espólio da família Tomaz Ribeiro (Branca de Gonta Colaço).



## **Parte V**

# **Sociabilidades, vocações e determinações ao tempo de Virgínia Victorino**



# **Entre mulheres: Virgínia Victorino e a poesia "feminina" portuguesa na década de 1920**

ANNA M. KLOBUCKA

Professora da University of Massachusetts — Dartmouth

Ao longo das três primeiras décadas do século vinte, e culminando na década de 1920, o mercado editorial português foi palco de um surgimento massivo de publicações literárias de autoria feminina — principalmente, embora não exclusivamente, em forma de poesia —, fenómeno documentado e discutido por críticas e críticos como José Carlos Seabra Pereira (1986), Cláudia Pazos Alonso (1997), Chatarina Edfeldt (2006), Ana Paula Ferreira (2007) e eu própria (Klobucka 2009), entre outros. Como também é sabido, no entanto, apenas uma poetisa da época, Florbela Espanca, alcançaria eventualmente uma espécie qualificada de reconhecimento canónico na história da literatura portuguesa. Este reconhecimento, inteiramente póstumo, da poesia e da figura literária de Florbela dentre o que Hilary Owen e Pazos Alonso identificam como “the lost or suppressed generations of women writers in the early decades of the twentieth century” (2011, p. 13) foi decisivamente possibilitado, nos anos quarenta, pelos estudos de José Régio (1946, 1950) e Jorge de Sena (1947) sobre a escritora, mas terá começado, para todos os efeitos práticos e simbólicos, com o artigo editorial de António Ferro na primeira página do *Diário de Notícias* no início de 1931, poucas semanas após o suicídio de

Florbela e o lançamento subsequente do seu último e mais conseguido volume, *Charneca em flor*. Nessa intervenção Ferro desenhou uma linha qualitativa separando Florbela das suas contemporâneas, a quem caracterizou como uma multidão anônima de “poetisas de colmeia”: “Pois como foi possível seu anonimato [...] em face de certas consagrações vistosas, em face de certa poesia feminina de ‘boas festas’, reproduzida em série, ao infinito, como os cromos das ‘pom-binhas’ e das ‘mãos apertadas’?” (1931, p. 1).

A pergunta de Ferro, que pode ser lida sintomaticamente como inauguradora de toda uma tradição crítica e pedagógica da rejeição indiscriminada da lírica de autoria feminina da época, sustentada pelo acolhimento seletivo (ainda que ambivalente) de Florbela como a única poetisa merecedora de elogio, deve ter parecido duplamente provocante em seu próprio tempo e lugar. Afinal, não somente foi a própria esposa de Ferro, Fernanda de Castro, uma poetisa de sucesso, com quatro volumes editados e bem recebidos entre 1919 e 1928, mas o alvo mais óbvio da referência maliciosa a “certas consagrações vistosas” terá sido Virgínia Victorino (1895-1967)<sup>1</sup> amiga íntima de Fernanda de Castro e de longe a poetisa mais celebrizada da década. Embora esta avaliação contrastiva de Ferro tenha sido geralmente citada no contexto dos estudos que traçaram o arco histórico do gradual reconhecimento crítico de Florbela, aqui pretendo instrumentalizá-la com um propósito diferente. Este propósito consiste em interromper o que Ana Paula Ferreira descreveu como o “silêncio permanente sobre a categoria socio-política e cultural evocada pela frase ‘poetisas portuguesas dos anos vinte’”, respondendo, ao mesmo tempo, ao apelo de Ferreira por uma cuidadosa desconstrução da “imagem conceitual pronta-a-vestir e o consequente conjunto de expectativas culturais que a crítica poderá trazer para a leitura de tais textos poéticos ‘femininos’ negligenciados” (2007, p.

---

<sup>1</sup> A grafia do apelido da autora — Victorino ou Vitorino — variou em sua própria vida e permanece inconsistente hoje. Neste artigo uso a versão estabelecida na PORBASE, preservando porém a grafia original nas fontes citadas.

173). A minha postura particular de interrupção e desconstrução, neste caso, concretiza-se numa releitura *queer* do discurso lírico e da carreira literária de Victorino no contexto do cenário mais amplo da produção literária feminina que coincidiu com o auge do Modernismo português. Ao fazê-lo, este ensaio situa-se na intersecção de dois vetores de investigação: 1) colocar em primeiro plano e problematizar a atividade multifacetada de mulheres poetisas, artistas e intelectuais deste período em Portugal, ainda por ser integrada no cânone dos estudos modernistas; e 2) descobrir e mapear as evidências históricas da agência cultural exercida por mulheres portuguesas que amavam mulheres.

### **Fama e feminilidade**

Victorino nasceu em 1895, em Alcobaça, e mudou-se para Lisboa aos dezanove anos, na companhia da sua madrinha e prima direita, Virgínia Ferreira<sup>2</sup>, descrita numa entrevista do sobrinho-neto de Victorino, José Guilherme Victorino, como tendo “um nível de vida bastante elevado para a época”, desejava encorajar o “talento formidável” da jovem Virgínia para a música e a literatura (Lopes, 2009). Em Lisboa, Victorino estudou música e outras disciplinas no Conservatório e começou a publicar poemas nos jornais, ganhando imediatamente algum reconhecimento. Apesar da sua estreia muito recente, Nuno Catarino Cardoso incluiu-a na antologia *Poetisas portuguesas*, lançada em 1917, e pouco depois Júlio Dantas elogiou-a profusamente num ensaio intitulado “A musa do soneto”, no qual contava o seu primeiro encontro com Victorino, então ainda adolescente, e maravilhava-se tanto com o aspeto físico da jovem — “uma encantadora rapariga, alta, loira, branca, vestida com a distinção sóbria de certos tipos de inglesa” (Dantas, 1920, p. 175) — quanto com a sua destreza e sensibilidade poéticas. O ensaio de Dantas pinta Victorino como uma figura

---

<sup>2</sup> Para uma cronologia detalhada da vida e das publicações de Victorino, ver Marinho e Ordorica, 1998, pp. 23-39.

ao mesmo tempo exótica e eroticamente distante: a sua descrição evoca as “figuras esbeltas e doiradas de *spinster*” juntamente com “certas Virgens flamengas de Van der Weyden” (p. 176). Ao mesmo tempo, Dantas foi o primeiro, embora não o último, entre os admiradores masculinos de Victorino a insistir no entrelaçamento da experiência amorosa vivida com a expressão lírica como uma condição necessária de sucesso para as mulheres poetas: “Quando Virgínia terminou a sua leitura, um pouco corada, a mão branca de inglesa a tremer sobre o papel, confusa de ter dito em verso coisas que seria incapaz de dizer em prosa, eu não pude deixar de pensar comigo: — Que extraordinária poetisa, no dia em que amar pela primeira vez!” (p. 180).

Victorino obteve destaque instantâneo com o lançamento, no início de janeiro de 1921 (embora com a data oficial de publicação em 1920), do seu primeiro volume de poesia, *Namorados* que esgotou em seis dias e passou a ser reeditado mais treze vezes até 1943, em Portugal e no Brasil. Esse êxito rendeu vários artigos e entrevistas com a autora, nos quais o decoro socialmente indispensável na interação com uma mulher burguesa jovem e “respeitável” — que não permitiria, por exemplo, perguntar-lhe diretamente se tinha um namorado — confrontava-se repetida e irresistivelmente com a fantasia da sua vida amorosa. Victorino, agora com cerca de vinte e cinco anos e ainda solteira, retrucava com respostas ironicamente evasivas — respondendo, por exemplo, quando interrogada sobre o tipo de homem com quem gostaria de se casar, “Quando eu me casar se verá” (*Revista ABC*, 20 de janeiro de 1921) — ou reivindicava a experiência romântica de uma paixão indefinida, mas exclusiva e poderosa, como inspiração para a sua poesia: “Um grande amor que aquece todos os meus versos, e dentro do qual eu me queimo” (*Diário de Lisboa*, 7 de abril de 1922).

Após *Namorados* Victorino publicou mais dois volumes de poesia — *Apaixonadamente* em 1923 e o prognosticamente intitulado *Renúncia* em 1926 antes de passar a escrever exclusivamente para o teatro, com seis peças encenadas e editadas entre os anos trinta e os inícios da década

de quarenta<sup>3</sup>. O tremendo sucesso inicial dos *Namorados* levou jornalistas e críticos a posicionar Victorino como uma figura dominante e o padrão mais elevado entre o contingente crescente das poetisas contemporâneas, como documentará a seguinte seleção dos fragmentos de recensões de livros de poesia escritos por mulheres. Sobre *Sedução* de Olinda de Oliveira Gonçalves: "Mais sonetos de amor! [...] Insistimos em dizer que a arte de Virgínia Victorino proliferou" (*Ilustração Portuguesa*, 10 de março de 1923). Sobre *Poema Azul* de Lucy Horta: "Outra poetisa influenciada pela leitura de Virgínia Victorino. . ." (*Ilustração Portuguesa*, 3 de fevereiro de 1923). E, por fim, sobre o segundo volume de poesia de Florbela Espanca, *Livro de Soror Saudade* lançado em 1923:

Depois que Virgínia Victorino se revelou com os *Namorados* uma das mais perfeitas poetisas de amor [...] logo uma chusma de inspiradas meninas começou dedilhando a lira e inundando o mercado com o fruto da sua inspiração mais ou menos feliz e da sua arte mais ou menos adestrada. Dentre as jovens cultoras das musas que demonstram talento, cumpre salientar Florbela Espanca. . . Se nos seus versos não há uma originalidade que nos assombre, porque eles se resentem de influências, e a maior é a da poetisa dos *Namorados*, este *Livro de Soror Saudade* encerra, todavia, coisas de inegável beleza. . . (*Ilustração Portuguesa*, 10 de fevereiro de 1923)

Uma voz rara a discordar desta hierarquia de realização e influência entre as poetisas foi a de Tereza Leitão de Barros, no capítulo final, adicionado em 1927, do seu estudo pioneiro sobre a história da escrita das mulheres portuguesas, *Escritoras de Portugal*. Embora abstendo-se de compará-la diretamente com Victorino, Barros apontou para a poesia de Fernanda de Castro como "sem possível discussão, a mais original e, por isso mesmo, a mais valiosa, intelectualmente,

---

<sup>3</sup> Não me será possível integrar uma discussão das peças de Victorino no espaço limitado deste artigo. Para uma apresentação abrangente e análise de sua escrita para o teatro, veja-se Lello, 2004.

de toda a nossa literatura poética feminina” (pp. 337-338). Barros, todavia, apreciava o ofício de Victorino, notando a sua capacidade de traduzir a linguagem tradicional da lírica amorosa portuguesa para o discurso de “uma rapariga moderna, feita à imagem e semelhança de todas as raparigas do seu tempo” (p. 345). Ler um de seus sonetos é “ouvir falar de amor numa língua que todos entendemos, com palavras que todos empregamos, exprimindo conceitos que a todos ocorrem, interpretando emoções que todos experimentamos” (p. 346).

Embora Barros acatasse a norma da língua portuguesa ao usar o plural masculino para se referir à população geral dos leitores de Victorino, de facto a grande maioria desta população teria sido do sexo feminino, como fora reconhecido, por exemplo, por um crítico (assinado HC e identificável como Hernâni Cidade) a escrever em 1921 na *Revista da Faculdade de Letras do Porto*:

O público feminino (porque ele certamente tem predominado em reclame e compra) ama em Virgínia Victorino o mais sincero intérprete da sua alma.

Esta poetisa não será o melhor joalheiro da sua riqueza interior. Mas ninguém sabe engastar em mais simples filigranas de forma, mais puras e autênticas pérolas de psicologia feminina!

No seu apelo por uma revisão das abordagens críticas da poesia feminina portuguesa da década de 1920, citado acima, Ana Paula Ferreira argumenta que “a performance artístico-literária da feminilidade” em textos como os sonetos de Espanca (e, implicitamente, os de Victorino) “não pode deixar de convidar a uma regressão ao papel tradicional das mulheres como esposas e mães: o que será, afinal de contas, a ‘poesia feminina’ senão uma ostentação codificada da dependência das mulheres do amor dos homens pela autoconstrução literária?” (2007, p. 170). Embora considere inteiramente correto o diagnóstico de Ferreira em identificar um “choque ideológico”, na cultura portuguesa da época, entre as celebrações da feminilidade superficialmente modernizada mas codificada estruturalmente em

moldes convencionais e os ideais progressistas do feminismo organizado, encarnados em modelos contrastantes de "mulheres intelectuais e as chamadas novas mulheres em geral" (pp. 170-171), gostaria de questionar aqui a premissa crítica (ampla se não universalmente compartilhada) que presume uma orientação da "poesia feminina" portuguesa em geral na direção ao "amor aos homens". Este questionamento inspira-se na dissecção a que Sara Ahmed sujeita a "fantasy of a natural orientation" no contexto de sua discussão sobre "becoming straight" em *Queer Phenomenology* (2006, pp. 79-92), onde a orientação é vista como uma tecnologia que "constructs desire as a magnetic field" e, portanto, implica "that we are drawn to certain objects and others *as if* by a force of nature: so women are women insofar as they are orientated toward men and children. The fantasy of a natural orientation is an orientation device that organizes worlds around the form of the heterosexual couple. . . ." (2006, p. 85, *itálicos no original*).

O projeto maior em que este ensaio se inscreve procura remover a presunção da orientação "naturalmente" heterossexual dos textos e do contexto da produção literária e artística de autoria feminina no período modernista em Portugal. Além dos seus efeitos localizados ao nível das obras e autorias individuais, como a de Victorino, a hermenêutica a que esta presunção heteronormativa subjaz pode ser responsabilizada, em certa medida, pela marginalização contínua da literatura escrita por mulheres antes dos anos cinquenta na história literária portuguesa e pelo que Ferreira descreve como o fracasso das tentativas ginocríticas tradicionais de resgatar essa literatura do esquecimento. Contra este pano de fundo, sugiro que não será propriamente o conteúdo do arquivo textual e cultural da época modernista mas as restrições impostas nele pela fantasia da orientação natural que nos impedem de perceber e explorar o potencial antinormativo inerente àquilo que estamos habituados a ler (ou mesmo a avaliar sem ter lido) como entediante e previsivelmente estereotipado, bem como — no contexto da futura apropriação política da "ideologia da diferença femi-

nina [...] sob o Estado Novo de Salazar” (Ferreira, 2006, pp. 159-60) — como politicamente fossilizado e irredimível para o feminismo contemporâneo. A receção entusiástica, por um público predominantemente feminino, da poesia de Virgínia Victorino — que, como argumentarei, não pode ser interpretada em boa consciência como orientada em direção ao “amor aos homens” — oferece um estudo de caso com o potencial para alargar o consenso crítico sobre o significado e valor da literatura modernista da “diferença feminina” em Portugal.

### **A existência lésbica de Victorino**

No seu importante ensaio “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980), Adrienne Rich desenvolveu uma “feminist critique of compulsory heterosexual orientation for women” como uma forma de reenquadrar e corrigir duas falhas concretas da epistemologia patriarcal: “first, how and why women’s choice of women as passionate comrades, life partners, co-workers, lovers, tribe, has been crushed, invalidated, forced into hiding and disguise; and second, the virtual and total neglect of lesbian existence in a wide range of writings, including feminist scholarship” (1993, p. 632). Quase quarenta anos depois, pode-se dizer que os dois pontos cegos denunciados por Rich permanecem operacionais no conhecimento institucionalizado da história cultural portuguesa do século vinte, incluindo a história do modernismo português, com o seu abundante repertório de “heterocentric assumptions” (Rich, 1980, p. 634) que têm funcionado em simbiose com a centralização do protagonismo literário e artístico masculino para suprimir o reconhecimento da “lesbian existence” — o termo de Rich para “both the fact of the historical presence of lesbians and our continuing creation of the meaning of that existence” (1980, p. 648)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ver o capítulo sobre o lesbianismo em Portugal entre as décadas de 1920 e 1970, sugestivamente intitulado “Mas isso existe?”, no livro de

Se a denúncia da cegueira lesbofóbica operada por Rich é claramente pertinente ao contexto cultural e histórico-literário do Portugal moderno, o seu muito debatido conceito de contínuo lésbico poderá também servir (não obstante a sua posição controversa na teoria lésbica e feminista anglo-americana) como uma ferramenta útil para alargar o espectro dos pontos de vista e discursos aplicáveis ao protagonismo social e cultural das mulheres portuguesas não heterossexuais, com vista a contrariar o que Terry Castle apelidou de "scarcity model" de pensar historicamente sobre mulheres que amam mulheres: "either there aren't any lesbians at all, or too few of them to matter" (1993, p. 19). O remédio de Castle para essa situação é "to focus on presence instead of absence, plentitude instead of scarcity" (1993, p. 19), postura relacionável à teorização do contínuo lésbico por Rich como uma gama generosamente ampliada de "range . . . of woman-identified experience" (1980, p. 648). Particularmente no contexto da resistência generalizada à identificação lésbica, vigente na cultura portuguesa, é possível argumentar que a noção da resistência anti-heteronormativa das mulheres como um contínuo de práticas e identidades, desenvolvida por Rich, poderá ajudar a afastar o foco patologizante no lesbianismo como desvio sexual e facilitar a investigação e compreensão de "many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, . . . marriage resistance" (1980, pp. 648-649), e assim por diante, no século vinte em Portugal. Importa lembrar aqui que o gesto epistémico de Rich, e particularmente a sua receção e descendência no trabalho de outras, têm sido amplamente criticados pela sua negligência implícita do desejo lésbico propriamente erótico — o que Castle chama "incurrigibly *lascivious*" surge "towards the body of another woman" (1993, p. 11, *itálicos no original*)<sup>5</sup>. Estas críticas dificilmente deverão ser ignoradas no

---

São José Almeida, *Homossexuais no Estado Novo* (2010, pp. 101-124).

<sup>5</sup> Sharon Marcus resume este legado complexo da maneira seguinte: "The concept of a lesbian continuum, once a powerful means of drawing

presente contexto, tendo em conta a realidade inegável das manifestações de lesbofobia no feminismo português, que bem depois da Revolução dos Cravos ainda poderia ser acusado de “sweeping lesbian sexuality and desire under the rug of sisterhood” (De Lauretis, 1994, p. 116; ver Pryde, 2010, p. 131)<sup>6</sup>. Vale a pena lembrar, no entanto, que o texto original de Rich, mesmo quando buscava combater “limiting, clinical associations” do lesbianismo “in its patriarchal definition”, opunha-se simultaneamente ao que a autora via como o encolhimento da possibilidade sexual feminina e lésbica, forçado pelo afastamento da “female friendship and comradeship ... apart from the erotic” da esfera do erótico (Rich, 1980, p. 650). Por outras palavras, a motivação fundacional da noção do contínuo lésbico era erotizar uma gama mais ampla das formas de relacionamento entre as mulheres e não dessexualizar o lesbianismo.

É com a orientação teórica e política desta intenção original de Rich que o presente ensaio continuará a explorar a vida e a obra de Victorino no contexto da sua recusa, ao longo da vida inteira, a qualquer compromisso heterossexual, por mais passageiro que fosse, e das suas relações íntimas a longo prazo com mulheres, pelo menos duas das quais estão amplamente documentadas. Dada a sua beleza, que foi muito fotografada, pintada e geralmente admirada, juntamente com a sua reputação literária como a principal “poetisa do amor” em Portugal na década de vinte, é de facto notável que não lhe tivesse sido atribuído nenhum relacionamento com um homem como o álibi (comum no contexto

---

attention to overlooked bonds between women, has ironically obscured everything that female friendship and lesbianism did not share and hidden the important differences between female friends and female lovers” (2007, p. 29).

<sup>6</sup> Pouco depois de publicar “Compulsory heterosexuality”, a própria Rich reconheceu que o seu conceito de “continuidade lésbica” estava a ser usado por “mulheres que não chegaram a examinar os privilégios e solipsismos da heterossexualidade, como uma maneira segura de descrever as suas conexões intuídas com as mulheres sem ter que partilhar dos riscos e ameaças da existência lésbica. O que eu pensava em delinear de maneira bastante complexa como um contínuo começou a soar mais como “life-style shopping” (Rich, 1986, p. 73).

português) para a sua resistência persistente ao namoro heterossexual e ao casamento<sup>7</sup>. Mesmo assim, o repositório limitado do discurso crítico sobre Victorino permanece largamente preso à fantasia da orientação natural, como na seguinte caracterização da autora como “[i]ngênua e inexperiencede [...] (sê-lo-á sempre, ao que parece, no que toca à vida amorosa, se bem que pretendentes não devam ter-lhe rareado)” (Lello, 2000, s/p).

A primeira e a mais longa das relações de Victorino foi com a sua companheira durante quarenta e cinco anos, a já aqui mencionada Virgínia Ferreira. Num testemunho redigido em forma de uma carta póstuma a Victorino, publicado em 1990, várias décadas após a morte tanto de Ferreira (em 1959) como de Victorino (em 1967), Fernanda de Castro contou o seu primeiro encontro com Victorino no Conservatório de Lisboa, quando ela tinha dezassete anos e Victorino vinte e dois:

Apresentaste-me então uma senhora que estava a teu lado, uma senhora aloirada, magra, de olhos azúis, que me pareceu de meia idade, mas que, pelas minhas contas, não devia de ter mais de trinta ou trinta e cinco anos.

“É a minha madrinha e é com ela que eu vivo. Com ela e com a mãe, irmã da minha própria mãe. Trato-a por madrinha mas é também minha prima direita”.  
(Castro 1990, pp. 71-72)

Apesar da diferença de idade relativamente pequena — cerca de dez anos — entre Victorino e Ferreira, e apesar do seu parentesco horizontal como primas em primeiro grau (embora contrabalançado pela sua relação vertical como

---

<sup>7</sup> Um exemplo ilustrativo contrastante é o caso de Alice Moderno (1867-1946), cujo biógrafo reconhece o relacionamento de Moderno com Maria Evelina de Sousa, que durou pelo menos quarenta anos (com as duas mulheres a viverem juntas, uma morrendo oito dias depois da outra), somente na secção mais breve de um subcapítulo dedicado aos “amigos vários micalenses” de Moderno (Vilhena, 1987, p. 147), dedicando muito mais atenção à relação heterossexual (breve e superficial) de seu sujeito com Joaquim de Araújo, descrito como “o grande amor na... vida [de Alice Moderno]” (Vilhena, 1987, p. 156).

madrinha e afilhada), Castro descreve a sua relação representando Ferreira como a cuidadora de Victorino e uma figura materna protetora e censora, mesmo na época em que Victorino teria já pelo menos trinta e poucos anos. A lembrança de Castro das suas visitas ao apartamento elegante de Victorino e Ferreira na Rua das Flores (para onde a fortuna crescente de Victorino teria permitido que mudassem em 1929, depois de habitar uma série de alojamentos mais modestos) inclui um retrato de Ferreira, que, “sendo de outra geração e continuando sempre um pouco provinciana, assistia muda e às vezes reticente, aos nossos entusiasmos, às nossas explosões de alegria, aos nossos projetos. . .” (Castro, 1990, p. 80). Como acompanhante de Victorino, que primeiro estudou e depois trabalhou no Conservatório (tornando-se em 1927 professora de Português, Francês, e depois também Italiano), além de outras atividades profissionais, Ferreira terá cumprido os papéis entreligados de provedora de afeto tanto materno como conjugal, ocupando-se das necessidades materiais de Victorino e providenciando-lhe uma estabilidade de conforto emocional. Esse, pelo menos, é o quadro que emerge dos rascunhos manuscritos (conservados no espólio de Victorino na Biblioteca Nacional) de várias cartas tristes e profundamente comoventes que Victorino compôs em 1959 em resposta às condolências recebidas de amigas após a morte de Ferreira:

Que importa ao mundo “uma madrinha” a mais ou a menos? A mim é que me importa, porque nela perdi uma ternura imensa, um amparo e uma companhia na verdade insubstituíveis. Agora quem me espera quando, ao fim do meu dia, entro em casa? E quem vai perguntar-me com um sorriso: “então que fez hoje, conte lá?” (Carta para Beatriz Pina, 15 de outubro de 1959)

Os rascunhos das cartas de Victorino tornam palpável a dificuldade de verbalizar o luto pela companheira vitalícia, cujo lugar na sua vida parece indefinível nos termos disponíveis no léxico do parentesco heteropatriarcal. Por exemplo, a seguinte frase, muito emendada e incompleta,

acaba por ser completamente riscada: "É que, na verdade [variante 'realmente'], não se vive com uma pessoa [variantes 'alguém', 'ninguém'] uma vida inteira, sem se receber, ao perdê-la, num momento destes, um choque brutal, tanto mais que, neste caso, a pessoa" (Carta para Maria Luísa Teixeira, 2 de outubro de 1959). Após a morte de Ferreira, e sofrendo de várias doenças, Victorino abandonou Lisboa, passando a viver em Caldas da Rainha sob os cuidados de outra amiga íntima, Manuela Lima de Carvalho (Lopes, 2006). Nunca regressaria ao apartamento que ela e Ferreira tinham partilhado na Rua das Flores, optando por alojar-se, durante as suas visitas a Lisboa, no vizinho Hotel Borges, onde faleceu em 21 de dezembro de 1967.

O segundo vínculo consequente e duradouro de Victorino foi com a amiga (também mais velha) Olga de Moraes Sarmiento (1881-1948), que, ao contrário de Ferreira, não vivia permanentemente em Portugal; embora visitasse muitas vezes Lisboa, a partir de 1914 residia principalmente em Paris. Lá se tornou companheira da riquíssima baronesa Hélène Van Zuylen, *née* Rothschild, cuja relação anterior com Renée Vivien, a "nova Safo", assegurou-lhe um lugar proeminente na afamada comunidade lésbica parisiense dos inícios do século vinte<sup>8</sup>. Sarmiento e Victorino, que teriam tido amigas comuns em Lisboa (a poetisa Branca de Gonta Colaço, por exemplo, era próxima de ambas), tornaram-se companheiras de viagem e de férias durante os anos vinte e trinta. Como relata o sobrinho-neto de Victorino, "Ela fazia essas viagens [...] durante o Verão. Olga Moraes Sarmiento tinha uma casa em Paris, outra em Hendaya, elas saíam daqui no *Sud Express* e ficavam lá uns meses" (Lopes, 2009). As suas viagens incluíam também locais mais distantes no

---

<sup>8</sup> Sobre Vivien e Van Zuylen, ver Rubin, 2011, pp. 103-105. Sarmiento permaneceu com Van Zuylen por mais de trinta anos, fugindo com ela para Lisboa antes da iminente invasão alemã em 1940 — depois acompanhando-a a Nova York (onde o resto da família de Van Zuylen também se refugiou), e finalmente regressando com ela a Lisboa, onde a baronesa morreu em 1947 e Sarmiento um ano depois. Para mais informações sobre Sarmiento, ver Almeida, 2010, pp. 116-18 e Curopos, 2011.

Sul da Europa, no Norte de África e no Médio Oriente (Marinho e Ordorica, 1998, pp. 26-37), ao que parece parando definitivamente apenas com o começo da Segunda Guerra Mundial e com a fuga de Sarmento e Van Zuylen de França para Portugal<sup>9</sup>. Um vislumbre invulgar da cumplicidade erótica que caracterizaria a relação de Sarmento e Victorino pode ser encontrado nas memórias de Beatriz Costa, que contou o seguinte sobre a visita das duas ao seu camarim, provavelmente em meados da década de vinte:

Olga de Moraes Sarmento viveu a maior parte da sua vida em França. Um dia apareceu no Teatro Variedades de Lisboa acompanhada da encantadora Virgínia Victorino. Entrou no meu camarim, passou-me a mão na cintura e sentou-me nos joelhos. Eu era muito jovem e não sabia quem era aquela senhora de chapéu panamá. Disse-me coisas muito agradáveis. Elogiou-me os olhos, o sorriso e como pouco mais viu digno de elogios passou a desejar-me um futuro risonho. Virgínia ria e apertava aqueles olhinhos verdes e expressivos. (Costa, 1975, p. 204)

A primeira das muitas viagens ao estrangeiro que Victorino e Sarmento fizeram juntas, em 1921, encontra-se documentada numa série de artigos de Victorino no *Diário de Lisboa* escritos em forma de cartas a uma amiga provavelmente fictícia (“Minha querida Isabel”) sob o título convencional de “Impressões de viagem”. Uma viagem marítima de

---

<sup>9</sup> Sarmento também utilizou as suas extensas ligações internacionais para promover Victorino fora de Portugal, como documentado, por exemplo, num artigo de 1922 em *Paris-Notícias*, que afirma que “Mlle Virginia Victorino est une jeune poétesse portugaise qui a conquis en son pays, rapidement, une grande notoriété. Mme. de Moraes Sarmento, l'illustre femme des lettres qui habite Paris depuis longtemps, nous disait, en nous envoyant quelques sonnets de sa compatriote: ‘Jamais il ne fut au Portugal un plus grand talent féminin’”. [“A Srta. Virginia Victorino é uma jovem poeta portuguesa que rapidamente conquistou grande reconhecimento no seu país. A Sra. de Moraes Sarmento, a ilustre mulher das cartas que é residente de longa data em Paris, disse-nos quando nos enviou alguns sonetos da sua compatriota: ‘Nunca houve um maior talento feminino em Portugal’.”] (“Une poétesse portugaise”). Sobre a rede das conexões literárias que Victorino desenvolveu em toda a Península Ibérica, ver Sánchez-Élez, 2011.

oito dias levou Victorino de Lisboa a Nápoles, onde foi recebida por Sarmiento e em poucas horas transportada para Capri, claramente um destino prioritário no seu itinerário e merecedor de um artigo dedicado no *Diário de Lisboa* intitulado "Os tipos e as paisagens de Capri" e subtulado "Um chá em casa de Romaine Brooks" (Victorino, 1922, p. 3)<sup>10</sup>. Embora poucos leitores originais do texto tivessem sido suficientemente bem informados para o perceber, os "tipos de Capri" de Victorino, descritos coletivamente como uma "multidão elegante e cosmopolita", consistiam em boa parte de mulheres lésbicas, com ênfase inicial dada a uma princesa russa de monóculo, acompanhada por "uma doutora [...] que entendeu no seu dever masculinizar-se, na toilette, nas atitudes, no cachimbo de marinheiro inglês que adoptou" (itálicos no original). Mas a atenção mais sustentada recai no artigo sobre a pintora Romaine Brooks, autora de retratos icónicos de celebridades lésbicas modernistas, entre elas a pianista Renata Borgatti e Una Troubridge, a companheira de Radclyffe Hall. Depois de jantar com Olga e Virgínia no seu hotel e de "horas de encantadora conversa", Brooks convidou-as para uma festa em sua casa em Villa Cercola, onde Borgatti tocou piano acompanhada por Olga Rudge no violino. Embora os modos masculinos da "doutora" russa atraíssem o desprezo irónico de Victorino, a excentricidade estilística de Brooks merece apenas admiração no seu relatório: "Calçavam-lhe os pés, sem meias, umas sandálias de ermitão; mas de ermitão que se desse ao luxo de gastar na Rue de la Paix...". A avaliação atenta por Victorino das opções da indumentária lésbica merece um comentário, podendo ser relacionada à sua própria adoção de um estilo "feminino" cuidadosamente cultivado, embora com um toque modernizador, tanto na poesia quanto na aparência pessoal. Os valores contrastantes que a observadora atribui, por um lado, à figura desagradável da anónima *butch* russa e, por outro lado, à elegância impecável das sandálias luxuosas de Brooks, poderão ser alinhados

---

<sup>10</sup> Sobre Capri como um destino gay e lésbico no final do século XIX e início do século XX, ver Aldrich, 1993, pp. 125-135.

com o “choque ideológico” (Ferreira, 2007, p. 170) entre as campeãs da feminilidade tradicional e as “novas mulheres” emancipadas na cultura portuguesa da época (note-se em particular a referência sarcástica de Victorino à russa como “doutora”). Vale a pena observar também que, em paralelo com a sua caracterização praticamente explícita do casal russo como lésbicas, Victorino apressa-se a assegurar os leitores do *Diário de Lisboa* que Brooks possui um marido, “o mais afável dos americanos”, num gesto de assentimento à normatividade heteropatriarcal potencialmente desestabilizada por outros elementos de sua narrativa<sup>11</sup>.

Victorino parece ter equilibrado o seu próprio estilo pessoal, semelhantemente à imagem de Brooks que projetou no artigo acima citado, entre os padrões convencionais que definiam a feminilidade heterossexual no seu meio e uma auto-estilização mais ousada, sinalizada no caso de Brooks pelas suas pernas nuas e no de Victorino, mais proeminentemente, pela sua adoção precoce de um penteado curto. Tendo perdido o cabelo longo depois de adoecer com o tifo no final dos anos de 1910, ao recuperar decidiu não o deixar crescer até à extensão original, apesar das objeções de Virgínia Ferreira. Como Fernanda de Castro recorda na sua carta póstuma a Victorino, naquela época “surgiu em Paris a moda do cabelo à *garçonne* e por esta razão, a tua madrinha queria por força esconder a tua cabeça encaracolada num gorro, numa boina, ou num chapelinho qualquer. E dizia-te para se justificar: ‘Não quero que digam que foste a primeira mulher em Portugal a usar o cabelo à *garçonne* Parece mal’” (1990, p. 74). No auge da sua fama literária, o estilo cultivado por Victorino atraía atenção considerável, como é documentado, por exemplo, pela lembrança de sua imagem pública num obituário anónimo publicado no *Boletim da*

---

<sup>11</sup> O marido, John Ellingham Brooks, não era americano, mas um dos inúmeros ingleses gays que se mudaram para Capri na esteira do julgamento de Oscar Wilde de 1895, atraídos pela legalização da homossexualidade em Itália (Aldrich, 1993, p. 126). Em 1921, ele e Romaine já estavam separados havia muitos anos, o que significa que Victorino ou estava mal informada ou, mais provavelmente, a utilizar a presença do ex-marido de Brooks na sua festa como um álibi heteronormativo.

*Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses*: “Quando Virgínia Victorino descia ou subia o Chiado, alta, loira, bonita, de gabardine bege e de botas de cano alto, que, longe de a masculinizarem, a tornavam mais feminina ainda, toda a gente a cortejava” (“Virgínia Victorino”, p. 14). Notável tanto nesta afirmação quanto na negociação do penteado de Victorino é o cuidado investido em protegê-la da ameaça de uma identificação indevida (isto é, lésbica). Se o seu cabelo curto podia ser escondido e/ou explicado pelo tratamento da doença (até se tornar normalizado devido à sua adoção generalizada pelas mulheres burguesas na década de vinte), o significado da sua gabardine e botas — potencialmente legíveis como masculinas — podia ser invertido para acentuar, pelo contrário, a sua feminilidade superlativa. Convém observar também o uso que o obituário anónimo faz da expressão “toda a gente”, neutra em termos de género, ao referir-se ao coletivo de admiradores desejantes de Victorino, que desta forma podia incluir tanto homens quanto mulheres, pelo menos implicitamente. Um jogo comparavelmente ambíguo com a expressão de género e orientação pode igualmente ser discernido na poesia de Victorino e no âmbito de sua receção e circulação, assunto a ser contemplado na última secção deste ensaio.

### **“Palavras que todos empregamos”**

O consenso crítico em relação às características definidoras da poesia portuguesa de autoria feminina nas primeiras décadas do século vinte tem apontado para o seu foco temático virtualmente exclusivo no amor, modulado por uma perspetiva heteronormativa também supostamente uniforme e esquemática, com a posição central atribuída ao destinatário masculino (e um pequeno número de poemas de Judith Teixeira no papel de uma exceção transgressora que confirma a regra)<sup>12</sup>. Este consenso, no entanto, chega a

---

<sup>12</sup> Teixeira, a única poetisa portuguesa antes dos anos 50 que publicou alguns poemas explicitamente homoeróticos, tem-se tornado nos últimos

ser abalado pela materialidade verificável e abrangente dos relacionamentos homossociais femininos no ambiente em que essa poesia foi produzida, recitada em salões literários e distribuída no mercado editorial. Os salões de Lisboa, uma alternativa inclusiva em termos de gênero aos encontros literários exclusivamente masculinos que se realizavam nos afamados locais de convívio modernista como *A Brasileira e Martinho da Arcada*, eram presididos por mulheres socialmente proeminentes como Veva de Lima, Elisa de Sousa Pedroso, Clarinha (Carlota de Serpa Pinto), Branca de Gonta Colaço e Madalena Martel-Patrício, entre outras (Castro, 1988, p. 133). Escritoras e artistas reuniam-se também em contextos privados mais informais, como ilustra um relato de Fernanda de Castro sobre o seu lar de jovem mãe recém-casada, numa das cartas póstumas a Victorino, na qual recorda encontros regulares que juntavam intelectuais como Teresa Leitão de Barros (autora de *Escritoras de Portugal*), a pintora Sarah Afonso e a própria Virgínia Victorino (1990, p. 77).

As historiadoras da existência lésbica têm explorado exaustivamente as instituições e estruturas sociais que dependiam da segregação de gênero — como conventos, escolas de meninas, famílias políginas, e assim por diante — como conducentes ao surgimento de laços afetivos, muitas vezes erotizados, ocasionalmente sexuais, entre membros das suas populações femininas (Rupp, 2009, pp. 162-193). Será que a esfera relativamente segregada da poesia portuguesa feminina na época modernista, produzida em boa parte por mulheres para mulheres, não deveria ser também considerada um terreno potencialmente fértil para a emergência de tais laços? Algumas evidências documentais sugerem que a hipótese de a homossocialidade feminina institucionalizada poder transbordar para o homoerotismo lésbico — de forma sugerida pelo conceito de contínuo lésbico de Rich — não se encontrava ausente das mentes mais

---

anos o assunto de um corpo crescente de produção crítica. Para uma avaliação sucinta do seu lugar no modernismo português, ver Pazos-Alonso, 2011.

diretamente interessadas em produzir e promover essa escrita literária. Como Cláudia Pazos Alonso demonstrou no seu estudo de Florbela Espanca, o relacionamento da poetisa com a revista *Modas e Bordados*, suplemento feminino do jornal *O Século*, onde começou a publicar em 1916, foi de particular importância para o seu desenvolvimento literário, como também terá sido o caso de muitas outras poetisas aspirantes que enviavam os seus versos para a *Modas e Bordados*<sup>13</sup>. Tendo visto vários dos seus poemas recebidos favoravelmente e publicados na revista ao longo do ano de 1916, Florbela também teve que enfrentar uma rejeição, anunciada na secção "A correspondência das nossas leitoras" em 4 de outubro. A nota indicava que um dos dois sonetos submetidos por Florbela "será publicado, o que não pode suceder ao outro — incaracterístico, se o considerarmos da autoria duma senhora e se atentarmos em que fala de paixão amorosa apesar de ser dedicado a uma senhora também" (citado em Pazos Alonso, 1997, p. 243).

A injunção emitida a Florbela pela *Modas e Bordados* ilustra à perfeição as observações de Judith Butler sobre "the mundane psychic and performative practices by which heterosexualized genders form themselves through the renunciation of the possibility of homosexuality, a foreclosure which produces a field of heterosexual objects at the same time that it produces a domain of those whom it would be impossible to love" (1993, p. 25). No campo discursivo das representações de género, em evolução dinâmica em Portugal entre os finais do século dezanove e os inícios do século vinte, as identidades homossexuais e as relações entre pessoas do mesmo sexo tornaram-se visíveis e, efetivamente, dizíveis pela maior parte através das múltiplas afirmações da sua impossibilidade e indizibilidade, como o ato de policiamento apresentado acima. Considerada no contexto do

---

<sup>13</sup> Como Espanca escreveu em 1916 a Júlia Alves, diretora-assistente da revista "o seu jornal só com cem páginas por semana poderia conter a porção de coisas boas e más que metade das mulheres de Portugal para lá envia numa febre de escritoras, literatas, poetisas e cozinheiras" (Espanca, 1986, p. 129).

surgimento abundante da escrita de autoria feminina, que era composta predominantemente em forma de poesia amorosa e reproduzida muitas vezes em meios de publicação segregados por gênero, como a *Modas e Bordados*, a tecnologia particular de gênero que consiste na aplicação da heterossexualidade compulsória adquire relevância óbvia.

Um gesto muito semelhante de (auto)censura pode ser localizado também na obra lírica de Victorino. O último poema de *Namorados* “Toujours la même chose”, que é dirigido a uma pessoa amada de gênero não especificado, estava na sua publicação original (no *Século da Noite*, em 17 de novembro de 1917) dedicado à “senhora D. Adélia Heinz”, professora de piano de Victorino no Conservatório de Lisboa<sup>14</sup>. A primeira estrofe do soneto traça o cenário melancólico de uma paixão amorosa não realizada:

Mas o que houve entre nós, tudo acabou.  
A nossa história é fácil de contar.  
— Beijo que morre e não se chega a dar,  
rosa que murcha e nunca se esfolhou.  
(Victorino, 1920, p. 95)

Na altura da integração do poema na primeira coletânea lançada por Victorino, a dedicação a Adélia Heinz foi removida, facilitando a inscrição harmoniosa do soneto na narrativa de uma relação entre os “namorados” do título do volume, que, embora largamente desencarnados e raramente identificados com sinais de gênero gramatical (mais sobre isto abaixo), são, no entanto, marcados linguisticamente como um casal heterossexual, dado que um elemento deste é identificável com o sujeito feminino falante de *Namorados*<sup>15</sup>. O trabalho de *performance* heteronormativa realizado neste caso pelo plural masculino pode ser visto em

---

<sup>14</sup> Foi Adélia Heinz quem apresentou Fernanda de Castro a Victorino, também em 1917 (Castro, 1990, p. 71). No relato de Castro, o apelido de Heinz é grafado incorretamente como “Heintz”.

<sup>15</sup> Na ausência de qualquer justificativa documentada para a remoção da dedicatória, é possível especular que ela terá sido motivada pela cautela extrema de Victorino, que só deve ter-se intensificado quando ela própria se candidatou para uma vaga de professora no Conservatório,

paralelo com o uso similarmente ideologizado do mesmo dispositivo gramatical em *Escritoras de Portugal*, onde Teresa Leitão de Barros descreve o discurso amoroso de Victorino como composto “numa língua que *todos* entendemos, com palavras que *todos* empregamos, exprimindo conceitos que a todos ocorrem, interpretando emoções que todos experimentamos” (1924, p. 346, *itálicos meus*).

Se a representação por Barros do discurso poético de Victorino como “palavras que todos empregamos” para exprimir “emoções que todos experimentamos” terá tido como o seu objetivo mais evidente a elevação e *mainstreaming* do que o subtítulo da sua obra chama de “génio feminino revelado na literatura portuguesa”, esta representação é também legível como a produção de um contínuo de relacionabilidade abrangente em que as leitoras e os leitores de todos os géneros e orientações pudessem ver a sua própria experiência de amor espelhada na lírica generosamente ecuménica de Victorino.

Como se relacionaria esta leitura com o conteúdo dos três volumes de poesia editados por Victorino? É certo que não se encontra em *Namorados Apaixonadamente* ou *Renúncia* nenhum poema que ostente o género da pessoa amada como feminino. Ao mesmo tempo, porém, dos quarenta e cinco sonetos de *Namorados* apenas doze identificam o objeto de amor como masculino, ainda que superficialmente, sem qualquer elaboração materialmente concreta, enquanto que em *Apaixonadamente* e em *Renúncia* o discurso de amor é inteiramente neutro em termos de género, sem uma única exceção. Uma leitura mais abrangente destes volumes terá de ser adiada, no entanto, para uma outra ocasião, a fim de permitir a inclusão no espaço limitado deste ensaio de alguns artefactos adicionais, o primeiro dos quais ilumina um caso no qual a poesia de Victorino serviu como veículo de comunicação afetiva entre mulheres que foi claramente potenciada por um impulso compartilhado para a desidentifi-

---

falhando a princípio em 1923 e depois conseguindo em 1927 (Marinho e Ordorica, 1998, pp. 26-29), e, coincidentemente ou não, abandonando a poesia como o seu género preferido de expressão literária após 1926.

cação anti-heteronormativa. As mulheres, neste caso, eram as amigas e amantes Francine Benoît (1894-1990), compositora e musicóloga portuguesa nascida em França, e Suzanne Laurens (1904-2003), escultora francesa que estudou arte em Lisboa e no Porto (Braga, 2013, p. 79). Entre a sua correspondência extensa, preservada no arquivo de Benoît na Biblioteca Nacional de Portugal, uma carta de Laurens (datada de 22 de janeiro de 1928) refere-se ao seu conhecimento passageiro de Victorino, aparentemente respondendo a uma pergunta ou informação veiculada numa carta anterior de Benoît. Laurens confessa ter ficado um tanto negativamente impressionada com Victorino quando a viu duas vezes em França no início dos anos vinte, considerando-a “un peu infatuée d’elle même” (“um pouco ‘cheia de si’ mesma”), mas afirma que mudou de ideia quando Benoît<sup>16</sup> mais tarde a fez ler os sonetos de Victorino, um dos quais Benoît também musicaria. O soneto em questão, *Renúncia* — publicado na *Contemporânea* em 1924 e posteriormente integrado no volume homónimo — transmite uma mensagem melancólica de possibilidade amorosa não concretizada, semelhante à de “Toujours la même chose”, ainda que mais definitiva e abrangente no seu alcance emocional (Victorino, 1926, pp. 85-86):

Fui nova, mas fui triste; só eu sei  
como passou por mim a mocidade!  
Cantar era o dever da minha idade. . .  
Devia ter cantado, e não cantei!

Fui bella. Fui amada. E desprezei. . .  
Não quiz beber o phyltro da anciedade.  
Amar era o destino, a claridade. . .  
Devia ter amado, e não ameí!

“Renúncia” certamente pode ser lido — e terá sido lido por muitos, na época da sua publicação e posteriormente — como uma glosa do afeto ortodoxo de saudosismo neo-romântico, tão em voga na poesia de autoria tanto feminina

---

<sup>16</sup> Fico profundamente grata a Helena Lopes Braga por partilhar comigo a transcrição da carta de Laurens e pelas perceções cruciais que conseguiu obter de forma mais geral da sua investigação inovadora.

quanto masculina das primeiras décadas do século vinte. Mas a ênfase concedida ao poema na correspondência entre Laurens e Benoît, assim como a escolha de Benoît de compor uma partitura musical para o texto, sugerem uma possibilidade de leitura diferente do soneto numa perspectiva *queer*, porventura emocionalmente sintonizável com os temas da impossibilidade de amar e de expressar o amor e com a situação resultante da desolação existencial.

A proeminência de *Renúncia* na obra de Victorino — dada a sua publicação na *Contemporânea* e posterior colocação como último poema da sua última coletânea — contrasta com a obscuridade de um outro soneto, cuja estética bastante distinta sugere de que formas diferentes o talento da autora se poderia ter desenvolvido sob condições menos restritivas de possibilidade discursiva. Publicado em 1917 em vários periódicos de província, o poema “A Freira” não chegou a ser incluído, no entanto, no volume de estreia de Victorino (ao contrário, por exemplo, de “Incerteza”, divulgado no mesmo ano e depois integrado em *Namorados*)<sup>17</sup>:

A Freira

Era a freira mais linda do mosteiro.  
— Dizia-o a sorrir o capelão. —  
Mas ninguém descobria que razão  
A levava a fugir do mundo inteiro.

Dizia-se em segredo que um tropeiro  
Vinha cantar-lhe em trovas a paixão;  
Que ela deixara longe o coração  
Nos olhos de algum belo cavaleiro.

Foi a freira espreitada.  
E na verdade,  
Horas mortas, desceu, toda ansiedade,  
À cerca do convento. Noite clara.  
... ..  
Quase manhã, ela beijava ainda

---

<sup>17</sup> “A Freira” foi publicado em 1917 nos periódicos *Semana Alcobacense* (Alcobaca, 26 de agosto), *Democracia do Sul* (Évora, 30 de agosto) e *Notícias de Alcobaca* (28 de outubro).

Uma rosa vermelha, muito linda,  
Que alguém, num grande beijo, lhe deixara.

No que aparece, à primeira vista, como um exercício poético tão agradável quanto banal, o meu filtro crítico assumidamente parcial deteta algumas linhas de fuga sedutoras que, lamentavelmente, não chegariam a ser retomadas na escrita posterior de Victorino de que temos conhecimento. Retomando o *topos* nacionalmente consagrado do erotismo monástico, o soneto ensaia algumas explicações heteroeróticas correntes para a retirada da freira do mundo (a paixão de um poeta, um amor frustrado), tentando espiar dentro do seu armário, por assim dizer. A seguir, porém, em vez de uma revelação conclusiva, vêm a lacuna provocante e o desenlace sensual, cujas imagens remetem irresistivelmente para o erotismo lésbico, embora ao mesmo tempo se encontrem abrigadas contra esta hipótese escandalosa pela fantasia hegemónica da orientação natural. A apropriação, simultaneamente sugestiva e furtiva, realizada no poema permanece, assim, protegida por uma máscara de negação plausível, ainda que admita, em simultâneo, um grau significativo de abertura hermenêutica perante as mentes de leitoras suficientemente motivadas.

Na sua breve história do lesbianismo português, *Filhas de Safo* (2012), Paulo Drummond Braga nomeia Victorino como uma das duas “escritoras alegadamente lésbicas” (p. 98) em Portugal no início do século vinte (a outra é Alice Moderno). Embora a existência lésbica de Victorino (assim como a de Moderno) deva ser considerada um facto histórico, poderá ser mais útil ainda contemplá-la como uma intermediária estético-política entre as culturas entrecruzadas da heterossexualidade compulsória e do desejo homosocial feminino. Talvez o segredo do êxito literário de Victorino tenha residido precisamente na sua capacidade de ajustar as convenções da lírica amorosa às expressões de afeto e desejo aplicáveis igualmente ao romance heterossexual e à intimidade erótica entre mulheres. No primeiro volume da sua edição da poesia lírica de Camões, publicada em 1923, Agostinho de Campos explica a dificuldade

de atrair leitores contemporâneos para a leitura dos sonetos de amor camonianos, evocando o imperativo de particular a experiência amorosa de qualquer geração “na língua palpitante do seu tempo”, sendo esta a razão de cada época histórica ter os seus próprios poetas: “Neste sentido foi Camões facilmente desbancado por muitos outros poetas no decorrer dos séculos, como no século passado e no actual Soares de Passos o foi por João de Deus, e João de Deus por D. Virgínia Victorino” (Campos, 1923, p. xxxii). No caldeirão cultural efervescente do Portugal dos anos vinte, lado a lado com a polémica violenta da Literatura de Sodoma, que agitou a sociedade e os meios intelectuais portugueses nos primeiros anos da década, a poesia enormemente popular de Victorino também pode ter refletido o *Zeitgeist* do período de uma maneira que só agora estamos em condições de entender mais completamente.

## Referências Bibliográficas<sup>18</sup>

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press. Durham, NC.

Durham, NC. Aldrich, R. (1993). *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. Routledge. London and New York.

Almeida, S. J. (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Sextante. Lisboa.

Barros, T. L. de (1924). *Escritoras de Portugal*. s/e. Lisboa.

Braga, H. M. L da S. (2013). *De Francine Benoît e algumas das suas redes de sociabilidade: Invisibilidades, género e sexualidade entre 1940 e 1960*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Braga, Paulo Drummond (2010). *Filhas de Safo. Uma história da homossexualidade feminina em Portugal (séculos XIII-XX)*. Texto. Alfragide.

Butler, J. (1993). "Critically queer". *GLQ* 1, pp. 17-32.

Campos, A. de (1923). *Camões lírico. I: Redondilhas*. Livrarias Aillaud e Bertrand. Paris e Lisboa.

Castle, T. (1993). *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Columbia University Press. New York.

Castro, F. de (1988). *Ao fim da memória. Memórias (1906-1939)*. Verbo. Lisboa.

—— (1990). *Cartas para além do tempo*. Europress Odivelas.

Costa, B. (1975). *Sem papas na língua*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

Curopos, F. (2011). "Les Mémoires de Maria Olga Morais de Sarmiento: Discours public, amours secretes". *Inverses* 11, pp. 23-32.

Dantas, J. (1920). "A musa do soneto". in *Abelhas doiradas*. Portugal-Brasil. Lisboa, pp. 175-181.

De Lauretis, T. (1994). *Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press. Bloomington.

Edfeldt, C. (2006). *Uma história na História. Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*. Câmara Municipal do Montijo. Montijo.

---

<sup>18</sup> Indicam-se apenas as obras que consideramos relevantes na construção do texto.

Espanca, F. (1986). *Cartas (1906-1922)*. Vol. V. Obras completas de Florbela Espanca, ed. Guedes, R. Dom Quixote. Lisboa.

Ferreira, A. P. (2007). "'Feminine poetry' for nationalist consumption or, making room for the ladies in a nation of poets". in *Tradições Portuguesas/Portuguese Traditions: In Honor of Claude L. Hulet*, ed. Cota Fagundes, F. e Blayer, I. M. F. Portuguese Heritage Publications of California. San José, pp. 159-177.

Ferro, A. (1931). "Uma grande poetisa portuguesa". *Diário de Notícias*. 24 de maio de 1931.

Klobucka, A. M. (2009). *O formato mulher: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Angelus Novus. Coimbra.

Lello, J. (2000). "O Teatro como paixão discreta", in *Imagens para a poesia de Virgínia Victorino*, ed. Sampaio, J. P. de. Câmara Municipal de Alcobaça. Alcobaça.

Lello, J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*. Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora.

Lopes, M. (2009). "Virgínia Victorino e Florbela Espanca: melancolia e glória na vida e na morte". *Tinta Fresca: Jornal de Arte, Cultura e Cidadania*, 3 de novembro de 2009. Acedido em 14/01/2018 em <http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=ae00188c-4ac5-484d-821d-9e65a996f92e&edition=108>.

Marcus, S. (2007). *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*. Princeton University Press. Princeton, NJ.

Marinho, M. J. e Ordorica, J. (1998). *Espólio Virgínia Victorino [Esp. N56]*. Inventário. Biblioteca Nacional. Lisboa.

Owen, H.; Pazos Alonso, C. (2011). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Bucknell University Press. Lewisburg.

Pazos Alonso, C. (1997). *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.

— (2011). "Modernist differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca". *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, ed. Dix, S. e Pizarro, J.. Legenda, London, pp. 122-134.

Pereira, J. C. S. (1986). *Perspectivas do feminino na literatura neorromântica*. Coimbra Editora. Coimbra.

Pryde, D. (2010). "Lésbicas portuguesas no século vinte: apontamentos para a História". *Revista crítica de ciências sociais*, 89, pp. 127-139.

Régio, J. (1946). “Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca”. in *Florbela Espanca, Sonetos completos*. 7ª ed.. Livraria Gonçalves. Coimbra, pp. 5-15.

— (1950). ‘Florbela’, in *Florbela Espanca, Sonetos completos* 8ª ed.. Livraria Gonçalves. Coimbra, pp. 7-27.

Rich, A. (1980). “Compulsory heterosexuality and lesbian existence”. *Signs*, 5:4, pp. 631-660.

— (1986). *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. Virago. London.

Rubin, G. S. (2011). *Deviations: A Gayle Rubin Reader*. Duke University Press. Durham, NC.

Rupp, L. J. (2009). *Sapphistries: A Global History of Love between Women*. New York University Press. New York.

Sánchez-Élez, M. V. N. (2011). “Virgínia Victorino (1895-1968) mediadora literaria entre las letras portuguesas, catalanas, gallegas, vascas y castellanas de entreguerras”. In *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, ed. Gavagnin, G. e Martínez-Gil, V. Punctum. Lleida, pp. 169-189.

Sena, J. de (1947). *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Biblioteca Fenianos. Porto.

“Une poétesse portugaise” (1922). *Paris-Notícias*. 8 de junho de 1922.

Vilhena, M. da C. (1987). *Alice Moderno, a mulher e a obra*. Direcção Regional dos Assuntos Culturais e Secretaria Regional da Educação e Cultura. Angra do Heroísmo.

“Virgínia Victorino” (1968). *Autores. Boletim da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses*, X, p. 40 (Primavera).

Victorino, V. (1920). *Namorados*. Oficina da Ilustração Portuguesa. Lisboa.

— (1922). “Os tipos e a paisagem de Capri”, *Diário de Lisboa* 13 de fevereiro de 1922.

— (1923). *Apaixonadamente*. s./e. Lisboa.

— (1924). “Renúncia”. *Contemporânea*, 10, p. 5.

— (1926). *Renúncia*. s./e. Lisboa.

Victorino (*Espólio de Virgínia Victorino*) (n.d.) *Esp. N56, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea*. Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa.

# Virgínia Victorino: sondagem e revisitação

ANTÓNIO CARLOS CORTEZ  
CLEPUL

## I

Nascida em 1895, Virgínia Victorino publicou apenas três livros de poesia, *Namorados* (1921), *Apaixonadamente* (1923) e, em 1926, *Renúncia*. Estes três livros conheceram diversas edições, sendo de destacar as doze que em Portugal vieram a público, além de duas no Brasil. O seu primeiro livro, nas nona e décima edições tem capa de Almada Negreiros e, de entre a crítica, não falta quem mencione o alto valor da sua poesia. Desde logo, Júlio Dantas que nela vê “a musa do soneto”, já pela “delicadeza, tão pessoal, da emoção; pela naturalidade correntia da linguagem”, já pela “sucessão incisiva e rápida dos períodos curtos; sobretudo, pelo inesperado do último verso, pela cintilação do mot-de-la-fin” com que Virgínia preparava a chave d’ouro. Outros, como Agostinho de Campos, mencionam a arte da autora de *Namorados* ao estudarem Camões e Teresa Leitão de Barros, em *Escritoras de Portugal*, considera dever-se o sucesso da primeira colectânea de versos à “feliz adaptação do lirismo amoroso às ansiedades emotivas mais actuais” (Barros, 1924). O que estava em causa no lirismo de Virgínia era, em sonetos de recorte intimista, o lado mais prosaico de um olhar que se concentrava em registar “a sala ou o gabinete de trabalho”, “a rapariga moderna, feita à imagem e semelhança de todas as raparigas do seu tempo” (Sampaio, 2009, pp. 14-15).

A que se deve, portanto, o manto de silêncio que caiu sobre a obra de Virgínia Victorino? Para mais, uma autora que foi bafejada pelos poderes políticos e culturais da sua época, agraciada com o grau de *Oficial da Ordem de Cristo*, em 1929, e com a comenda da *Ordem de Santiago*, em 1932; reconhecida pelo governo espanhol em 1930 (recebe a *Cruz de D. Afonso XII*); dramaturga igualmente respeitada (obteve o *Prémio Gil Vicente* com a sua peça *Camaradas* atribuída pelo Secretariado de Propaganda Nacional) e que vai ao Brasil a convite de Getúlio Vargas, em 1937, não seria por demais justo e evidente o lugar de primazia que Virgínia Victorino deveria ocupar na memória literária portuguesa?

É paradoxal que o seu nome e a sua poesia e teatro apenas tenham ressonância no seio da academia, no âmbito de estudos especializados, pois outras escritoras suas contemporâneas obtiveram algum eco junto de gerações mais jovens e extravasaram os muros da universidade e das equipas de investigação. Florbela Espanca é o caso mais gritante, e há não muitos anos fazia ainda parte dos currículos escolares. Maria Amália Vaz de Carvalho (de que existe, inclusivamente, um prémio de poesia) não será exactamente um nome esquecido, quanto mais não seja por todos os anos a Câmara Municipal de Loures celebrar a sua memória através dum galardão. Fernanda de Castro e Irene Lisboa são casos em que o desconhecimento do público que lê poesia não será tão declarado, especialmente Irene Lisboa, a cuja obra literária a mais importante revista de poesia — a *Relâmpago* — lhe dedicou, em 2013, os trigésimo primeiro e trigésimo segundo números (Cruz, 2013).

Se tivermos em conta que na década de 1920 é Virgínia Victorino quem mais recolhe a admiração da crítica, ao ponto de no *Diário de Lisboa* em Março de 1926, Norberto de Araújo transcrever onze dos seus sonetos, dedicando-lhe nos artigos de 4 e 6 de Março, encomiásticas palavras (“[...] [Virgínia Victorino é] hoje em Portugal não o primeiro talento das poetisas da nossa terra, mas um dos primeiros talentos de todos os poetas da nossa geração”) (Guinote, 1997,

p. 322) mais incômoda será a sensação de tremenda injustiça para com a arte de Virgínia Victorino.

Porém, talvez possamos explicar o esquecimento de que a autora de *Renúncia* tem sido alvo desde há décadas se se considerar que não só a sua proximidade com certos sectores do Estado Novo, como o facto de, poeticamente, Virgínia Victorino, não ter feito parte dos grandes “ismos” literários que irrompem nas primeiras duas décadas de noventa — o Modernismo de *Orpheu* e o *presencismo* — de algum modo a isolaram. Quer dizer: se ideologicamente muitos a colocaram do lado errado da política, não percebendo que, na sua circunstância, Virgínia Victorino cumpria, na I<sup>a</sup> República, e portanto, antes da eclosão do Estado Novo, um papel simbólico de enorme irradiação — a mulher escritora, a poetisa que vive a vida num país democrático e avançado —; se, por outro lado, no campo literário, os seus sonetos não lograram ter a carga dramática de que os sonetos de Florbela parecem viver, tudo isso justificará, *tant bien que mal*, o ocaso de Virgínia Victorino a partir das décadas de 1940/1950, tanto mais óbvio quanto é certo que a poeta e dramaturga se afasta, nos últimos anos, da vida pública.

Acresce a estes factos um outro que não é, a meu ver, despreciando: a elaboração de sucessivos currículos escolares, de programas de literatura portuguesa que, ao longo dos anos sessenta e setenta (para não falar dos últimos vinte e cinco anos de ensino da literatura quer na Escola, quer mesmo na Universidade — fase da história do nosso ensino que coincide com o desinvestimento nas Humanidades, absurdo, mas reiterado pelos sucessivos Governos), olharam para a poesia de Virgínia Victorino com os óculos obtusos e redutores da ideologia partidária. Agraciada com um prémio do SNI, como não ver nessa atribuição o agradecimento dos poderes de então para com os serviços prestados por Virgínia ao Estado Novo? Quer dizer que de fora foi ficando aquilo que verdadeiramente importa — a linguagem e o universo dos textos. Se com a edição da antologia recentemente publicada (Victorino, 2018), se puder aligeirar o peso da sombra que se abateu sobre a poetisa que em Abril

de 1922 o *Mercure de France* elogiou, não daremos por perdido este trabalho. É que, no que à Literatura importa, é de menos tudo quanto se fizer para levar aos mais jovens — aos alunos, aos leitores em formação, mas quem sabe até aos pais, aos educadores, aos professores — a poesia portuguesa e, sob esse prisma, Virgínia Victorino tem de ser de novo lida e relida.

## II

O panorama poético em que Virgínia Victorino surge é, à roda de 1920, 1921, prolongando-se até ao início da década seguinte, marcado ainda por uma poesia de matriz tardo-romântica. Nos melhores casos, é o gosto tardo-simbolista ou a matriz saudosista vinda de Pascoaes, que predomina. Dado que Pessoa e os de *Orpheu* só com a divulgação dos jovens da *presença* (especialmente Régio e a sua tese de 1925 sobre a Moderna Poesia Portuguesa e Casais Monteiro, o mais moderno dos do grupo de Coimbra) conhecerão alguma canonização, pode-se considerar que, por esses anos vinte o processo de formação do modernismo está ainda a formular-se. Mário de Sá-Carneiro (de que Virgínia tinha adquirido alguns livros), morrendo em Paris em Abril de 1916, precipita o fim de *Orpheu* nesse mesmo ano; a génese e formação do modernismo poderá ser ainda acompanhada em revistas próximas, nas intenções e finalidades, daquele órgão. Especialmente *Centauro* (1916), *Exílio* (1916), *Ícaro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (3 séries, 13 números entre 1922 e 1926), *Bizâncio* (1923-1924) e *Athena* (1924-1925). Se percorrermos estas revistas não encontramos poemas de Virgínia Victorino. Nem mesmo, para que conste, há colaboração sua em órgãos onde pontificavam personalidades mais directamente ligadas ao integralismo lusitano ou a sectores mais próximos do nacionalismo, como são os casos das revistas *Homens Livres* (1923), que integra no seu corpo redactorial António Sardinha, Afonso Proença, para além de seareiros como Cortesão e Raúl Proença; também não a encontrare-

mos na revista *Conímbriga — letras, arte e crítica*, publicada em 1923, e que inclui colaboração de Nemésio, Pascoaes, Augusto Casimiro, Lopes Vieira (que admirava Virgínia Victorino em termos superlativos); nem tão-pouco leremos os sonetos virginianos noutras páginas de revistas que circulam por essa década, seja na *Revista Portuguesa*, de que era director Victor Falcão, ou na *Contemporânea*, onde os modernistas marcam forte presença, além de outros poetas vindos do saudosismo e do tardo-simbolismo (ainda Eugénio de Castro, Correia de Oliveira, Afonso Duarte, além de Pessoa, Campos, Almada e Sá-Carneiro), seja, por exemplo, na *Byzancio* onde constam Alexandre d'Aragão, Fausto dos Anjos e João de Almeida, publicação relevante porque de influência tradicionalizante e onde exotismo e mistério se misturam. Nem na *Labareda*, onde Alfredo Brochado, Pascoaes e Mário Beirão dão continuidade a expressões saudosistas e nacionalistas, afinando pelo mesmo diapásão das *Folhas de Arte* de que era director Augusto de Santa-Rita, colaborará Virgínia Victorino. Professora no Conservatório Nacional, poderia Carolina Michaelis, na *Lusitânia* contá-la entre os seus colaboradores, já que em 1924, era a poetisa de *Apaixonadamente* a diva das letras nacionais. Não a encontramos. Se bem que em 1917 tivesse publicado o seu primeiro poema, “Incerteza”, no jornal *O Século*, localizá-la nas páginas dos mais diversos periódicos da época ou nas mais diversas páginas das revistas de vária índole que por esse tempo se publicam é tarefa difícil. O que primeiramente esta poesia revela é, portanto, a sua situação — dissemo-lo já — de isolamento.

Posto isto, e para além dos ecos que teve em publicações de outra ordem, que nos diz a poesia de Virgínia Victorino? Que marcas a caracterizam? Como se leu acima, Júlio Dantas destaca na sua estesia a emoção que dos seus versos ressalta; a “naturalidade correntia da linguagem”, a “sucessão incisiva e rápida dos períodos curtos”, certa solução inesperada que nos assalta, pela ironia, ou pela artificial pungência, nos últimos versos de não raros sonetos.

Todavia, se é certo que nos seus sonetos a naturalidade da voz da enunciação é um aspecto moderno, confinando com áreas dramáticas ou parateatrais que podemos ver, por exemplo, em Florbela Espanca, certo é também que essa voz dramática, exposta nos textos, quase sempre parece preparar-nos para um monodílogo onde as grandes contradições e exasperações florbelianas não têm lugar. Virgínia traz consigo outro recorte e outra densidade. Nem pior, nem melhor — apenas diferente. Se não há nela, como há na autora de *Charneca em Flor* o sonho, ou a projecção da “poetisa eleita”, se não há sequer, na melhor senda anteriana ou na melhor herança de Mário de Sá-Carneiro, a construção de uma figura de poeta que ora se vê outro, desconhecendo-se, ora exclama a dor universal por não ver resolvida a questão da fé, pressentindo que às portas dum qualquer palácio da ventura só há o Nada e o Vazio; há, e de que forma, a afirmação de uma feminilidade segura, sem pejo de mostrar como se sente o amor de forma lúcida. Essa lucidez, afinal tão distante dos laivos de loucura tão característicos duma mitologia amorosa quando se é mulher, é dos aspectos mais instigantes em Virgínia Victorino.

Impossível é não lembrar aqui o seu primeiro poema, “Incerteza”, onde a voz poética, dirigindo-se a “tu”, sabendo quanto esse destinatário lhe mente, nem por isso faz decair o discurso em veementes declarações de morte e suicídio.

Mentes-me muito, sim. Já m’o tinhas dito  
E eu tinha-o já também adivinhado  
Mas que me importa a mim esse pecado,  
Se te desculpo até, se te acredito?

Qual será de nós dois o mais culpado?  
Tu, que mesmo a mentir és tão bonito,  
Mudando em graça o teu maior delito,  
Ou eu, porque te tenho acreditado?

Tu vais dizendo aquilo que não sentes;  
Eu ando presa a ti, nesta ansiedade  
De saber o motivo por que mentes.

Enganamo-nos ambos sem pensar:  
Tu a mentir, dizendo-me a verdade,  
Eu crendo em ti, mas sempre a duvidar.

(Victorino, 2018, p. 46)

Para além do jogo de oposições entre mentira e verdade, entre o “eu” feminino que se move no campo de um valor — a verdade do que se diz, a coerência entre palavra e acção — e um “tu”, masculino, que escolhe o lado do vício, a mentira, há no entrecortado das frases, no tom de conversa ou carta íntima que este soneto denota, um modo de desmontar a questão da culpa — a culpa de quem acredita na mentira, a culpa de quem mente escondendo a verdade — pelo lado mais irónico e complacente que não seria de esperar numa poesia feita por mão feminina, para mais na década de 1920. O que se sugere é quase a inescapável condição de o amor, entre homens e mulheres, ter de ser assim, jogado entre barricadas que, se não são inimigas, estão em palcos diferentes. O terceto final é um exemplo claro da mestria versificatória de Virgínia Victorino: afinal quem diz sempre a verdade no amor, também mente e aquele que é acusado de mentir conta, por palavras outras, a mais clara das verdades, mesmo quando diz “amo-te”, ou mesmo porque só pode dizer “amo-te”.

Mas há dois outros modos de fazer linguagem que devemos ter na devida conta ao ler a poesia de Virgínia Victorino. Refiro-me à pontuação cadenciada, ao ritmo *staccato* do enunciado com que mais se reforça o tom coloquial. Dantas identifica esse traço estilístico, mas não se refere — a reboque dessa coloquialidade — à figura da hipotipose, à capacidade de Virgínia pôr diante dos nossos olhos a figura da mulher sentada à mesa e escrevendo sonetos onde acusa, ou denuncia os males de amor (“Nunca mais quero ver-te. / D’hoje em diante, / Seremos como estranhos. Se quiseres / Supõe-me a mais injusta das mulheres, / Porque eu a ti conheço-te bastante” [Victorino, 2018, p. 67]). Independentemente de questões biográficas, a construção da cena parte quase sempre da ficionalização daquilo que vem da vida e merece ser contado, ser levado ao palco da escrita.

Um verso como “Cansei. Fui tão fiel, fui tão constante!” (Victorino, 2018, p. 67), mais do que nos dar a ideologia em que a escrita de Virgínia se move — a que se compagina com o ideal da mulher virtuosa e forte, moralmente inatacável — mostra a imagem, se assim se pode dizer, de uma fala que para si mesmo é irónica, que de si mesmo sorri, ainda que seja um sorriso triste: “Cansei”. Se aludo a uma cena em que, por detrás da dor, se pode adivinhar certa ironia, é porque a hiperbólica expressão auto-elogiativa (“Fui tão fiel! Fui tão constante!”), logo embate na acusação despeitada: “Nem sabes o que queres! / Volta de novo à tua vida errante.” e a cena mais se adensa na sua resolução irónica se nos detivermos nesse performativo “Pronto, acabou-se.”, mesmo que no terceto final se fala da dor “desta obsessão fatal” (Victorino, 2018, p. 67), palavra artificiosa ou artificial, posto que não estejamos nas águas turvas e lodosas de uma identidade que encontre na morte a saída para a obsessão que o amor-paixão provoca.

Noutros momentos, seja em *Namorados* ou em *Apaixonadamente* o poema desenvolve-se em torno de uma visão, em função daquilo que o observador nos diz que viu. “Quando te vi” (Victorino, 2018, p. 27), que mereceu tradução francesa no *Mercure*, é um exemplo óbvio da capacidade efabulatória em Virgínia Victorino. O jogo entre reticências (“Olhei... olhaste...”) incindindo sobre o verbo que mobiliza o texto — escreveu-se de memória o que se olhou, recorda-se, na imaginação, quem os olhos fixaram — e pontos finais e exclamações espelha a tensão dessa memória feita escrita. O poeta deixa-se inundar “dessa luz ardente”, lastro daquele que numa manhã “clara, refulgente”, passou, abrindo “uma flor em cada haste” e quando esperávamos que a fábula e a descrição do objecto amado continuasse, um verso suspende a descrição, rasga o movimento da evocação: “Depois não sei mais nada. Olhei... Olhaste... / E nunca mais te vi. — Estranho contraste! / A madrugada transformou-se em poente.” (Victorino, 2018, p. 27). Ai está a notação sá-carneireana — o poente depois do sol — e aí está o reenvio para a tradição camonianiana, o motivo da ma-

drugada (“Aqueela triste e leda madrugada”), espaço-tempo que permanece no olhar fechado do sujeito amante quando este fecha os olhos e cruza a luz da madrugada com a recordação daquele que se ama. Qualquer coisa do “Último Soneto” de Mário de Sá-Carneiro parece aflorar no terceto que fecha a composição de Virgínia:

E há tanto sol doirando esses trigais!  
Olhaste, olhei, fugiste. . . Ai, nunca mais,  
Nunca mais tive outra manhã tão linda!

(Victorino, 2018, p. 27)

Veja-se o uso do verbo “fugir” no pretérito perfeito, assinalando uma acção acabada, concluída. Em Sá-Carneiro, no conhecido soneto: “E fugiste. . . Que importa? Se deixaste / A lembrança violeta que animaste / Onde a minha saudade a Cor se trava? . . .”, intensificando a ideia de fuga definitiva de quem um dia se beijou e remordeu até pela sugestiva “lembrança violeta” que anima, com essa cor funérea, a saudade; em Virgínia ao aspecto perfectivo do verbo, ou dos verbos (“olhaste”, “fugiste”), a antítese que se estabelece entre a luz solar esplendendo nos trigais e, após a sugestão de um rápido relancear de olhares entre dois desconhecidos (ou conhecidos?), a certeza de que, mesmo havendo luz solar noutras possíveis manhãs, aquele *flirt* será irrepetível, até porque fugiu aquele que também olhava a poeta.

### III

Tem-se dito e tem-se escrito — é o caso de Maria José Marinho na apresentação que dela faz no caderno dedicado ao espólio da poetisa-dramaturga — que a representação do sujeito nos seus poemas participa dum estereotipo bem definido: “a mulher sofredora, traída, sempre e sempre apaixonada” (Marinho, 1998, p. 19) e que o seu lirismo só pela clave amorosa pode ser lido. Concorde-se com esta apreciação. Mas se é certo que esse lirismo amoroso e sofredor existe, os traços românticos vão defluindo à medida que

Virgínia Victorino avança na produção poética — em poucos anos, entre 1921 e 1926 três volumes de versos e prepara a entrada, pela mão de Amélia Rey Colaço, no mundo do teatro. Essa deflação, esse deslizar subtil de uma estesia romântica, ou, de forma mais justa, de uma sensibilidade tardo-romântica e saudosista, para soluções onde expressão confessional se conjuga com tiradas por vezes banais, isso me parece ser um aspecto que ainda não foi visto por alguma crítica que se tem debruçado sobre a autora.

Um exemplo claro dessa imprevista representação de um eu feminino que, perante a experiência do amor de perdição, perante a evidência da traição, encontra o lenitivo em gestos superficiais, de modo a compensar, com distrações fúteis, a perda, é o soneto “Futilidade”. O cenário montado repete, pelo monodílogo, imagens reconhecíveis — a mulher fala para o seu companheiro, pede-lhe para que, pelo menos nessa noite, ele não saia de casa. Promete-lhe distraí-lo: poderá tocar, dançar, cantar. . . Percebe-se que o objecto da paixão lhe responde: “Não sais? Dizes que não? Meu bem! Meu bem!” (Victorino, 2018, p. 40) e, se o remate final fosse escrito pela mão de Florbela Espanca, talvez a tensão egoísta exigisse cores mais ominosas, uma voz mais cortante e desesperada. . . No caso de Virgínia Victorino é sugestivo o gesto da mulher-amante, sofredora, traída. Na sala onde poderá passar a noite com o seu companheiro, um último pedido: “Vamos, senta-te aqui. Lê versos, fuma” (Victorino, 2018, p. 40), mas logo a névoa do tabaco envolve de mistério o destinatário do poema. Na bruma que se espalha a última impressão é a da mulher, agora só, vendo-se ao espelho e pondo o pó d’arroz.

Quer dizer: Virgínia Victorino, em quadros líricos onde ainda há a reviviscência de modelos poéticos vindos do tardo-romantismo e de uma matriz, digamos assim, mais sentimental e intimista da nossa poesia, não secundarizou o banal como matéria possível do poético. Afloram imagens onde esse banal poderia ser mesmo a matéria central da escrita, numa rede de motivos que a teriam aprimado de Irene Lisboa. Num texto inserto num dos números de *Seara Nova*

datado de 1942, e que Paula Morão publicou no volume *Folhas Soltas da Seara Nova* em 1983, dissertava a poeta de *Um Dia e Outro Dia*:

Até que ponto, em suma, pode a banalidade interessar e ter significação? [...] até que ponto é meritória e interessante a banalidade? Até onde ela tem real valor em literatura, e representar qualquer coisa?

O problema da banalidade em literatura não é, afinal, simples. O que ela vale, como processo, não está certamente ainda definido, nem explorado; como efeito, ainda está muito longe de ser conhecido também. (Lisboa, 1983, pp. 356-357)

“Divagações sobre literatura”, assim se intitula esse texto assinado por Irene Lisboa, podendo ser lido como uma poética, é sobretudo um modo de afirmação de um tema, ou de uma outra coordenada na poesia portuguesa — o banal — que deveria gozar de outro estatuto. O banal, mas sobretudo o modo como a mulher-escritora, observa a vida na sua comezinha banalidade, isso é o que está em causa para Irene Lisboa. Melhor: muito mais que uma temática, o banal é um valor, é um processo, pode ter significação, pode ser um efeito.

Virgínia Victorino talvez não depreciasse estas palavras de Irene Lisboa. Adivinha-se em alguns dos seus sonetos essa quase entrada no banal. . . Mas a atmosfera dos seus poemas permaneceu fiel a quadros mais conservadores que, mesmo nos anos vinte e nas décadas subsequentes, sofreriam uma gradual secundarização. Em 1926, data do seu último livro de poemas, *Renúncia* (renúncia à poesia, abandono da linguagem poética para se dedicar ao teatro?), a nossa literatura tem já atrás de si movimentos, grupos, polémicas, propostas de renovação estética extremamente importantes. Do Modernismo de *Orpheu* vêm as mais ousadas formas poéticas, prolongando-se em revistas que irão dar sequência aos “ismos” de Pessoa, cuja colaboração com as mais importantes revistas do período que vai de 1916 a 1935, é regular. Pascoaes é influência para quantos, em

derivas mais saudosistas, irão pautar certo gosto mais ar-reigadamente místico até à década de 1940, por via da *pre-sença*, onde o modernismo se encaminha para a sua revisão crítica e se defendem – numa “contra-revolução” que Eduardo Lourenço leu de forma ímpar — novos princípios em arte, vincando a diferença entre fingimento e aquela “litera-tura viva”, que Régio propõe. Virgínia Victorino estreia-se em 1930 na arte dramatúrgica — tinha já dito adeus aos versos. . .

Razões para a trazermos ao nosso convívio hoje? Muitas: a perfeição formal da sua sonetística, as cenas de amor de-sencontrado entre dois mundos ainda tão distantes no seu tempo, o mundo masculino, indiferente ao lugar da mulher na sociedade da época, e o mundo feminino, que começava a exigir outra presença. . . Mas talvez seja essa atenção pres-tada a determinados gestos fúteis, superficiais — banais, em suma — da mulher a caminho da sua independência (por muito que sofra e sinta que as leis do amor a não pro-temem) o que, hoje, podemos redescobrir lendo Virgínia Vic-torino.

De resto, se atentarmos no actual momento que a poesia portuguesa atravessa, talvez se justifiquem alguns estudos de natureza comparatista em que se articulem dois tem-pos separados por praticamente cem anos. Que processos, que valor, que efeito tem hoje o banal na jovem poesia por-tuguesa escrita por mulheres? Que representações do eu feminino lemos em autoras que vieram depois de Virgínia Victorino? De Irene Lisboa e Sophia de Mello Breyner, pas-sando por Natália Correia até chegarmos a Luiza Neto Jorge, Fiamma Hasse Pais Brandão ou Maria Teresa Horta, sem es-quecer Adília Lopes, Inês Lourenço, Rosa Alice Branco, Edu-arda Chiote ou, de gerações mais novas, Golgona Anghel, Rosa Oliveira ou Rita Taborda Duarte, o que mudou? Que escrita, que tons e visões de mundo se construíram? E dos estudos que se vierem a fazer (decerto haverá já quem os faça), ver-se-á que a poesia de Virgínia Victorino não pode continuar a ter sobre ela o peso do silêncio.

## Referências Bibliográficas<sup>1</sup>

Barros, T. L. de (1924). *Escritoras de Portugal*. Typ. Artur. Lisboa.

Cruz, G. (dir.) (2013). *Relâmpago. Revista de Poesia*. n.os 31, 32.

Guinote, P. (1997). *Quotidianos Femininos (1900-1933)*. Vol. I. Ed. Comissão para a Igualdade e para os Direitos da Mulher. Lisboa.

Lisboa, I. (1983). *Folhas soltas da Seara Nova (1929-1952)*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.

Marinho, M. (1998). “Apresentação”. Em: Marinho, M.; Or-dorica, J. (ed.). *Espólio Virgínia Victorino: Inventário*. Biblioteca Nacional. Lisboa, pp. 19-22.

Sampaio, J. P. de (Coord.) (2009). *Floribela Espanca. Virgínia Victorino: face a face*. IGESPAR. Câmara Municipal. Alcobça.

Victorino, V. (2018). *Antologia Poética*. Caleidoscópio. Casal de Cambra.

---

<sup>1</sup> Indicam-se apenas as obras que consideramos relevantes na construção do texto.



# Virgínia Victorino e o armário português

FERNANDO CUROPOS  
Sorbonne / Paris 4

Quando Charles Baudelaire publica *Les fleurs du mal* (1857), cujo título inicialmente previsto era *Les lesbiennes* (Baudelaire, 1992), trata não somente da condição do homem moderno mas elege também a mulher lésbica como “heroína da modernidade” (Benjamin, 2002, p. 132). Seguindo as suas passadas, os poetas e romancistas finisseculares franceses vão incorporar a temática sáfica e povoar os seus escritos “dos jogos latinos e das volúpias gregas” (Baudelaire, 1992, p. 274). É o caso de Paul Verlaine que publica clandestinamente, em 1868, um folheto de sonetos intitulado *Les amies*. Esses dois poetas introduzem assim uma “estetização fantasmática da lésbica” que perdurará “até o início do século XX” (Robic, 2012, p. 69).

No entanto, na viragem do século, várias autoras, nem sempre francesas, mas escrevendo em francês, vão apoderar-se da temática sáfica e libertá-la do olhar masculino, algo voyeurista. É o caso da americana Natalie Barney (1876-1972), de Liane de Pougy (1869-1950), que publica um romance *à clef*, *Idylle saphique* (1901), em que expõe a sua aventura amorosa com a poetisa americana, romance com um capítulo ambientado em Lisboa, ou de Renée Vivien (1877-1909), cuja poesia se torna uma lancinante homenagem a Safo. Com essas mulheres, a homossexualidade feminina sai definitivamente do armário e ganha visibilidade através da afirmação de modos de vida e de criação artística libertos dos moldes heteronormativos.

Na viragem do século, Paris torna-se uma nova Mitilene, onde se exilam mulheres vindas de vários horizontes (Bensstock, 1987, pp. 82-196), a romancista Gertrude Stein, mecenas dos pintores cubistas, as bailarinas Isadora Duncan, Eva Palmer, Loïe Fuller e Ida Rubinstein, egéria dos Bailados Russos, ou a pintora Romaine Brooks, para só citar algumas mulheres que, como as escritoras portuguesas Olga de Moraes Sarmiento (1881-1948) ou Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), não encontram no país de origem um espaço onde possam levar uma vida que fuja às regras do heteropatriarcado.

É nesse Paris Lesbos que Natalie Barney e Renée Vivien ousam uma poesia no feminino e para as mulheres. Pois, até então, o safismo tinha sido um “couto privado masculino” (Izquierdo, 2009, pp. 87-88). No caso português, alguns autores finiseculares trilham a senda aberta por Baudelaire, como é o caso de Eugénio de Castro ou Gomes Leal, ou poetas menos divulgados, como Duarte Solano ou Xavier de Carvalho (Curopos, 2016, pp. 130-144). No entanto, embora Safo seja uma figura fugaz na poesia portuguesa, tal não acontece na produção erótica e pornográfica da época, também escrita em português (Curopos, 2016, pp. 144-185).

No panorama da literatura portuguesa, Judith Teixeira será a primeira escritora a abordar o tema, no seu livro de poesia *Decadência* (1923), ultrapassando assim os limites impostos à mulher pelo regime patriarcal e pelo campo literário, dominado por homens mas também pelo seu imaginário. Os seus versos não somente perdem “os acentos da passividade para reivindicar a iniciativa da mulher na atividade erótica” (Correia, 1987, p. 86), à maneira da sua contemporânea Florbela Espanca, como também incorporam um erotismo e uma sexualidade *queer*. De facto, os poemas “Estátua”, “Perfis decadentes”, “Rosas vermelhas”, “Ao espelho” e “A minha amante”, são nitidamente lesboeróticos. Sendo assim, é a própria noção de lirismo amoroso que é subvertida, já que esse mesmo lirismo é fundamentalmente heterossexual, por a sociedade, homofóbica e an-

drocêntrica, ter impedido que outras vozes se levantem. Na época, e por muitos anos ainda, nas margens do rio Tejo, as Tágides só podiam inspirar “novo engenho ardente”, se esse engenho reproduzisse a matriz heterossexual.

Ora, em vez de se conformar com as regras impostas pelo regime patriarcal, Teixeira rompe com a tradição e proclama o direito de escrever como os homens, para não ter que permanecer no universo subalternizado da “literatura feminina”, essencialmente neorromântica, de um lirismo amoroso convencional e saudosista, em que os papéis de gênero são respeitados, como na poesia de Virgínia Victorino, muito mais celebrada e lida na época, do que Judith Teixeira.

Logo, é nítido em Judith Teixeira, o desejo de emancipação e de aproximação com uma escrita modernista, patente na sua conferência “De Mim”, na qual afirma a sua posição de artista perante “os reduzidos, os pequenos, os limitados” (Teixeira, 2015, p. 285) após ter visto o seu livro apreendido pelo Governo Civil de Lisboa em 1923, junto com o *Canções* de António Botto e o panfleto *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, entre outros. Com efeito, se Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro tinham confrontado os “lepidópteros” portugueses com um universo erótico não normativo, com o objetivo de revolucionar a mentalidade burguesa e libertá-la de certos convencionalismos e da moral religiosa, Judith Teixeira segue-lhes as passadas, tornando-se de facto a única mulher “a integrar a vanguarda portuguesa” (Dal Farra, 2008, p. 846), ou melhor, a querer abrir um espaço no feminino nessa mesma vanguarda.

No entanto, é importante frisar que os seus versos procuram subverter a visão masculina sobre a mulher, revisitando aliás a escrita de dois grandes nomes da modernidade portuguesa, Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro. Com efeito, como já notou Cláudia Pazos Alonso, o poema “A Estátua” “parece retomar um soneto homónimo de Camilo Pessanha” (Alonso, 2015, p. 31), do livro *Clepsidra* publicado 3 anos antes de *Decadência*. Contudo, o imaginário do poeta simbolista filia-se, nesse soneto, na longa tradição da mulher fatal que permanece impassível perante o desejo

masculino, numa atitude a lembrar uma relação sadomasoquista, já patente no soneto “À une passante” (1855) de Baudelaire e no célebre *Vénus das peles* (1870), de Sacher-Masoch. Já Teixeira subverte o *topos*, fazendo dessa estátua uma mulher sensual, embora frígida perante a realidade sexual que lhe é imposta.

No episódio “da Americana fulva”, de *A Confissão de Lúcio* (1913), Mário de Sá-Carneiro afasta-se da representação masculina do lesboerotismo para dar visibilidade ao universo sáfico da *Paris Belle Époque* (Curopos, 2016, pp. 189-207) que deixou de ser um fantasma heterossexual para se tornar a realidade de mulheres artistas que recusam a posição de Musa ou de mulher objeto, para se tornarem Criadoras, rompendo assim com a “estrutura patriarcal e arquetipal da sociedade e da linguagem” (Izquierdo, 2009, p. 61). A radicalidade do autor modernista reside no facto de nunca condenar essa “grande sáfica” (Sá-Carneiro, 1989, p. 69). Pelo contrário, ao ultrapassar a posição voyeurista de Baudelaire e dos seus seguidores, inclusive portugueses, como o visconde de Villa-Moura no seu *Nova Safo* (Curopos, 2017, pp. 119-129), faz dela um ícone da modernidade por meio da encenação do seu universo e da sua Arte, homenageando assim as mulheres que ousam desafiar os machos “lepidópteros” parisienses. É portanto, num diálogo intertextual com “*A Orgia do Fogo*” (Sá-Carneiro, 1989, p. 76), imaginada por Sá-Carneiro, que se deve ler o poema “Perfis decadentes” de Judith Teixeira, poema homenagem a um autor que, embora de sexo masculino, deixa de considerar a lésbica como objeto, para fazer dela um sujeito.

Por outro lado, ao estabelecer esse diálogo, a poetisa aponta para o carácter transgressor do enredo de *A confissão de Lúcio*, encenação de “um amor que não ousa dizer o seu nome” (Curopos, 2016, pp. 207-222). Se o poeta modernista não ousou, Judith Teixeira sim, pelo menos literariamente. Aliás, é de notar que, embora já existissem em Lisboa, nos anos 1920, alguns círculos lésbicos, como o de Virgínia Victorino e Olga de Moraes Sarmiento (Curopos, 2011) e o de Francine Benoît (Braga, 2013), pianista e pro-

fessora de música, francesa naturalizada portuguesa, Judith Teixeira nunca frequentou essas mulheres. Portanto, a encenação de amores no feminino não devem ser lidos à luz de dados biográficos, mas como um momento de fratura radical no campo literário português, o romper com a tradição da literatura tida como “feminina” que impõe às escritoras um lirismo amoroso pudico e recatado, forçosamente heterossexual, um horizonte fechado dentro dos limites do “filha de”, “noiva de”, “esposa de”, “mãe de”.

Ora, se qualquer mulher escritora “sair do caminho autorizado e se singularizar, é rapidamente apelidada de ‘bancante’, assimilada à prostituta e censurada, porque põe em perigo a bipartição da célula familiar e social” (Izquierdo, 2009, p. 362). Daí, no Portugal dos anos vinte, Judith Teixeira ser considerada como uma “desavergonhada” e o seu livro ser condenado por ofensa à moral e logo apreendido pelo Governo Civil de Lisboa, prefigurando assim a censura que o Estado Novo iria impor poucos anos depois.

Embora a emancipação feminina não seja, no Portugal dos anos 1920, muito significativa, a sociedade falocrata volta a organizar-se para travar “o feminismo” e a liberalização dos costumes. Sendo assim, a condenação de Teixeira funciona como uma verdadeira caça às bruxas, cujo objetivo é impedir que outras vozes como a dela se levantem. Para as forças reacionárias em marcha, o único modelo de feminilidade possível é o da “esposa ideal, passiva, obediente [...] e casta” (Federeci, 2014, p. 208). Por isso, “da sua obra no prelo (*Cartas a Ninguém*, *Labareda*, *Taça de Brasas*, *Sulcos*), jamais conheceremos palavra” (Dal Farra, 2008, p. 846).

Contudo, do tempo de Teixeira, algumas escritoras já conseguiram uma certa visibilidade e assiste-se mesmo a um “boom editorial da autoria feminina, [à] proliferação e êxito enorme de livros, sobretudo de poesia, assinados por mulheres” (Klobucka, 1990, p. 105). Uma delas é Virgínia Victorino, cujos livros *Namorados* (1921), *Apaixonadamente* (1923) e *Renúncia* (1926), serão verdadeiros sucessos editoriais, tanto em Portugal como no Brasil (Sampaio, 2017)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Também terá alguns dos seus poemas traduzidos para espanhol.

No entanto, o imaginário poético desta escritora opõe-se literalmente ao da autora de *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926). Com efeito, se Teixeira escolhe uma epígrafe de Renée Vivien para esse seu livro, é porque, apesar da condenação pública, não renuncia às suas opções literárias e ao seu desejo de emancipação. Já Victorino, à “Nova Sapho”, como era conhecida Renée Vivien nos meios literários parisienses, prefere, como figura tutelar do seu livro *Apaixonadamente*, uma muito bem comportada e heterossexual Comtesse de Noailles, autora pouco ao gosto dos modernistas, como sintetiza António Ferro: “Comtesse de Noailles — jardim de versos, imagens santas perfumadas, as chagas de Jesus cobertas com pó de arroz” (Ferro, 1921, p. 34).

A opção literária de Virgínia Victorino é portanto a de uma subjetividade assujeitada, que adota a posição do dominante, cantando “a mulher sofredora, traída, sempre e sempre apaixonada” (Marinho, 1998, p. 19), por um homem, claro. Pois, Victorino escreve “dentro do mais restrito respeito dos limites da feminilidade aceitável, normativa e heteronormativa” (Cascais, 2017, pp. 96-98). Todavia, embora só cante amores sofridos heterossexuais, não se lhe conhece nenhum amante secreto nem paixão não correspondida por um alcobacense que a forçasse a um auto exílio em Lisboa. Pelo contrário, sabe-se que passou grande parte da vida em companhia de uma mulher, Virgínia da Glória Ferreira e, após a sua morte, com Maria Manuel Lima de Carvalho. Porém, só dois sonetos desses seus três livros deixam espaço para uma leitura *queer*, mais ainda por se tratar de um *topos* do universo literário masculino, a figura da “Passante”, mito da modernidade inventada por Baudelaire (Leroy, 1999):

A manhã era clara, refulgente.  
Uma manhã doirada. Tu passaste.  
Abriu mais uma flor em cada haste.  
Teve mais brilho o sol, fez-se mais quente.

Eu inundei-me dessa luz ardente.  
Depois não sei mais nada. Olhei... olhaste...

E nunca mais te vi. — Raro contraste! —  
A madrugada transformou-se em poente.

Luz que nasceu e apenas cintilou!  
Deixou-me triste assim que se apagou.  
Às vezes fecho os olhos; vejo-a ainda. . .

E há tanto sol dourando esses trigais!  
Olhaste, olhei, fugiste. . . Ai nunca mais,  
Nunca mais tive outra manhã tão linda!

(Victorino, 1922, pp. 7-8)

No seu livro *Renúncia*, retoma o tema, com um leve toque *Années Folles* mas sem a mesma audácia, conquanto se possa ler um certo fascínio cripto-lésbico nesses seus “deslumbramentos”:

Em pleno inverno e no calor de agosto,  
Vejo-os passar, na tarde loira ou baça. . .  
Ela, tem distinção, tem certa graça,  
Certa elegância calma, de bom gosto.

Leva um livro amarelo. Bem disposto  
Um galgo inglês, cheio de nervo e raça,  
Acompanha-a. Sei sempre a que horas passa,  
Grave, serena, esfingica; — ao Sol posto.

Quem é? Quem são?. . . Nem lhes conheço o nome!  
O acaso, por acaso, destinou-me  
A vê-los passar juntos, todos três. . .

D'onde vêm? Onde vão? — Quem o adivinha?  
O que sei, é que passam à tardinha  
Ela, o livro amarelo, e o galgo inglês. . .

(Victorino, 1926, pp. 39-40)

Porém, apesar de nunca deixar transparecer frontalmente qualquer dissonância sexual na sua poesia e que nas suas peças de teatro faça apelo “aos valores morais da família, ao amor e ao respeito pela pátria, sendo a mulher colocada no seu papel de companheira e mãe” (Marinho, 1998,

p. 21), ao ponto de a crítica brasileira Lúcia Dal Farra considerar que “parece ter colaborado para a difusão da cartilha ideológica do Estado Novo” (Dal Farra, 2008, pp. 901-902), alguns textos da autora podem ser lidos segundo o conceito de “textos escondidos (*hidden transcripts*)” do historiador James S. Scott:

Como o discurso do subordinado em presença do dominante constitui o texto público, o termo texto escondido será por sua vez utilizado para caracterizar o discurso que ocorre nos bastidores, longe dos olhares dos poderosos. O texto escondido [...] consiste em palavras, gestos e práticas que confirmam, contradizem ou infletem, fora da cena, o que transparecia no texto público. (Scott, 2008, p. 19)

Ora nos meses de fevereiro e março de 1922, Victorino publica no *Diário de Lisboa*, seis crônicas em forma de cartas, intituladas “Impressões de viagem”, nas quais relata uma viagem de férias, de Lisboa a Nápoles. À sua chegada à cidade italiana, tem à sua espera Olga de Moraes Sarmiento, escritora portuguesa radicada em Paris, a viver com a baronesa Hélène de Zuylen, a última companheira da poetisa Renée Vivien: “De repente, entre a multidão que subia, um sorriso conhecido, um olhar que me procurava: — Olga de Moraes Sarmiento, a grande amiga [...] a cujo coração excepcional, nunca saberei agradecer bastante as horas de alegria que estou vivendo!” (Victorino, 4/02/1922, p. 3).

As duas amigas visitam Nápoles e Palermo, percurso obrigatório do turismo cultural da alta burguesia de então, mas permanecem sobretudo na ilha de Capri, como Victorino indica a um jornalista da *Ilustração Portuguesa*:

— Percorreu a Itália?

— Só o Sul. Nápoles, Palermo. Demorei-me sobretudo em Capri. Convidou-me a esta deliciosa viagem a minha querida amiga Olga de Moraes Sarmiento. O grande talento e o grande coração da ilustre escritora ausente flutuaram por momentos na conversa... (s./n., 1921, p. 400)

Capri era, desde os finais do século XIX, um espaço de eleição para a elite homossexual europeia, uma ilha considerada pelo ex-marido de Colette, o escritor Willy, como “uma capital sodômica em miniatura, a Meca da inversão, uma Genebra ou uma Moscovo do futuro internacionalismo da homossexualidade” (Willy, 2014, p. 77). É portanto nesse ambiente cosmopolita que se cruza com “uma baronesa italiana [que] usa uma interminável boquilha, um viveiro de pássaros em cada chapéu e uns olhares fatais” (Victorino, 13/02/1922)<sup>2</sup>. Pelo retrato, o leitor conhecedor da realidade *queer* da época, poderá reconhecer a marquesa Luisa Casati (1881-1957), bissexual assumida, excêntrica musa da elite artística parisiense *des Années Folles*. Fora durante um tempo a amante da pintora Romaine Brooks. No hotel onde está hospedada, embora “quase que não trav[e]” relações com ela, “há uma princesa russa, que traz um monóculo. [...] Acompanha-a uma doutora, como ela compatriota de Lenine, que entendeu de seu dever masculinizar-se na *toilette*, nas atitudes, no cachimbo de marinheiro inglês que adotou”. Conquanto sinta alguma repulsa pela lésbica de gostos masculinos, a referência ao monóculo e à *toilette* da doutora funcionam como um piscar de olho aos leitores entendidos na matéria. Com efeito, o monóculo tinha-se tornado numa espécie de fetiche da comunidade lésbica transnacional.

Assim, ao de leve, as crónicas de Victorino tornam-se numa espécie de “criptograma”, que só poderá ser decodificado pelos leitores entendidos na matéria, capazes de lerem, através dos espaços frequentados, dos retratos ou dos nomes citados, “os tipos [...] de Capri”. Pierre Barbéris indica que: “Há criptograma cada vez que sob uma História outra se esconde, ludibriando assim as Histórias dominantes” (Barbéris, 1991, pp. 68-69). A história que se lê entre as linhas desse relato de viagem é a de um universo *queer* e de uma cultura lésbica dos quais Virgínia Victorino também participou.

<sup>2</sup> As citações seguintes, salvo indicação, provêm dessa crónica.

Durante a sua estadia em Capri, Virgínia Victorino e Olga de Moraes não de conviver com Romaine Brooks. Embora a escritora note que “Mr. Brooks, seu marido, é o mais afável dos americanos”, os entendidos sabiam que John Ellingham Brooks não tinha relações maritais com a sua esposa. Tratava-se de um mero casamento de fachada e cada um tinha a sua vida amorosa, ele com homens, ela com mulheres. Aliás, aquando da estadia da autora em Capri, a pintora já vivia com a pianista italiana Renata Borgatti (1894-1964): “E foi nesse ambiente requintado que eu conheci Renata Borgatti”.

Em Paris, frequentará outros ambientes requintados, sempre acompanhada por Olga de Moraes: “Outro grande prazer que eu tive foi de ir [ao] Perroquet, onde se ceia na folia ‘smart’ de um perpétuo entrudo” (Victorino, 9/03/1922, p. 3). Esse restaurante, que ficava no *Casino de Paris*, era frequentado pela comunidade homossexual parisiense, nomeadamente por Jean Cocteau, de quem Victorino traduzirá a peça *La voix humaine* (1930). É também em casa de Olga de Moraes Sarmiento que conhecerá a escritora Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), uma das muitas amantes de Natalie Barney. No ano seguinte, a escritora francesa irá dar uma série de conferências a Portugal: “Olga Sarmiento tinha magnificamente organizado para mim essas conferências no seu país [e] veio ter comigo pouco tempo depois.” (Delarue-Mardrus, 1938, p. 260). No entanto, é a poetisa quem a recebe em Lisboa: “e voltei a ver com prazer a bela e genial Virgínia Victorino, jovem poeta nacional de Portugal, rosto de traços finos e olhos azuis” (Delarue-Mardrus, 1938, p. 260).

Contudo, embora tivessem passado múltiplos verões juntas e convivido durante anos, Virgínia Victorino nunca será citada por Olga de Moraes nas suas memórias (Silveira, 1948), dadas a lume em 1948. É que em pleno Estado Novo, para essas mulheres, o melhor era trancar no armário as suas amizades singulares, para não serem, como Judith Teixeira, ostracizadas e silenciadas, ou para não serem alvo de boatos socialmente nefastos, como tinha sido o caso para

o primeiro casal de escritoras lésbicas a desafiar a heteronormatividade, a jornalista Virgínia Quaresma (1882-1973) e a poetisa Maria da Cunha Zorro (1873?-1917) que se mudam para o Brasil em 1912 (Almeida, 2010, pp. 115-125).

## Referências Bibliográficas<sup>3</sup>

Alonso, C. (2015). "Judith Teixeira: um caso modernista insólito". Em: J. Teixeira, *Poesia e Prosa*. D. Quixote. Lisboa, pp. 21-38.

Almeida, S. (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Sextante Editora. Lisboa.

Baudelaire, C. (1992). *Les fleurs du mal* (1857). Seuil. Paris.

Benjamin, W. (2002). *Charles Baudelaire* (1938). Payot. Paris.

Benstock, S. (1987). *Femmes de la Rive Gauche* (1986). Éditions Des Femmes. Paris.

Braga, H. (2013). *De Francine Benoît e algumas das suas redes de sociabilidade: invisibilidade, género e sexualidade entre 1940 e 1960*. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.

Cascais, F. (2017). "Uma leitura queer da Conferência De Mim de Judith Teixeira". Em: Da Silva, F. et. al. (eds.). *Judith Teixeira: Ensaios Críticos*. Edições Esgotadas. Viseu, pp. 85-115.

Correia, N. (1987). "Bissexualidade e ruptura romântica na poesia portuguesa". Em Gomes, F. et. al. (eds.). *Sexologia em Portugal*, vol. II, Texto Editora. Lisboa, pp. 41-46.

Curopos, F. (2011). "Les Mémoires de Maria Olga Morais de Sarmiento: discours public, amours secrètes". *Inverses*. n.º 11, pp. 23-32.

Curopos, F. (2016). *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. L'Harmattan. Paris.

Delarue-Mardrus, L. (1938). *Mes Mémoires*. Gallimard. Paris.

Dal Farra, M. (2008). "Teixeira, Judith (1880-1959)". Em: F. Martins (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Caminho. Lisboa, pp. 845-846.

Federeci, S. (2014). *Caliban et la sorcière* (2004). Entremonde. Genève-Paris.

Ferro, A. (1921). *Colette Willy Colette*. H. Antunes – Editor. Lisboa.

Izquierdo, P. (2009). *Devenir poétesse à la Belle Époque*. L'Harmattan. Paris.

Klobucka, A. (1999). "A mulher que nunca foi: para um retrato biográfico de Violante de Cysneiros". *Colóquio/ Letras*. n.º 118-119, pp. 103-114.

---

<sup>3</sup> Indicam-se apenas as obras que consideramos relevantes na construção do texto.

- Leroy, C. (1999). *Le Mythe de la passante*. PUF. Paris.
- Marinho, M. (1998). "Apresentação". Em: M. Marinho; Or-dorica, J. (ed.). *Espólio Virgínia Victorino*. Biblioteca Nacional. Lisboa, pp. 19-22.
- Robic, M. (2012). *Femmes damnées, saphisme et poésie (1846-1889)*. Classiques Garnier. Paris.
- Sá-Carneiro, M. de (1989). *A confissão de Lúcio* (1913). Publicações Europa-América. Mem Martins.
- Sampaio, J. (2017). "Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil". *Historiæ*, v. 8, n.º 2, pp. 47-61.
- Scott, J. (2008). *La domination et les arts de la résistance: fragments du discours du subalterne* (1990). Éditions Amsterdam. Paris.
- Silva, F. (2015). "Judith Teixeira: entre o modernismo e o feminismo". Em: J. Teixeira. *Poesia e prosa*. D. Quixote. Lisboa, pp. 267-276.
- Silveira, M. O. (1948). *As minhas memórias*. Portugália Editora. Lisboa.
- S./n., (26/11/1921). "A entrevista da semana: Virgínia Victorino". *Ilustração Portuguesa*, l Lisboa, n.º 823, pp. 400-402.
- Teixeira, J. (2015). *Poesia e prosa*. D. Quixote. Lisboa.
- Verlaine, P. (1868). *Les amies*. A. Poulet Malassis. Bruxelles.
- Victorino, V. (4/02/1922). "De Lisboa a Nápoles". *Diário de Lisboa*. p. 3.
- (1922). *Namorados*. Sociedade Nacional de Tipografia. Lisboa.
- (13/02/1922). "Os tipos e a paisagem de Capri". *Diário de Lisboa*, p. 3.
- (1926). *Renúncia*. Lucas & C.a. Lisboa.
- (09/03/1922). "Virgínia Victorino chega a Lisboa". *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Willy (2014). *Le troisième sexe* (1927). GayKitschCamp. Montpellier.



# **Conformismo ou Ruptura: Mulheres Escritoras no Primeiro Terço do Século XX**

PAULO GUINOTE  
CICS.NOVA

Se eu, criatura descontente e facilmente excitada, tivesse o poder de traduzir a desordem, de mostrar como ela se gera e se pode manifestar em nós. . . De saber dizer que a profunda vibração tem o nosso desânimo, o desespero e o desejo de morte. . . Ambiciono a mais extraordinária arte, a de pôr a nu a desordem do espírito, a confusão, não a tranquilidade? Mas de a pôr a nu com as suas expressões e aparências próprias! A arte de revelar a verdadeira decomposição moral, de exprimir o sofrimento, mas chamente, espontaneamente! (Lisboa, 1992 [1939], p. 27)

## **1.**

Em obra recente, Laure Adler e Stefan Bollmann afirmam que as mulheres que lêem são perigosas. Porquê? Porque se informam, porque se enriquecem, porque ganham um conhecimento do mundo que vai além das paredes domésticas ou das fronteiras aceitáveis dos seus passeios vespertinos ou dominicais. São mulheres que foram à escola, aprenderam a ler, estudaram, são quase anomalias durante muito tempo, em especial fora de círculos sociais restritos num país em que a alfabetização feminina é residual, quase circunscrita ao ensino primário, sendo o prolongamento de

estudos uma opção rara, em famílias que não consideraram a Educação como uma negação da natureza feminina. Em meados do século XIX existia pouco mais de meia centena de escolas públicas femininas num total a rondar os 1200 estabelecimentos escolares a leccionar o Ensino Primário (abaixo dos 5%). Em 1862 essas escolas ainda representavam menos de 10% do total e apenas a partir do final dessa década, com o crescimento de toda a rede escolar, esse valor ultrapassa os 15% e depois os 20%. No entanto, no final do século XIX ainda eram menos de 30%, atingindo 1345 em 1895 (Guinote, 2006, p. 278; Nóvoa, 1987, I, pp. 345-346). Os números eram mais elevados na rede privada, mas não temos elementos sistemáticos sobre a sua frequência; os disponíveis apontam para uma presença feminina entre os 20%-25% nas décadas de 1860 e 1870. De acordo com os recenseamentos, a alfabetização feminina era inferior a 15% em 1890 e só chegaria a esse valor em 1900. Nas décadas seguintes conseguir-se-iam alguns avanços, mas em 1920 era ainda pouco superior a 23% e em 1930 ultrapassaria os 25% (Guinote, 1997, I, p. 46).

A presença nos Liceus era com naturalidade muito rara, com casos pioneiros, excepcionais, em Lisboa, no Liceu Passos Manuel (1863) e em Évora, no André de Gouveia (1872). Só na década de 1880 a presença feminina se alarga a outros Liceus do país (Guinote, 2006, p. 280, a partir de Nóvoa e Santa-Clara, 2003).

Isto resultava de uma atitude que desvalorizava a Educação em termos gerais e que, por maioria de razão, não era algo importante para as mulheres e as funções sociais que lhe estavam previstas, assim como existia quem achava mesmo que era algo contrário à sua “natureza”. E essa atitude provinha, por vezes, das mais inesperadas origens, mesmo de quem até afirmava defender a necessidade de instruir as mulheres. Em 1892, Carolina de Assumpção Lima, apresentaria uma comunicação ao Congresso Pedagógico Hispano-Português-Americano em que declararia que:

Acho muito mais mérito à mulher que sabe cozinhar, tratar da limpeza e arranjo da casa, do vestuário da

família, embora seja insípida na conversação, do que àquela que apenas sabe entreter as visitas com ditos espirituosos, arrancar ao piano, a costureira e a engomadeira da roupa da casa uma composição de Beethoven, falar língua estrangeiras, enquanto a modista lhe trata das toilettes da nova estação, e a cozinheira, depois de estragar uma boa porção de alimentos, lhe apresenta muitas vezes um jantar insuficiente e mal preparado. (citado em Guinote, 1997, I, p. 50).

Repare-se que a crítica nem é dirigida às mulheres das classes populares, tantas vezes obrigadas a entrar no mercado de trabalho muito novas, mas a mulheres que, claramente, pertencem a um outro estrato social, atendendo a todo o pessoal doméstico enumerado. Mais de trinta anos depois, mantém-se a desconfiança em relação à Educação, neste caso para rapazes ou raparigas das classes populares.

As crianças vão para a escola como um castigo e os pais lamentam o tempo que elas lá perdem. E têm razão.

Que vão lá aprender? A ler, a escrever e a contar, quase sempre mal e com um esforço que valoriza no seu espírito essas aquisições muito além da realidade. A ciência adquirida dá-lhes o desprezo pelos trabalhos do campo, conforme seus pais o praticam e para os quais os novos conhecimentos são inúteis. Sabendo ler e escrever, nascem-lhes ambições: querem ir para o Brasil. Aprenderam a ler! Que leem? Relações de crimes; noções erradas de política; livros maus; folhetos de propaganda subversiva.

Que vantagens foram buscar à escola? Nenhumas. Nada ganharam. Perderam tudo. (*O Século*, 5 de Fevereiro de 1927, p. 1)

Mas mais perigosas são, por certo, as mulheres que escrevem e muito em especial as que escrevem de forma a quebrar as regras e fronteiras formais e temáticas do mundo masculino da escrita publicada. Porque ameaçam um prolongado equilíbrio, apenas pontuado pelas exceções destinadas a tornar mais suportável qualquer regra com tons de injustiça. Porque causam medo, nem que seja apenas por

escreverem sobre os factos da sua vida (Bollmann, 2007, p. 9).

Mais do que a leitura, a escrita exige um nível de escolarização e de “capital cultural” que a população feminina, mesmo nos estratos mais privilegiados, demorou muito a alcançar, nomeadamente num país como Portugal. Na segunda metade do século XIX temos excepções como Antónia Pusich, Carolina Michaelis de Vasconcelos e Maria Amália Vaz de Carvalho e a finalizar a centúria, Alice Pestana. Sim, existiam outras mulheres que se poderão considerar como “escritoras”, mas ou estão em início do que ainda não é uma carreira ou são casos relativamente episódicos, com escassa visibilidade e limitado reconhecimento crítico.

Qual a motivação para estas mulheres escreverem? O que querem transmitir? A quem o querem transmitir? Pretendem divulgar os seus pensamentos, as suas experiências “femininas”? Ou apenas mimetizar a escrita masculina, nas suas temáticas? Pretendem subverter as regras? Ou apenas entrar no mundo da edição, para além dos escritos pessoais, seguindo as normas aceitáveis? Têm consciência da sua singularidade?

Mais acima, Irene Lisboa transmite-nos o seu desejo profundo de transmitir uma desordem interior, mas também social, confessa querer denunciar o que a rodeia e que considera merecedor de revelação pública, porque, fica implícito, mais ninguém o faz. Seria essa a intenção das mulheres que vão entrando no mundo das obras publicadas no início do século XX? Os elementos de que dispomos são dispersos, porque muito escritos mais pessoais permaneceram inéditos e o que foi publicado está longe de constituir um corpo coerente. Os escritos confessionais são escassos ou percebe-se que foram muito filtrados antes de serem lançados para o olhar público.

Gunther Sthulmann na sua introdução à edição da correspondência entre Anaïs Nin e Henry Miller revela como aquela que é considerada uma das mais vanguardistas e transgressoras escritoras da primeira metade do século XX censurou e reescreveu sucessivamente partes do seu longo

diário para efeitos de publicação (Nin e Miller, 1989, p. 11). E ela vivia em alguns dos ambientes mais progressistas do seu tempo e convivia com muitos dos vultos mais transgressores das letras do período entre-guerras.

No Portugal periférico e conservador de então, muito maiores seriam as reservas colocadas às mulheres para a expressão pública dos seus sentimentos e ideias. O que publicam é, salvo exceções, o que consideram aceitável para a sociedade acolher sem consequências de maior para si mesmas. Escrever, publicar, era já em si um desafio suficiente.

## 2.

A figura que mais simboliza a transição das mulheres escritoras do século XIX para o século XX é provavelmente Ana de Castro Osório, uma das primeiras a aliar a edição regular das suas obras e uma certa variedade temática, entre a intervenção mais ligada à pedagogia e literatura infantil e a intervenção política na defesa dos nascentes ideais feministas. É na *Sociedade Futura* revista por ela dirigida desde 1902, que encontramos a divulgação de um conjunto de jovens mulheres de letras e artistas como Albertina Paraíso, Mafalda Mouzinho de Albuquerque e Zulmira de Melo (poetisas), ou Beatriz Pinheiro e Cacilda Pinto Coelho (escritoras), seguindo-se colaborações ao longo dos números seguintes de Alice Moderno, Cláudia de Campos, Maria Velleda ou a já antes conhecida Alice Pestana. Estes nomes representam algumas das tendências nascentes na produção feminina nas primeiras décadas do século XX: um primeiro grupo, mais numeroso em termos de nomes, ligado à poesia e à expressão, tida como mais tradicional e artística, dos seus pensamentos e emoções sobre a vida; um segundo, mais numeroso em termos de obras editadas, ligado à área da Pedagogia e da Literatura Infantil, visando a Educação das novas gerações, com livros de contos originais ou adaptações para as crianças dos dois sexos; um terceiro grupo que começa a enveredar de forma mais ambiciosa pela ficção, pela produção de contos e novelas para um público

de jovens raparigas ou mesmo de jovens adultas, normalmente com uma feição formativa do ponto de vista moral para a vida adulta enquanto esposas e mães; seguem-se os escritos com testemunhos pessoais, memórias de experiências de vida, viagens, contactos com outras culturas, em que se busca já um público claramente adulto; um grupo mais reduzido é o das autoras (que até podem encontrar-se em alguns dos grupos anteriores, como a própria Ana de Castro Osório) que adoptam uma atitude de maior intervenção cívica e política com textos em defesa da necessidade de alargar os direitos da Mulher em termos de Educação, acesso ao mundo do trabalho e à possibilidade de participarem na vida pública através do direito ao sufrágio; por fim, há os casos das autoras de publicações de tipo académico e mesmo científico, como teses académicas resultantes da conclusão de Estudos Superiores.

Para além da colaboração em revistas (femininas, mas não só) e jornais, algumas destas mulheres começam a publicar com alguma regularidade com o avançar do século XX. Infelizmente, continua por fazer um estudo sistemático dessas publicações, por carência de um registo oficial do movimento editorial. Apenas a partir de 1920 isso é possível com recurso à segunda série dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos* quando começa a ser regulamentada com maior rigor a obrigatoriedade de depósito das obras na Biblioteca Nacional de Lisboa. Embora, por definição, a esse depósito escapassem obras de publicação clandestina ou marginal, Oliveira Marques calcula que esses registos correspondam a cerca de 90% do movimento editorial existente.

Analisando com detalhe as obras registadas entre 1920 e 1930, foi-me possível em estudo anterior encontrar menção a cerca de 10.000 títulos, dos quais cerca de 450 podem ser atribuídas a mulheres, sob pseudónimo ou não e independentemente dos géneros (Guinote, 1997, I, p. 319). Entre essa amostra, após exclusão de obras originais de outras épocas (como as cartas de Mariana Alcoforado) ou de títulos escritos sob pseudónimos criados para efeitos editoriais (Febrónia Mimoso e os seus escritos com receitas, em parti-

cular as tradicionais com maneiras de cozinhar bacalhau), conseguem-se isolar e identificar cerca de 180 nomes de autoras publicadas, grande parte com apenas uma obra.

A mais prolífica seria Emília de Sousa Costa com 27 títulos publicados neste período, quando já se afastara das temáticas mais feministas para se concentrar na produção de escritos para crianças e jovens em diversos volumes (*Aventuras de Polichinelo*, *Contos do Joãozinho*), seguindo-se Ana de Castro Osório com 18, Maria O'Neill com 15 (com destaque para os volumes da “Biblioteca para a Infância”), Mercedes Blasco (pseudónimo da actriz Conceição Vitória Marques) com 13, muitos deles de “memórias” ou “confissões” acerca das personalidades que conhecera ao longo da sua vida artísticas, e Carolina Michäelis de Vasconcelos (falecida em 1925) com 10. Abaixo da dezena de obras publicadas temos Maria Paula de Azevedo, Maria Amália Vaz de Carvalho e Oliva Guerra (7), ou Aurora Teixeira de Castro (6). Em termos de comparação com outros nomes na altura já com algum reconhecimento, Fernanda de Castro tem cinco registos (*Danças de Roda*, *Cidade em Flor*, *Mariazinha em África e Jardim*, em nome próprio e *Varinha de Condão*. Contos para Crianças com Teresa Leitão de Barros) e a polémica Judith Teixeira, quatro (*Decadência*, *Castelo de Sombras*, *Núa*. *Poemas de Bizâncio e Satânia*).

Os elementos sobre as tiragens não existem, pelo que nos é muito difícil calcular o impacto real destas publicações, quais iam para além do público mais restrito a que se dirigiam num primeiro momento e quais atingiam um patamar de vendas que permitisse um rendimento regular em termos de direitos de autor. É certo que a escolarização feminina estava circunscrita em termos quantitativos, sociais e geográficos. Assim como a capacidade económica para adquirir revistas, jornais ou livros com regularidade. Não vale a pena ter ilusões a este respeito: mesmo em tempos mais recentes, existe em Portugal uma minoria de consumidores de bens culturais, nomeadamente livros, que os consome em razoável quantidade, mas uma larga maioria que a eles não acede, por impossibilidade (material, cultural) ou mero

desinteresse. As autoras mais publicadas em Portugal nos anos 20 ou 30 atingiriam um público urbano reduzido (Lisboa, Coimbra, Porto, Braga, Setúbal, Évora) e socialmente circunscrito, em especial as que procurassem escrever sobre temas menos consensuais ou com maior inovação formal.

Neste contexto, Virgínia Vitorino é uma das excepções, porque as suas obras, mesmo com um número reduzido de títulos, teriam frequentes reedições e uma cobertura mediática e crítica muito ampla e favorável, com frequente reprodução de poemas da sua trilogia poética (*Namorados*, *Apai-xonadamente* e *Renúncia*).

### 3.

Desde os primeiros anos do século XX, os principais jornais de Lisboa e do Porto incluem abundante noticiário sobre o movimento editorial, mas quase sempre em páginas secundárias e de forma discreta. É assim que começam a surgir referidos e a merecer reconhecimento público e aplauso crítico alguns nomes que nem sempre ficaram para a posteridade como os mais notáveis ou dignos de serem incluídos num curto cânone literário feminino definido a posteriori. Muitas autoras dedicavam-se a géneros tidos então como “menores” ou procuravam destacar-se de uma forma que a posteridade raramente registou, beneficiando de uma glória efémera, medida em curtos parágrafos que abusavam da cortesia e simpatia, com referências encomiásticas em tudo similares às destinadas a obras masculinas que hoje também raramente são recordadas, apesar do passageiro sucesso.

Apesar desse reconhecimento fugaz, existem dois grupos de autoras que se destacam pela presença frequente na imprensa de maior circulação da época, não apenas nas publicações femininas, nem apenas como cronistas, poetisas, polemistas, mas também como objecto de notícia, reportagem, crítica ou entrevista. As escritoras que estavam mais ligadas às correntes feministas e à propaganda republicana

desde os finais do regime monárquico tinham espaço em jornais como *O Mundo*, *República*, *A Vanguarda* ou outros e eram muitas vezes promotoras de revistas em que ocupavam cargos de direcção, na esteira do *Almanach das Senhoras* criado por Guiomar Torresão em 1871 ou da *Revista Branca* (1899) de Alice Pestana. Em 1904, Emília Ervedosa e Júlia Sardoal colaboravam na direcção do *Jornal das Senhoras*; em 1909, Luísa de Sousa dirigia a *Arte Feminina*, Albertina Paraíso o *Jornal da Mulher* em 1910, Irene Lisboa a *Educação Feminina* em 1913, Maria Pereira a *Parisiana* em 1914, Ana de Castro Osório, Antónia Bermudes e Albertina Benício dirigiam *A Semeadora* em 1915 e Adelaide Cabete a *Alma Feminina* em 1917, antes da expansão das revistas com diferentes cambiantes de temas femininos nos anos do pós-guerra.

Outras autoras, de uma geração mais nova e menos politizada, ganhariam espaço nos anos 20 nas revistas de grande circulação como a *ABC* (onde se destacaria Virgínia Quaresma, “a repórter das vibrações”) ou em jornais como o *Diário de Lisboa* que publicaria em 7 de Abril de 1923 uma entrevista colectiva com cinco “límpidos temperamentos literários portugueses”, a saber, Branca de Gonta Colaço, Carlota de Serpa Pinto, Maria de Carvalho, Maria Sofia de Santo Tirso e Virgínia Vitorino. Esta última era, aliás, presença regular na imprensa depois da sua estreia literária com o volume de poemas *Namorados*, que em 1925 já ia na 9ª edição.

A *Ilustração Portuguesa*, que já dera destaque de capa a Veva de Lima (Genoveva de Lima Mayer Ulrich) em 1916, no início da década seguinte daria espaço a outras autoras como Fernanda de Castro, Branca de Gonta Colaço e Virgínia Vitorino, todas retratadas nos últimos meses de 1921. Fernanda de Castro já surgira em destaque na edição de 15 de Dezembro de 1919, no suplemento *O Século Cómico*, por ocasião do lançamento do seu livro de poemas, *Ante-Manhã*. A nota transcreve parte da crítica do *Século* em que elogiava a feminilidade da sua escrita, criticando as autoras que preferiam expressar-se de outro modo:

Em geral, as nossas poetisas, masculinizam-se, perdendo o misterioso encanto da sua feminilidade. Poucas se salvam e sabem manter nos versos que fazem a fragilidade do seu sexo, convindo citar os nomes de Maria da Cunha, de Branca de Gonta Colaço e de Virgínia Vitorino, como d'aquelas que mais notavelmente se conservam mulheres através da sua nobilíssima arte. (*O Século Cómico*, 15 de Dezembro de 1919, p. 3)

Curiosamente, seria contra esse tipo de caracterização simplista que Virgínia Vitorino, na edição de 26 de Novembro de 1921 da *Ilustração Portuguesa* se insurgiria, fazendo uma das suas declarações mais acutilantes sobre a forma como as escritoras e poetisas eram em regra qualificadas, sublinhando-se em excesso a sua sensibilidade e algumas qualidades que ela encarava como estereótipos ofensivos:

Há palavras que me contendem com os nervos. Quando me chamam mimosa poetisa (mimosa ou delicada) e quando me ralam em primores, não imagina com que força eu tenho de me agarrar à ideia de que essas palavras são ditadas pela melhor das intenções. . . (*Ilustração Portuguesa*, 26 de Novembro de 1921, p. 401)



*Ilustração Portuguesa*, 8 de Outubro e 5 de Novembro de 1921

As escritoras começavam a querer ser reconhecidas pela qualidade dos seus escritos, independentemente de serem

mulheres ou serem representativos do que a tradição apresentava como a natureza feminina. Uma das colunas literárias regulares que mais contribuiria para isso seria a “Página de Quinta-Feira” de Norberto de Araújo no *Diário de Lisboa*, que dedicaria mais do que uma atenção cortês e superficial aos escritos femininos que iam sendo publicados. Entre 4 e 6 de Março de 1926, teria destaque a publicação do que viria a ser o seu último volume de poemas, *Renúncia*, “o mais querido de 1926” (facto confirmado pelas 3 edições só nesse ano) de que seriam transcritos onze sonetos.

Esta Virgínia Vitorino, que começou a usar cabelos cortados quando isso não era chique, e podia então ser simplesmente adorável como a linda palidez ou a graciosa cicatriz que eu vi, ainda nos primeiros dois mil “Namorados”, muito menina, em certa reunião da Biblioteca Nacional, há já muitos anos [...] esta rapariga, que anda preferivelmente só, esquecida quase sempre, de que mais vale andar mal acompanhada do que sozinha é hoje em Portugal, não o primeiro talento das poetisas da nossa terra, mas um dos primeiros talentos de todos os poetas da nossa geração. (*Diário de Lisboa*, 6 de Março de 1926, p. 3)

Era este tipo de reconhecimento que a generalidade das autoras desta nova geração pretendia. Serem destacadas pela qualidade dos seus escritos, independentemente de serem mulheres. Mesmo sem entrarem em choque aberto com o sistema estabelecido e com as normas mais conservadoras do gosto literário da época. Casos como os de Florbela Espanca ou Judith Teixeira, que aliariam vidas pessoais menos conformistas com o rompimento, em especial no segundo caso, de algumas convenções estéticas e temáticas, são bem mais raros.

Florbela Espanca seria, entre todas as autoras da sua geração e apesar a escassa obra publicada em vida, aquela a quem a crítica literária posterior reservaria lugar de maior destaque com a sua poesia a ser admirada e destacada por vultos como Jorge de Sena ou José Régio. O primeiro em conferência realizada no Clube Fenianos Portuenses na

noite de 28 de Janeiro de 1946, o segundo em análise publicada na *Revista Alentejana* e mais tarde no estudo crítico introdutório à publicação dos *Sonetos*

Pelo seu apurado instinto de beleza formal, tão raro em mulheres até boas escritoras; pelo seu excepcional temperamento e vibrante sensualidade; pela profundidade da sua alma revolta e ardente; pelo poder de comunicação com que, nos seus versos, se exprime o seu drama pessoal e o da paisagem que tão bem sentiu, – Florbela Espanca é a maior poetisa portuguesa de qualquer tempo e um dos grandes nomes da nossa poesia moderna. (Régio, 2009, p. 123)

A obra de Florbela é a expressão poética de um caso humano. Decerto para infelicidade da sua vida terrena, mas glória de seu nome e glória da poesia portuguesa, Florbela viveu a fundo esses estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de dispersão em tudo, que na sua poesia atinge tão vibrante expressão. Mulheres com talento vocabular e métrico para talharem um soneto como quem talha um vestido; ou bordarem imagens como quem borda missanga; ou (o que é ainda menos agradável) se dilataram em ondas de verbalismo como quem se espreguiça por nada ter o que fazer, que dizer — naturalmente as houve, e há, antes e depois da vida de Florbela. [...] Também, decerto, apareceram na nossa poesia autênticas poetisas, antes e depois de Florbela. Nenhuma, porém, até hoje, viveu tão a sério um caso tão excepcional e, ao mesmo tempo, tão significativamente humano. (Sena, 1947, p. 18)

O erotismo, nas fronteiras do explícito, é um dos traços da poesia de Florbela que a leva além da expressão mais sentimental, “espiritual” e romanticizada das suas contemporâneas, como no soneto “Se tu viesses ver-me”:

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,  
A essa hora dos mágicos cansaços,  
Quando a noite de manso se avizinha,  
E me prendesses toda nos teus braços...

Quando me lembra: esse sabor que tinha  
A tua boca. . . eco dos teus passos. . .  
O teu riso de fonte. . . os teus abraços. . .  
Os teus beijos. . . a tua mão na minha. . .

Se tu viesses quando, linda e louca,  
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo  
E é de seda vermelha e canta e ri  
E é como um cravo ao sol a minha boca. . .  
Quando os olhos se me cerram de desejo. . .  
E os meus braços se estendem para ti. . .

(Espanca, 1934 [1931], p. 94)

Judith Teixeira (Judite dos Reis Ramos) vai mais além nos seus escritos, ao ponto de despertar perseguições censórias por parte da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa e, juntamente com António Bôtto e Raul Leal, é a vítima de práticas de queima pública dos seus livros em 1923 por, alegadamente, fazerem a apologia da homossexualidade. A fuga ao gosto dominante, a abordagem não caricatural dos “desvios”, mesmo em tempos que se afirmam terem sido de relativa liberdade nos costumes, ainda não passava sem punição pública. E Judith seria a que aliaria de forma mais ostensiva uma vida pessoal não conformista (adultério, divórcio, segundo casamento) com uma poesia altamente provocatória dos costumes dominantes. E acabaria por o fazer não numa eventual juventude irreflectida mas sim em plena idade adulta, quando assume por completo uma sensualidade que desafia os estereótipos da heterossexualidade em poemas como “Perfis Decadentes”:

Longos, esguios, estáticos,  
entre as ondas vermelhas do cetim,  
dois corpos esculpidos em marfim,  
soergueram-se nostálgicos,  
sonâmbulos, enigmáticos. . .

Os seus perfis esfingicos,  
e cálidos,  
estremecera,  
na ânsia de beleza pressentida,  
dolorosamente pálidos.

Os corpos subtilizados,  
femininos  
entre mil cintilações,  
irreais,  
enlaçaram-se,  
nos braços longos e finos

---

E morderam-se as bocas abrasadas,  
Em contorções de fúria, ensanguentadas!

---

Foi um beijo doloroso,  
A estrebuchar agonias, nevrótico, ansioso,  
em estranhas epilepsias (Teixeira, 1996, pp. 38-39)

Mas esta atitude de desafio, pelo menos com a publicidade com que Judith Teixeira a assumiria era algo raro na sociedade portuguesa e único entre as mulheres. Em conferência realizada em 1926, ela confessaria que a resposta incendiária à sua provocação a tinha satisfeito, pois era essa a sua intenção, a de despertar reacções e denunciar a hipocrisia geral:

E quando as vozes subiram alto e as labaredas da fogueira, ateadas por pérfidas mãos de “inocentes” da Inteligência, conseguiram atravessar os reposteiros pesados do meu refúgio espiritual e chegar até mim, eu, com feliz emoção — sorri! É que chegava, afinal, a minha hora, a hora do meu triunfo [...].

E sorri — repito. Estavam satisfeitas as minhas ambições de artista. Compreendia e bem que a minha obra de poeta não era uma bola de sabão entre a curiosidade dos homens.

[...] Quero confessar, pois, à vossa inteligência, que toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros à força de a infringir. (Teixeira, 1996, p. 204)

#### 4.

As mulheres escritoras do primeiro terço do século XX vivem num mundo em mudança a vários níveis, que já lhes permite algum espaço para editarem os seus escritos, mas que ainda não está preparado para uma afirmação feminina que passe pela ruptura declarada do conservadorismo estético vigente. As vanguardas literárias ligadas ao modernismo são quase exclusivamente masculinas e não existe movimento equivalente no mundo literário feminino. As conquistas são ainda ao nível da obtenção de um lugar no mundo da edição ou da colaboração na imprensa *mainstream*. E deve sempre ter-se em conta que estas mulheres são, na sua quase totalidade, de um meio social e economicamente privilegiado, com relações familiares ao nível das elites políticas, primeiro da República e depois do nascente Estado Novo, com o qual não entrarão em conflito.

No primeiro número da revista *Portugal Feminino* (1930), dirigida por Maria Amélia Teixeira, é possível encontrar a confluência entre muitos dos nomes já tradicionais no meio literário feminino (Branca de Gonta Colaço, Laura Chaves, Oliva Guerra, Teresa Leitão de Barros, Virgínia Vitorino, anunciando-se outros como Alice Ogando e Fernanda de Castro para números seguintes) com alguns ligados às correntes feministas de primeira (Ana de Castro Osório) e segunda (Elina Guimarães) geração. Anunciando-se entrevista com o vulto mais tradicional das letras nacionais há longas décadas (Júlio Dantas).

A relação de Fernanda de Castro, umas das mais destacadas figuras da nova geração de escritoras, com António Ferro, o grande pensador da propaganda salazarista que serviria uma ideologia tradicionalista com uma estética com traços modernistas, é simbólica desta aliança tácita com o Poder. Ou, pelo menos, de um não conflito com alguém (Salazar) que compensaria as elites sociais e culturais femininas com um direito ao voto negado pela República.

Poderia ser de outro modo? Existiam condições para uma “revolução” nesta área?

Só com muita dificuldade por falta das condições indispensáveis para que as transformações avançassem a outro ritmo. A escassa escolarização feminina e o número restrito de mulheres com estudos secundários ou superiores provocava constrangimentos do lado da oferta (produção) e da procura (consumo). O tradicionalismo da sociedade, em que mesmo as correntes feministas eram conformistas em termos de moral sexual e dos papéis sociais atribuídos a cada sexo, também desaconselhavam de forma mais ou menos clara a emancipação feminina ao ponto de se admitir a “mulher de letras” como uma profissão.

Perante as críticas às capacidades femininas, devido às consequências psicológicas e intelectuais de uma alegada diferença de origem biológica, a generalidade das escritoras, feministas ou não, preferem reclamar o direito a uma igualdade, recusando a “diferença” como se essa fosse a base da argumentação que justificava a diferença de papéis sociais atribuídos a mulheres e homens (Saul, 2003, p. 201). No entanto, há quem, como Alice Pestana, prefira sublinhar essa diferença, afirmando mesmo que a Educação Feminina se destinava a reforçar a qualidade do desempenho das mulheres nos seus papéis específicos num mundo em mudança para que elas deveriam estar preparadas:

O ensino médio da mulher não pode ser instrução para formar sábias em nenhum ramo científico ou literário. É tão-somente o meio de formar a mulher moderna, habilitando-a aos encargos da sua missão complexa, fazendo dela um ser equilibrado, racional, metódico, independente pela razão robustecida, dependente apenas por condescendência e suavidade, dotes naturais que hão-de constituir sempre o seu maior poder. (citado em Vilas-Boas e Alvim, 2006, p. 76)

Nas primeiras décadas do século XX, a maioria das escritoras portuguesas que ganham maior visibilidade pública e aceitação crítica, conseguem-nos através de um equilíbrio entre o seu papel de pioneiras que desafiam um domínio quase exclusivamente masculino e a aceitação das

suas principais convenções. A um confronto aberto preferem o compromisso, em vez de uma revolução dos costumes optam, com exceções em sentidos opostos (sejam as vozes mais conservadoras como Virgínia de Castro e Almeida, sejam as mais desafiadoras como Judith Teixeira), por um gradualismo reformista das mentalidades. A “nova geração” das letras femininas dos anos 20 e 30 representa essa atitude de contemporização, em que a afirmação individual ou de “grupo” é conseguida através da adesão ou aceitação, nem que seja tácita, da ideologia dominante. Irene Lisboa sabe que não poderá ordenar o caos que sente dentro de si, nem expor a “decomposição moral” que observa, pelo menos de forma aberta. Florbela Espanca desaparecerá de forma trágica, sabendo desde cedo que as suas aspirações originais não serão cumpridas em toda a sua ambição.

Sonho que sou Alguém cá neste mundo. . .  
Aquela de saber vasto e profundo,  
Aos pés de quem a Terra anda curvada!

E quando mais no céu eu vou sonhando,  
E quando mais no alto ando voando,  
Acordo do meu sonho. . . E não sou nada! . . .

(Espanca, 1934 [1919], p. 10)

## Referências Bibliográficas

Adler, L. e Bollman, S. (2015). *Les Femmes Qui Lisent Sont Dangereuses*. Flammarion. Paris.

Bollmann, S. (2007). *Women Who Write*. Merrell. London/New York.

Castro, Z. e Esteves, J. (2005). *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*. Livros Horizonte. Lisboa.

Castro, Z. e Esteves, J. (2013). *Feminae — Dicionário Contemporâneo*. CIG. Lisboa.

Espanca, F. (1934). *Sonetos Completos*. Livraria Gonçalves. Coimbra.

Faderman, L. (1992). *Odd Girls and Twilight Lovers — A History of Lesbian Life in Twentieth Century America*. Penguin. New York.

Giavara, S. (2013). "Judith Teixeira e a poética da luxúria". *Todas as Musas*, Ano 5: nº 1, pp. 187-196.

Guinote, P. (1997). *Quotidianos Femininos (1900-1933)*. ONG do CCCIDM. Lisboa.

Guinote, P. (2006). *A Educação no Feminino (1900-2000)*. Tese de Doutoramento. FPCE/UL.

Le Doeuff, M. (1998). *Le Sexe du Savoir*. Flammarion. Paris.

Leal, I. (1992). *Um Século de Periódicos Femininos*. CIDM. Lisboa.

Lisboa, I. (1992). *Solidão II. Notas do punho de uma mulher*. Presença. Lisboa.

Lousada, I. (2010). *Adelaide Cabete (1867-1935)*. CIG. Lisboa.

Monteiro, N. (2011). *Maria Veleda, feminista, republicana, escritora e conferencista*. Imagens & Letras. Leiria.

Nin, A. e Miller, H. (1992). *Correspondance Passionée (1932-1953)*. Stock. Paris.

Nóvoa, A. (1987). *Le Temps des Professeurs: analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (XVII-XX)*. INIC. Lisboa.

Nóvoa, A. e Santa-Clara, A. (2003). "Liceus de Portugal". *Histórias, Arquivos, Memórias*. Edições Asa. Porto.

Oliveira, A. (2013). "Judith Teixeira: a boca é o vazio cheio da periferia". *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 12, pp. 245-257.

Régio, J. (2009). *Ensaio de Interpretação Crítica*. INCM. Lisboa.

Saul, J. (2003). *Feminism — Issues & Arguments*. Oxford University Press. Oxford.

Sena, J. (1947). *Florbelas Espancas: ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Biblioteca Fenianos. Porto.

Teixeira, J. (1996). *Poemas. &etc.* Lisboa.

Vilas-Boas e Alvim, M. (2006). *Em Busca da História das Mulheres*. Livros Horizonte. Lisboa.



**Parte VI**

**Impacto Internacional**



# **Virgínia Victorino: a presença da poesia e do teatro na imprensa do Brasil**

ANGELA LAGUARDIA

CLEPUL / Letras de Minas — UFMG

Virgínia Vila Nova de Sousa Victorino (1895-1967), a “menina que adorava flores”, segundo a descrição do *Dicionário no Feminino* de Zília Osório de Castro e João Esteves (2005, p. 895), com igual sensibilidade descobriria que as palavras, assim como as flores, têm uma linguagem em comum: a poesia. Nesta intimidade, que a estilística traduz em sinestesias, metáforas, assonâncias e outras formas, ela, magistralmente, escreveu seus poemas. E foi mais além... Na cumplicidade com a música, soube dar ritmo e leveza às palavras escolhidas. E, quando direcionamos nosso olhar para a Virgínia dramaturga, sentimos que os poemas “falam” como personagens, alegorias de sentimentos que conversam connosco e nos comovem.

Não por um acaso, Jorge Pereira de Sampaio intitulou seu artigo para a revista *Historiæ* em “Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil”, fomos e somos impactados pela sua obra. E nos sentimos instigados a continuar a busca de registros relacionados à escritora, sua obra e sua recepção no Brasil. Com este objetivo e esperança de contribuir com nossa pesquisa, percorremos alguns jornais e revistas da época, selecionamos publicações editadas no Rio de Janeiro, capital da República, e em plena efervescência de sua imprensa.

Encontramos nos jornais *Correio da Manhã*; *Diário Carioca*; *Jornal do Brasil*; *O Jornal*; *O Paiz* e nas revistas *O Malho* e *A Revista da Semana* muitas referências sobre Virgínia Victorino, que corroboram com o artigo de Jorge Sampaio, e podem trazer luz e ajudar na compreensão deste cenário literário em que a poetisa se insere nos dois países.

Em 1921, o jornal *O Paiz* noticia de Lisboa, o êxito do livro *Namorados* e a importância de Virgínia Victorino no meio literário e artístico. Em 1923, seu poema, “Ao telephone”, faz parte do programa do recital de poesias da declamadora e escultora, Margarida Lopes de Almeida (1896-1983). Margarida Lopes de Almeida era filha de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), cronista, romancista, dramaturga, e uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras, e de Francisco Filinto de Almeida (1857-1946), poeta e dramaturgo luso-brasileiro e um dos fundadores da Academia. A poesia de Virgínia Victorino esteve presente em outros recitais de Margarida Lopes de Almeida, cujo percurso também passa por Portugal, e pelas apresentações no Teatro Nacional Dona Maria II e na Fundação Gulbenkian.

Em 1929, *O Paiz* publica um relatório do Real Gabinete Português de Leitura, e acusa o recebimento de obras da moderna geração de autores portugueses, entre os nomes relacionados, temos o de Júlio Dantas, Cláudia de Campos, Aquilino Ribeiro, Carolina Michaelis, António Ferro<sup>1</sup> e Virgínia Victorino.

A seção “Assumptos Femininos” do *Correio da Manhã*, em 1926, destaca o poema “Palavras” da autora, e em 1930, o poema “Medo”. Em 1931, a seção “Vida Social”, anuncia a conferência do escritor português Gastão Bittencourt sobre as poetisas portuguesas da moderna geração e suas obras, no Real Gabinete Português. E destaca que serão abordadas as obras de Florbela Espanca, Virgínia Victorino, Oliva Guerra, Fernanda de Castro e Alice Ogando e outras de renome de seu país. Em 1936, a Federação das Academias de Letras do Brasil, assinala o nome de Virgínia Victorino

---

<sup>1</sup> António Ferro e Virgínia Victorino escreveram para a revista portuguesa *Contemporânea*.

como sócia correspondente na Academia Riograndense de Letras. Em 1939, o “Theatro João Caetano”, inaugurado por D. João VI, em 1813, anunciava a programação de seus espetáculos com a participação da Companhia Amelia Rey Colaço-Robles Monteiro e a participação de Virgínia Victorino, referenciada como grande escritora e tradutora. Em 1943, seu poema “Despeito” ilustra a seção “Poetisas Portuguesas”, ao lado dos poemas de Branca de Zonta e de Mafalda Mousinho de Albuquerque<sup>2</sup> que, assim como Virgínia, também participou do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (Lousada *et. al.*, 2015).

*O Jornal do Brasil*, de 1921, também transcreve dos jornais portugueses, a notícia do sucesso de *Namorados*. E, em 1927, divulga a conferência da portuguesa Beatriz Delgado no Instituto Nacional de Música, apontando a autora de “Meus Vícios” e Virgínia Victorino como os dois nomes mais “[. . .] festejados da moderna geração de literatas portuguesas”. No mesmo ano, o recital de Nair Werneck Dickens, no “Theatro Trianon”, também registra o nome da poetisa em sua programação. Em 1931, *O Jornal do Brasil* publica que a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, fundada em 1922 pela líder feminista Bertha Lutz, oferece um chá à Imprensa Carioca. O poema “Interrogação”, de Virgínia Victorino é declamado na recepção de agradecimento. No mesmo ano, a seção “Registro literário”, traz a recensão de *Poetisas Portuguesas*, obra do escritor Arthur Vieira, publicada no Chile, com a citação de um trecho, onde ele afirma que Virgínia Victorino é a mais lida, mais apreciada e mais discutida em Portugal. O crítico literário, não só concorda, também afirma que ela é muito lida no Brasil, mas sente pena por não encontrar os seus livros nas livrarias.

Em 1933, no *Jornal do Brasil* temos um artigo intitulado “A Semana Cultural Portuguesa”, com a descrição da sessão inaugural no Real Gabinete Português, em que participavam o embaixador de Portugal, o presidente da Academia Brasileira de Letras, e o reitor da Universidade do Rio de Ja-

---

<sup>2</sup> Mafalda Mousinho de Albuquerque publicou no NALB, em 1908 e Virgínia Victorino em 1930, 1931 e 1932.

neiro, Dr. Fernando de Magalhães, que ficara incumbido de apresentar Virgínia Victorino, e lastimava pelo fato dela não estar presente, “[...] pois é a maior e a mais formosa das poetisas de Portugal”. Ele contou que voltara recentemente de Portugal, e ficara impressionado ao ouvir a poetisa em uma reunião. Os versos de Virgínia Victorino são interpretados por Margarida Lopes de Almeida, e no mesmo recinto se encontrava Júlia Lopes de Almeida. E em 1934, sob o título, “A época teatral portuguesa que agora começa”, o *Jornal do Brasil* informava aos brasileiros que *Degradados*, de autoria de Virgínia, estava entre as peças encenadas na temporada.

Outro periódico carioca que informou sobre a poetisa, foi *O Jornal*, em 1931. Por ele, soubemos da comenda de Santiago com espada que Virgínia recebeu, e também temos notícias da conferência sobre as “Poetisas Portuguesas”, de Gastão Bittencourt, já mencionada através do *Correio da Manhã*. Em 1946, ele publica o poema “Caminho”, da autora.

No *Diário Carioca*, encontramos dois poemas, “Vaidade” e “Insatisfeita”, de fevereiro e abril de 1929. Em 1939, várias notícias sobre a chegada da Companhia Rey Colaço e a alusão às peças teatrais de Virgínia Victorino, no “Theatro João Caetano”. A apresentação de “A Volta” é muito elogiada, a dramaturga é consagrada pela crítica, que estende seus aplausos para a tradução de “O Riso”, da autora.

Em 1935, a *Gazeta de Notícias* publica o poema “Saudades” e, em 1936, um extenso artigo sobre Virgínia Vitorino, com seu percurso literário, transcrição de poemas e uma crítica que exalta a poetisa, e da qual citamos o último trecho: “Lendo os seus versos parece que vivemos os sonhos do seu amor — tal qual ela os vive na sua arte — a arte de pensar sentindo, de sonhar vivendo, de sofrer sorrindo, de chorar cantando. Virgínia Victorino é a maior poetisa de Portugal”. Em 1939, ano emblemático das apresentações das peças da dramaturga, o jornal também faz elogios ao brilhantismo de Virgínia e da peça “A Volta”.

Duas revistas do Rio de Janeiro, com distintos perfis, as-sinalam a presença de sua poesia, *A Revista da Semana* e *O Malho*. A primeira ilustra sua edição de 1921 com a foto da autora de *Namorados* e dois poemas, “Dúvida” e “Não”. E em 1922, uma página inteira é dedicada à autora, com quatro sonetos transcritos, “Quando te vi”, “Revelação”, “Diferentes” e “Despeito”, sua foto e um artigo pertinente à arte poética, em homenagem a ela, com uma nota de rodapé que indica onde o livro *Namorados* pode ser adquirido. E um artigo assinado pela autora. . .

A segunda revista, *O Malho*, de cunho humorístico e crítica de fatos políticos, na seção “Livros e Autores”, de Raul de Azevedo, cita *Apixonadamente* como um dos grandes livros de versos de nosso idioma. E tece muitos elogios à Virgínia e a sua “incomum sensibilidade”, e vai mais além, afirma que *Apixonadamente* “[...] ficou nas nossas letras como o *Poit et Moi*, de Paoni Geraldty, na literatura francesa”<sup>3</sup>. Em 1949, a revista ilustra uma de suas páginas com o programa do recital de Letícia Figueiredo, o primeiro poema a encabeçar a lista é “Quando te vi”, de Virgínia Victorino, o segundo, “Pressentimento”, de Olegário Mariano, poeta que fez o prefácio da edição de *Namorados* no Brasil.

Outras alusões à Virgínia Victorino nos jornais mencionados foram omitidas devido à brevidade da apresentação. No entanto, antes, compartilhamos aqui nossa surpresa ao saber que Virgínia Victorino já esteve entre as montanhas de Minas Gerais. Ao pesquisar um periódico de Barbacena, nossa cidade, nos deparamos com seus poemas, e sentimos a alegria desta proximidade. O jornal, denominado *Rubicon*, circulou de 1935 até 1950, era dirigido por Ines Pia-cesi (1895-1981), sua proprietária, que, coincidentemente, nasce no mesmo ano que Virgínia, e também foi uma mulher notável para sua época: educadora, contista, cronista e jornalista, teve seus trabalhos publicados em jornais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro.

---

<sup>3</sup> O livro citado por Raul Tavares, provavelmente é *Toi et moi* (1912), do poeta Paul G  rally traduzido no Brasil pelo t  mb  m poeta Guilherme de Almeida, em *Eu e você* em 1932.

Selecionamos dois poemas transcritos das edições de outubro e novembro de 1935, de *Rubicon*, com os títulos “Longe...” e “Orgulho”, respectivamente. Escolhemos “Longe...”:

Longe...

Dia de chuva. Um dia sonolento.  
Há tanto tempo que não chove assim!  
As rosas que floriam no jardim  
foram todas levadas pelo vento.

Vejo-me só. Que triste isolamento!  
Precisava d’alguém ao pé de mim.  
Esta chuva, esse dia não tem fim!...  
Não há rosas nem sol... Dia cinzento!

Olha meu bem: como um passarinho  
Ando perdida dentro do meu sonho.  
Tenho tantas saudades dos teus olhos!...

Se tu viesses! — Trago as mãos nervosas!  
Se tu viesses, vinha o sol, e as rosas,  
as rosas, meu amor, eram aos mólhos!...

(*Rubicon*, 12/10/1935)

Os dias chuvosos se repetirão, os amores estarão ausentes, mas nas palavras de Virgínia, as rosas ainda mantêm o perfume e a distância não existe, por um acaso ou destino, não sabemos bem... Barbacena é denominada a “Cidade das flores”.

## Referências Bibliográficas

Albuquerque, M. M. de (1907). "Contrastes". Em *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1908*. Typ. Parceria António Maria Pereira. Lisboa, p. 61.

Castro, Z. O.; Esteves, J. (dir.). Sousa, A. F.; Abreu, I. S.; Soares, I. e Stone, E. (coord.). (2005). *Dicionário no Feminino (século XIX-XX)*. Livros Horizonte Lda.. Lisboa.

Lousada, I. et. al. (ed.) (2015). *As Senhoras do Almanaque*. Biblioteca Nacional. Lisboa.

Sampaio, J. P. de (2017). "Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil". *Historiæ*, Rio Grande. v. 8. n.º 2, pp. 47-61. (acedido em 04/11/2018, em <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/7909/5163>)

Vitorino, V. (1929). "Confissão". Em *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1930*. Typ. Parceria António Maria Pereira. Lisboa, p. 3.

— (1930). "Uma vez". Em *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1931*. Typ. Parceria António Maria Pereira. Lisboa, p. 347.

— (1931). "Confissão". Em *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1932*. Typ. Parceria António Maria Pereira. Lisboa, p. 331.

— (1935). "Longe". *Rubicon*. Anno 1. n.º 28, 12/10/1935.

## Jornais e Revistas

(accedidos em 04/11/18, em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>)

*Correio da Manhã*

(acedido em 04/11/18, em <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=089842&pesq=0>)

*Diário Carioca*

(acedido em 04/11/18, em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>)

<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=093092&pesq=>

*Jornal do Brasil*

(acedido em 04/11/18, em <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=030015&pesq=0>)

*O Jornal*

(acedido em 04/11/18, em <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=110523&>)

*O Paiz*

(acedido em 04/11/18, em <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=178691&pesq=>

*Revista da Semana*

(acedido em 04/11/18, em <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=025909&pesq=>)

**Parte VII**

**Conferência de  
Encerramento**



# **Virgínia Victorino (1895-1967): eslabón en el mapa de las relaciones literarias peninsulares en el período de entreguerras**

MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ

Professora Honorífica da Universidade Complutense de Madrid

## **1. Presentación**

Virgínia Victorino (1895-1967), a la luz de los estudios actuales, es un personaje clave en la mediación entre las culturas peninsulares — castellana, catalana, gallega y vasca con las que mantuvo un diálogo ininterrumpido. La autora, considerada hoy en día una figura menor en la historia de la literatura portuguesa, no deja de ser una imagen central en los procesos de mediación literaria ibéricos e internacionales (Gavagnin & Martínez-Gil, 2001, p. 10). En este último sentido, vemos que mantiene relaciones con personajes italianos del nivel del novelista, poeta, dramaturgo y político Gabriele d'Annunzio (1863-1938); franceses, como el poeta, novelista y crítico literario, Philéas Lebesgue (1869-1958); o españoles como el poeta de la Generación del 27 Gerardo Diego (1896-1987), que la incluyó en una antología (1960). Y además de sus contactos con Brasil, Cuba y países africanos como Mozambique o Cabo Verde, cuyo teatro capitolino llevó su nombre.

Aunque no vamos en esta ocasión a dibujar su perfil biográfico pues otras manos ya se han encargado de hacerlo (Castro & Esteves, 2005; Lello, 2004; Navas, 2011b o Sampaio, 2017), sí queríamos destacar la inmensa popularidad

que Virgínia Victorino, como poeta<sup>4</sup>, como autora dramática<sup>5</sup> o como directora del Teatro Radiofónico en la Emisora Nacional, tuvo en vida (Lello, 2004, p. 103) y el consenso que su obra concitó entre su coterráneos de las clases sociales altas lisboetas, en las cuales, gracias a algún Pígmalo como Júlio Dantas (Navas, 2015) y a personalidades influyentes como António Ferro o su esposa Fernanda de Castro, se introdujo.

Virgínia Victorino, a caballo entre el siglo decimonónico y el de la modernidad, pieza fundamental en el rompecabezas ibérico, sirve para componer una imagen, espejo de los cambios decisivos que se estaban produciendo en el mundo. Como otras mujeres de ese período, frontera secular, nuestra autora está presente “en variadas parcelas de la vida cultural” (Madrenas & Navas & Ribera, 2008, p. 111), pues desde el espectro de la creación artística al periodismo, forma parte de “una red de aportaciones femeninas nada desdeñables, soporte de las presencias actadas críticamente como mayores” (Madrenas & Navas & Ribera, 2008, p. 111). Hoy día, como tantas otras olvidadas, Virgínia Victorino es considerada, sin embargo, un pilar esencial para construir la memoria colectiva del cambio de los dos siglos, paradigma de lo que fue la incorporación sociocultural de la mujer en la sociedad occidental. Si analizamos a Virgínia Victorino desde el del concepto del ginocentrismo, o feminismo ginocéntrico, verificaremos que la autora refleja el cambio social que se va produciendo en el mundo en lo que se refiere a la conquista de la mujer en la vida social y literaria, además de ocupar un lugar representativo de la encrucijada secular portuguesa (Navas, 2011a, p. 169).

---

<sup>4</sup> Para esta faceta, consúltense, por ejemplo, Barros (1924: II), Lello (2004), Magalhães (2016), Martinho & Ordorica (1998) o Simões (1976, p. 208).

<sup>5</sup> Cfr. críticas a esta labor pueden verse, entre otros, en Cruz (2001, p. 274), Navas (2014), Rebello (1984, pp. 135-136) o Silva (2012, 2013).

## **2. Virgínia Victorino traductora de autores españoles**

En lo que se refiere a la difusión de la cultura castellana que Virgínia Victorino llevó a cabo, sabemos que fue traductora al portugués de obras de los famosos dramaturgos andaluces, autores de sainetes y comedias de corte costumbrista, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Lo que tú quieras: paso de comedia* (1917) (O que tu quiseses: comédia em 1 acto), que fue leída en la Emisora Nacional, donde Virgínia Victorino dirigía, como se sabe, entre 1935 y 1951, un espacio de Teatro Radiofónico bajo el pseudónimo de Maria João do Vale. También de los mismos autores — representadas, estas sí, en el Teatro Nacional Almeida Garrett, luego Dona Maria II —, versionó al portugués *Concha la limpia*, estrenada en 1934 (Lello, 2004, p. 40), en portugués titulada *Oiro de lei*: peça em três actos; y *La risa*, título en portugués *Quanta vez a gente ri*, que subió a escena en 1936 (Lello, 2004, p. 127). De Jacinto Benavente existen, en el Archivo de la Biblioteca Nacional, 37 páginas manuscritas con la versión al portugués de *El marido de su viuda: comedia en un acto* titulada en portugués *O marido da viúva: comédia em 1 acto*, incluida bajo el epígrafe “Traduções de peças radiofónicas”, lo que parece indicar que solo se representó en dicho medio (Esp. N56/12). También sabemos que editó, en 1941, del dramaturgo Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), para el mismo espacio radiofónico, la obra *Sueño de una noche de agosto* (1920), traducida por Avelino de Almeida (1873-1932) (Navas, 2014, p. 350, n. 3).

## **3. Virgínia Victorino y su relación con representantes de la vida artística e intelectual españolas**

De su contacto con intelectuales españoles<sup>6</sup> tenemos abundante información, que refleja el temprano trato que

---

<sup>6</sup> También consta en su archivo el contacto con autores de lengua española de origen hispanoamericano como es el caso del poeta ecuatoriano Manuel Benjamín Carrión Mora (1897-1979) (Esp. N56/2) o del político, filósofo y escritor mejicano Jaime Torres Bodet (1902-1974)

mantuvo con los agentes culturales del otro lado de la frontera. Así, en seis páginas, también manuscritas, Virgínia Victorino hace la presentación<sup>7</sup> de su amiga de hace más de veinte años, Consuelo Gil Roësset (1905-1955) (firmaba Consuelo Franco), con motivo de la conferencia que esta impartió, Niños... y niños grandes, en el Teatro Nacional Dona Maria II, el 15 de mayo de 1948. Consuelo Franco, monárquica, de madre portuguesa, de educación liberal y europea, fue la editora de la famosa serie para jóvenes Antoñita la fantástica de Liboria Casas Regueiro (Borita Casas) y del primer tebeo para niñas editado por una mujer en la posguerra española, *Mis Chicas* (1941); así mismo, de otros tebeos como *Chicos* (1938-1955) y *Chicas* (1950 a finales de los sesenta), algunos de los cuales se divulgaron también en Portugal. De este hecho da cuenta también la prensa portuguesa como *A Voz* (16/05/1948), el *Diário de Notícias* (16/05/1948) o *Novidades* (16/05/1948).

Matilde Ras Fernández (1881-1969), una de las mujeres más cultas de su tiempo, en palabras de García Martín (2018, p. 7), feminista de corte conservador, intelectual liberal desde la perspectiva de la derecha política — hoy en día, silueta secundaria —, es, no obstante, de gran ayuda para establecer la reconstrucción histórica de aquel momento. En su *Diario* (Coimbra Editora, 1946) y en otras varias publicaciones, que a continuación mencionaremos, muestra la amistad que mantuvo con nuestra autora a la que conoció cuando vivió, voluntariamente exiliada, en Portugal, al inicio de los años cuarenta. Esta polígrafa – catalana de nacimiento y de expresión castellana — no tiene una presencia sistemática “en buena parte de la historiografía literaria castellana de referencia” (Madrenas & Navas & Ribera, 2008, p. 112), pues aunque autora de trabajos en prosa y en verso, no vio su obra premiada con el éxito editorial. Matilde Ras,

---

(Esp. N56/28).

<sup>7</sup> Biblioteca Nacional, Esp. N56/26. Posteriormente, publicada bajo el título “Consuelo Franco: sentido e beleza da sua obra”, en *Letras e Artes. Publicação dominical*. Ano XII, 13, 16 de Maio de 1948, p. 4 (Esp. N56/26).

traductora de textos clásicos y juveniles, se interesó, además, por apuntes biográficos de nombres como Napoleón o Marinetti y escribió alguna pieza de teatro y textos de literatura infantil. Sin embargo, su atención a la grafología, de cuyo tema publicó algunos títulos, labor en aquellos años muy apreciada, le llevó a ser muy admirada, gracias a su colaboración en la prensa, como *ABC Blanco y Negro* (1891-1939; 1957-1980; 1988-2000) o *Estudio* (1913-1920).

En la fecha de 16 de marzo de 1942 Matilde Ras (2018, pp. 98-99) escribe en su *Diario*:

He visitado a Virgínia Victorino, considerada como la condesa de Noailles<sup>8</sup> portuguesa. Me habían dicho: “Es muy distinguida. . . ¿no?”.

Es mucho mejor que distinguida: es preciosa, talentosa, original. . . Muy rubia — natural — ya algo canosa, con ojos de zafiro y manos de Madonna florentina, como decía de las suyas otra poeta lusitana, Florbela Espanca.

Es muy fumadora.

Me ha hablado en un correcto español. Conoce y admira a España. Tiene en su salón retratos de los hermanos Quintero, de Falla, de otros españoles.

En el Semanario de Espectáculos, *Barcelona Teatral*, además de hacer una descripción de la biografía y obras de Virgínia Victorino, en texto largo del 21 de enero de 1943, la catalana hace hincapié en la reposición en Lisboa del drama Vendaval (1941) (Esp. N56/183C).

Un poco más tarde, el 28 de julio de 1943, la escritora redacta en su *Diario* el reencuentro inesperado de las dos mujeres (Ras, 2018, pp. 267-268):

Salgo con Salvadora y veo en la Plaza de Camoens cruzar la hermosa silueta de Virgínia Victorino. Va de riguroso luto, sin nada a la cabeza, que noto algo más que canosa que la última vez que la vi. Además, está desmejorada, pero siempre guapísima.

---

<sup>8</sup> Anna, condesa Mathieu de Noailles (1876-1933), poeta francesa de origen rumano, fue propuesta para el Premio Nobel de Literatura.

Nos detenemos un instante. Nos dice que murió su padre hace algunos meses. No se sabe qué decir ante tan desoladoras tristezas.

Que piensa ir a Monte Estoril en agosto. Quizá nos veremos allí.

Efectivamente, el 2 de septiembre del mismo año (Ras, 2018, pp. 284-285), las dos mujeres se encuentran de forma imprevista:

En estas llega un tren de Lisboa y veo bajar a Virgínia Victorino. Menos mal; se quita el cigarrillo de la preciosa boca para saludarme — es una fumadora empedernida — y me dice que hoy mismo me ha escrito invitándome el sábado al hotel donde veranea aquí en Monte Estoril. Me he consolado un poco.

Llegan del mar frescas brisas deliciosas.

¿No será mejor que me quede en Portugal? “Ne partez pas!”, me dice Virgínia Victorino.

Dos días más tarde se efectúa la visita (Ras, 2018, pp. 285-286):

He ido a Monte Estoril a pasar unas horas con Virgínia Victorino. Me han presentado en la terraza del hotel a la princesa Kapurtala, Anita Delgado<sup>9</sup> que conserva su escultural figura, un poco demasiado maciza, sus ojos negros aterciopelados, dignos competidores de los ojos indostánicos y su salado acento malagueño, a pesar de tantos años de residencia en París, de donde le han echado los horrores de la guerra . . .

¿Volveremos? ¿Por qué no? En Francia, ha dicho no sé quién, sucede todo, y, sobre todo, lo imposible. . .

Conocemos, asimismo, tres estudios grafológicos donde la catalana analizó la personalidad de la escritora portuguesa. Curiosamente, la propia Virgínia Victorino había sido grafóloga, como se sabe, en su juventud, bajo el pseudónimo de Pitonisa, como medio para ganarse la vida, en

---

<sup>9</sup> Ana María Delgado Briones (1890-1962), bailarina de cuplés que se convirtió en maharani (reina) de Kapurthala (India) en 1908.

la publicación *ABC. Revista Portuguesa*; por cierto, con mucho éxito, según cuenta con mucho gracejo en sus memorias Fernanda de Castro (1986-1987, I, p. 201). Así, en el documento, manuscrito en el típico papel timbrado azul portugués, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Portugal<sup>10</sup>, fechado en Lisboa, en abril de 1942, la grafóloga diplomada destaca el sentido estético y el espíritu de independencia de Virgínia Victorino así como su voluntad “muy enérgica e impetuosa, un tanto autoritaria” y su reserva, pues sabe guardar un secreto. De “temperamento sensual [...], antes que soportar imposiciones [...] el suicidio” (Esp. N56/169). En otro testimonio localizado en la misma fuente, en esta ocasión en un pedazo de papel, probable borrador, Matilde Ras informa de que nuestra autora posee un grafismo original, donde resaltan “los sentimientos estéticos”, que revela “temperamento [...] visual y auditivo tan eficaz en el autor dramático para conseguir efectos teatrales” y ciertas “ráfagas de melancolía” (Esp. N56/169). Publicado en *Blanco y Negro* (10/08/1957, p. 8) existe otro testimonio de la misma mano, en el apartado “Aprenda Usted Grafología”, capítulo “VII. — Las escrituras horizontales y descendientes”, basándose en unas líneas escritas en castellano por Virgínia Victorino, a respecto de su buena amiga Fernanda de Castro, “Fernanda de Castro ha estado y está todavía enferma. Ha salido de Lisboa por algunos días pero quando [sic] venga no se me olvidará hablarle de Ud. Su cordial amiga, Virgínia Victorino”. Dice la grafóloga acerca de este escrito (véase Anejo I):

En las líneas que presento al lector, trazadas por una pluma ilustre, la de Virgínia Victorino — una de las glorias de la poesía lusitana — la dirección descendente, aunque conservando el equilibrio, revela un fondo musical de melancolía en el panorama de su vida. Mujer bellísima además, inspirada, habiendo conquis-

---

<sup>10</sup> El fondo documental se conserva, esencialmente, en la Biblioteca Nacional de Lisboa en varias cajas, BNP, Esp. N56 y en un único documento, Sign. Esp. A/78, y también en un par de cajas en la Biblioteca del Museu Nacional do Teatro de la misma ciudad, Sign. 1-C-7.

tado la gloria deja traslucir en sus producciones literarias un perenne sentimiento de tristeza.

El cansancio hace también caer el escrito a lo ancho de la hoja, del mismo modo que la fatiga de una marcha excesiva pone lentitud y pesadez en el paso del caminante.

De manera indirecta tenemos constancia de la confianza que debía de existir entre la periodista, escritora, activista femenina y republicana, Carmen de Burgos y Seguí, Colombine (1867-1932), y Virgínia Victorino, confianza probablemente, adquirida durante los años que la española pasó en los alrededores de Lisboa con su pareja Ramón Gómez de la Serna (Navas, 2012). Nos referimos a una carta titulada “Confidencial” donde alguien solicita a Virgínia Victorino que interceda para que el Gobierno de Portugal le conceda el Collar de la Ordem Militar de Sant’Iago da Espada que “Carmen de Burgos, nuestra inolvidable amiga”, en una visita le mostró (Esp. N56/130).

Abrimos, a continuación, el abanico de artistas y escritores españoles con los que Virgínia Victorino pudo haber tenido una cierta amistad<sup>11</sup>. Nos referimos a los retratos rubricados por los propios artistas y escritores españoles, que la autora poseía, como el de Blasco Ibáñez, “com uma dedicatória extensa e cordialíssima [...] uma dedicatória cheia de calorosa admiração [...]”, según noticia presente en el *Diário de Lisboa* del 30 de julio de 1926 (Esp. N56/174). Así como una agenda donde encontramos las direcciones del dramaturgo, novelista y periodista Tomás Borrás (1891-1976); de los dramaturgos sevillanos, antes mencionados, Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944); de los gallegos, el narrador, periodista y humorista Wenceslao Fernández Florez (1885-1964) y el poeta y periodista Antonio Noriega Varela (1869-1947); del

---

<sup>11</sup> No incluimos en esta ocasión su relación con otros personajes, políticos españoles, del momento como con el general Queipo de Llano, amistad que suponemos gracias a la dedicatoria que, en retrato de Jalón Ángel, se encuentra en el archivo del Museu Nacional do Teatro, “a la célebre escritora Virgínia Victorino, Gonzalo Q. de Llano” (Sing. 1-C-7).

catalán ensayista, filósofo y crítico de arte, Eugenio d'Ors i Rovira (1881-1954); de los pintores, el polifacético sevillano Juan Lafita y Díaz (1889-1967) y el vasco Ramón Zubiaurre Aguirrezabal (1882-1969). Músicos andaluces como el pianista y director de orquesta, José Antonio Cubiles Rams (1894-1971), o los compositores Manuel de Falla (1876-1946) — en cuyo legado, sito en Granada, se encuentran dos cartas de Virgínia Victorino, que esperamos pronto consultar (Refer<sup>a</sup> 14165)<sup>12</sup> – y Joaquín Turina (1882-1949). A través de las dedicatorias que Virgínia Victorino hizo de sus libros se puede rastrear el reguero de intelectuales españoles con los que tuvo algún contacto. Es el caso del filósofo y profesor de la Universidad Central de Madrid, Manuel García Morente a quien ofreció tres de sus piezas de teatro, en 1935, *A Volta Fascinação* y *Manuela* y el poemario *Renúncia* (Navas 2014, p. 355, n. 17).

#### **4. La obra de Virgínia Victorino traducida al español**

Hemos visto los contactos de Matilde Ras<sup>13</sup> durante su estancia en Portugal y los diversos testimonios sobre el análisis grafológico de la personalidad de Virgínia Victorino. Falta añadir el perfil crítico y biográfico de nuestra autora, seguido del soneto Suavidad, traducción de Suavidade, que bajo el título de “Lírica mundial. Virgínia Victorino”, publica la amiga española en la revista juvenil *Ciudad de los muchachos. Revista ilustrada para todos* (1946-1969), cuyo

---

<sup>12</sup> Véase en [http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130604135112\\_201.pdf](http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130604135112_201.pdf) [consulta 24/06/2018].

<sup>13</sup> La autora también tuvo relación con otros escritores como una muy intensa con el aventurero Ricardo Sierra (1900-?) (*apud* García Martín, 2018, p. 11), al que dedica muchas páginas de su *Diario* (Ras, 2018, p. 195 y ss.) y del que traduce el poema *Matinas* en la revista juvenil *Ciudad de los muchachos* (15/10/1946); así como con Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) (Ras, 2018, p. 100, 106-107, 112-114) y Eugénio de Andrade, del que fue la primera traductora al español (Ras, 2018, p. 208, 231, 296, 288, 293). O la grafóloga Clotilde Randi (Ras, 2018, pp. 289-290, 291).

recorte se encuentra en el archivo citado del Museu Nacional do Teatro, y donde consta a mano, “Ciudad de los Muchachos: diciembre 1946”; así como la versión al español del soneto *Maior tristeza* (La mayor tristeza) de la propia Matilde Ras, de cuya publicación no tenemos constancia (Sign. 1-C-7). Sin embargo, sí tenemos constancia de que en el *Semanario de Espectáculos, Barcelona Teatral*, antes citado, la catalana (Ras, 1943) publicó traducido el soneto *Renúncia* (Renunciación).

Sabemos, gracias a la carta rubricada por Paca Tejada — uno de los pseudónimos de Francisca Cristina Sáenz de Tejada y Ortí (1896-1974) —, misiva fechada el 25 de octubre de 1957 y dirigida a Virgínia Victorino, que ha vertido al español, con el pseudónimo de Condesa Viuda de Laurel, dos de los libros de nuestra autora, cuyos títulos ignoramos. La traductora, escritora de novela corta, poesía y cuentos, colaboraba, entre otros, en la revista *Chicos*, que como ya hemos dicho, editaba Consuelo Gil de Franco, amiga que le ofreció los volúmenes citados. La traductora aporta dos ejemplares de la revista en que se publicaron — ejemplares, por cierto, que no constan en el archivo —, e informa a nuestra autora de la errata del editor al confundir Virgínia con Victoria (Esp. N56/125).

Tenemos conocimiento de la hipotética raducción al castellano de la obra de teatro *Degredados* estrenada el 21 de marzo de 1930 (Lello, 2004, pp. 51-52), según carta fechada el 27 del mismo mes y año, del catalán Lorenzo Rodellas i Morales, cuando este solicita a Virgínia Victorino autorización para versionar al castellano dicha pieza de manera que se pueda representar en el Teatro Español el siguiente *Sábado de Gloria* (Esp. N56/122). Respuesta que, si existió, no hemos podido localizar. Es, asimismo, el primer director de *El Heraldo de Madrid* Agustín Suárez de Figueroa (1852- -1904)<sup>14</sup>, quien hizo la traducción del drama *Manuela* estrenada en 1934 (Lello, 2004, p. 37; 53-54), pero que en palabras de Matilde Ras (1943), todavía no había subido

---

<sup>14</sup> Agustín Suárez de Figueroa y Ortega (1852-1904), periodista, militar y político.

a escena en España y no tenemos conocimiento de que lo fuera (Esp. N56/183C).

En 1960, Gerardo Diego publicó una antología, ya mencionada, de poetas alemanes, catalanes, franceses, gallegos, ingleses, italianos y portugueses, con el título de *Tántalo. Versiones poéticas*. En este último caso, además de poemas de Eugénio de Castro, o de Fernanda de Castro selecciona el poeta el soneto de Virgínia Victorino Palabras (Palavras) (p. 75), entendiendo, suponemos, la obra de nuestra autora, al mismo nivel de importancia que los reconocidos poetas mencionados. De esta publicación se hace eco, firmado N.F., el *Diário de Notícias* (02/03/1961), “Dir-se-ia que da tradução fez Gerardo Diego uma espécie de nupcias — em que a inspiração do criador à sua se casou”. Por cierto que entre los papeles que se encuentran en la Biblioteca del Museu Nacional do Teatro, citada, está el referido soneto, con las iniciales G. D., de donde se deduce que el antólogo informó del mismo a la autora.

## 5. Virgínia Victorino en la prensa española

La obra de Virgínia Victorino tuvo eco en tierras españolas<sup>15</sup> de la mano de diversos intelectuales. Así el estudioso gallego Felipe Pedreira Deibe, que escribe un artículo a tres columnas, “Mujeres portuguesas. Virgínia Victorino”, en *La Región* (22/06/1922). El dramaturgo y escenógrafo catalán, Cipriano Rivas Chérif (1891-1976), bajo el título “Libros. Virgínia Victorino”, en España. Semanario de la *Vida Nacional* (1915-1924), hace, el 29 de septiembre de 1923, una reseña elogiosa a dos columnas, de *Namorados* (1921) y *Apaixonadamente* (1923). Allí destaca la “intensidad lírica con que canta al amor” nuestra autora, e incluye, en portugués, el soneto *Coração*. Recordemos que este mismo

---

<sup>15</sup> También la autora fue divulgada en la prensa hispanoamericana, es el caso de en la cubana *Bohemia*, 19 (09/05/1926), (1908-), con texto rubricado por el periodista, escritor y político, el embajador en Portugal, Antonio Iraizoz Villar (1890-1976) (Esp. N56/174); o *Letras Chilenas*, 1926 (Esp. N56/174).

soneto aparecerá en el *Diário de Lisboa* (08/10/1923), traducido al español por el propio dramaturgo catalán (Esp. N56/173). Según noticia que aparece en la citada reseña, a Rivas Cherif le fue presentada Virginia Victorino a través de la destacada feminista portuguesa Maria Olga de Moraes Sarmiento da Silveira (1881-1948), amiga de nuestra autora y quien, por ejemplo, la introdujo en los salones de París donde se autoexilió en 1914 (Bezari, 2016). Meses más tarde, la portada de *El Diario Gráfico* (21/12/1923) muestra una foto de Virginia Victorino en cuyo pie hay un elogio que dice: “ilustre joven escritora portuguesa, autora del libro *Apaxionamiento* [sic], que tanto ha contribuido a su éxito” (Esp. N56/173).

Beatriz Galindo, pseudónimo de Isabel Oyarzábal de Palencia o de Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974), escritora, feminista, periodista y diplomática (primera mujer que representó a España en organismos internacionales), reseña de forma encomiástica en *La Esfera* (30/08/1924, p. 30) los poemarios *Namorados* y *Apaixonadamente* (véase Anejo II), [...] maravillosa intérprete del sentimiento. [...] parece como que los anhelos espirituales alcanzan una completa madurez, y el dolor [...] adquiere la misma suprema valoración que otros sentimientos, y particularmente el amor.

De los comentarios que aporta se puede deducir que se vieron personalmente. Me refiero a frases del tipo  
Muy joven, de complexión delicada, en su rostro luchan por manifestarse los sentimientos más diversos  
Los ojos verdes, a ratos meditabundos y atribulados, perplejos, interrogantes otros, son una contradicción a la sonrisa infantil de los labios. La frente poderosa niega la mansedumbre de las facciones y el contorno aniñado del rostro.

Reseña, decimos, a tres medias columnas, que incluye el soneto en portugués Outono, por ser, en palabras de la reseñadora, una de las “más bellas composiciones del libro [...] *Apaixonadamente*”.

Dos años más tarde, en 1926, en la misma publicación, sin rúbrica<sup>16</sup>, en un recuadro con la fotografía de Virgínia Vitorino se da cuenta de la publicación de su tercer libro de poemas, *Renúncia*, donde se la compara a Camões o, entre otros, a Antero de Quental: “No es una disparatada y extravagante ‘ista’ (futurista, ultraísta, creacionista, etc.), sino una artista seria” (*La Esfera*, 05/06/1926, p. 3).

No solo subscribieron artículos críticos sobre la obra de Virgínia Victorino periodistas, artistas o intelectuales españoles. Tenemos constancia de que en la madrileña *La Gaceta Literaria* (1927-1932) el médico y escritor portugués, Augusto Isaac de Esaguy (1899-1961), frecuentador de la tertulia de Ramón Gómez de la Serna, en febrero de 1927, escribió en su lengua materna una noticia, “Poetisas portuguesas”, donde menciona de forma irónica, el resurgir del “mercado das poetisas” que escriben entre “as lições de piano e o tricot”. Ello no quiere decir que no incluya a Florbela Espanca, a Fernanda de Castro o a Virgínia Victorino entre “alguns nomes ilustres”. De igual forma, el fotógrafo luso Joshua Benoliel, primer reportero gráfico de ese país, colaborador del diario madrileño *ABC*, en marzo de 1930, da noticia de la representación por la compañía de Amelia Rey Colaço en Lisboa, de la primera obra de la dramaturga, *Degredados*, “que ha obtenido un gran éxito, mereciendo unánimes aplausos del público, [...] mereciendo elogios de la crítica”.

*La Gaceta Literaria*, en 1928, sin firma, en la sección “Escaparate de Libros” se reseña “Una novela de éxito”, *Novela do amor humilde* de Norberto Araújo (Norberto Moreira de Araújo, 1889-1952)<sup>17</sup>. En dicha reseña se incluye la apreciación positiva de dicha obra por algunos autores portugueses como Júlio Dantas, nuestra conocida Branca de Gonta y Virgínia Victorino.

---

<sup>16</sup> En un currículum que Virgínia Victorino redactó se indica que la redactora del texto fue Teresa Emília Marques Leitão de Barros (Esp. N56/165).

<sup>17</sup> Libro, por cierto, traducido al castellano, en 1929, en versión del gallego escritor y periodista Evaristo Correa Calderón (1899-1986).

La edición del *ABC* de Andalucía, da cuenta, en una noticia sin rúbrica, de la visita del Presidente de la República Portuguesa, el general Carmona, para inaugurar el pabellón de Macao en la Semana Portuguesa, incluido en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (09/05/1929 – 21/06/1930)<sup>18</sup> en octubre de 1929. En dicha ocasión, ante los Reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia, se celebró una velada “literaria-musical” que estuvo, en cierta forma, protagonizada por Virgínia Victorino, ciudad a donde había llegado el 22 de octubre de ese año de 1929 (*Diário de Notícias*, 22/10/1929). Así, en la primera parte, nuestra autora “recitó, con estilo y entonación de gran artista, la Cantiga de romaria de Mendiutro [sic]<sup>19</sup> (Trovador del siglo XIII), la Bailada de Aires Nunes<sup>20</sup> y la Cántiga [sic] en loor a la Virgen, de Alfonso X el Sabio” (*ABC* Andalucía, 25/10/1929, p. 18). En la segunda parte, “Nuevamente, Virginia Victorino recitó las siguientes composiciones: Villancico Pastoril de Gil Vicente; Endeixa<sup>21</sup> del inmortal Camoens y el Villancete de Gil Vicente”, según noticia avanzada por el mismo *ABC* (25/10/1929, p. 18). El ilustre gallego, profesor y poeta, Aquilino Iglesias Alvariño (1909-1961), en *El Progreso Vilalobés* (Lugo, 29/09/1931), comenta el envío que le hace la autora de *Apaixonadamente* y el contenido “romántico, sin el empalago morboso de este género de poesía [...], autobiografía viva y apasionada de un alma que sabe revelarse desnuda y clara como Dios la hizo [...]. Agosto 24 de 1931” (Esp. N56/172). Acerca de otro gallego ilustre, antes nombrado, Antonio Noriega Varela, se encuentra un recorte de periódico en el archivo de la Biblioteca Nacional, sin fecha, anónimo, ni indicación de la publicación, donde el autor da la noticia de que el gallego leyó unos poemas de *Namo-*

---

<sup>18</sup> Almada Negreiros ganó el concurso del Cartel de la Representación de Portugal en dicha Feria de Sevilla, 1929.

<sup>19</sup> Errata que refiere a Mendinho y a su única cantiga de amigo *Sediam'eu na ermida de San Simón*.

<sup>20</sup> Errata por Airas Nunes. Tal vez, sea la famosa bailada, cantiga de amigo, *Bailemos nós já todas tres, aí, amigas*.

<sup>21</sup> Se trata, probablemente, de la que empieza *Pois meus olhos não deixam de chorar*; en español, *Pues mis ojos no dejan de llorar*.

rados en una tertulia campestre y aprovecha la ocasión el reseñista para alabar a la autora de los mismos:

[...] Virgínia Victorino tiene un profundo conocimiento de la psicología humana [...]. Los sonetos de este libro sublime tienen a veces paralelismos con la doctora de Ávila [...]. Podíamos resumir *Namorados* en tres conceptos: sencillez, sinceridad y sentimiento (Esp. N56/172).

El suplemento de la revista modernista *España y América. La Vida Literaria* (1927-1936) incluye una crítica a *Apaixoadamente* rubricada en mayo de 1931 por Zahorí, nombre que corresponde al poeta, periodista, crítico y diplomático, Eduardo de Ory y Sevilla (1884-1939), donde este menciona “[...] las estrofas buriladas y galanas de la genial autora [...]” (Esp. N56/172).

Del drama *Degredados*, junto a una foto en la página 5 de Virgínia Victorino, se da cuenta del estreno en el Teatro Nacional de Lisboa, el 23 de marzo de 1930, sin firma, en la misma revista *España y América* (enero de 1932) (Esp. N56/182B).

Anónimo, bajo el título de “Figuras femeninas de la intelectualidad portuguesa”, en marzo de 1932, aparece el conocido retrato de Virgínia Victorino, que observa su escultura hecha por António da Costa (1899-1970), en el periódico madrileño *Ahora. Diario Gráfico* (1930-1939). Bajo la foto, en un pequeño círculo está, además del retrato de la escritora Branca de Gonta<sup>22</sup> — “poetisa lírica que ocupa el más alto rango literario en la generación pasada” —, unas líneas a la derecha el siguiente pie de foto: “Virgínia Victorino, dramaturga y profesora, la figura más representativa de la actual generación literaria” (Esp. N56/174).

Dos años más tarde, sin firma ni lugar de edición, en diciembre de 1934, en la publicación *España y América*, según recorte que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa, se alaba la obra de teatro, *Manuela*, en estos términos:

---

<sup>22</sup> Se refiere a Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (1880-1945), conceptuada poeta portuguesa.

Acaba de publicarse [...] [de la primera figura literaria de Portugal] su magnífica obra *Manuela*, verdadera joya teatral, pieza en tres actos y cuatro cuadros que ha sido estrenada en el “Teatro Nacional” de Lisboa, en Abril último, con extraordinario éxito, como las anteriores producciones de la misma autora tituladas *Degredados*, *A Volta*, *Fascinação* (Esp. N56/176; Esp. N56/182B).

De forma indirecta y bastantes años después, en 1944, con motivo de la visita de la directora del Teatro Nacional Dona Maria II de Lisboa, Amélia Rey Colaço de ascendencia española, invitada a la Feria de Sevilla, en entrevista suscrita por el periodista Gil Gómez Bajuelo, nos informa que van a interpretar en los jardines del Alcázar de Sevilla “poetas portugueses. Desde los clásicos a los modernos: Gil Vicente, Camoens, Pessoa [...] Virgínia Victorino [...]. Son traducciones admirables, logradas por Dámaso Alonso, Gerardo Diego y José María Cossío” (*ABC Andalucía*, 23/04/1944, p. 33).

La prensa española también se hace eco de la presencia activa de Virgínia Victorino en Portugal. Así sabemos, gracias a la pluma del citado Rivas Cherif, que da cuenta en el *Heraldo de Madrid* de una visita a ese país (1925), donde los anfitriones António Ferro y su esposa, Fernanda de Castro “ofrecieron [...] el regalo de un recital de poesía a que concurrieron la juventud deliciosa de Virgínia Victorino, musa de sí misma”.

## **6. Virgínia Victorino, condecorada en España con la Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII**

De la condecoración española concedida a Virgínia Victorino poseemos referencias tanto en el legado que se encuentra en el Museu Nacional do Teatro en Lisboa<sup>23</sup> como en el de la Biblioteca Nacional de Portugal<sup>24</sup>. En el primer

---

<sup>23</sup> Sing. 1-C-7.

<sup>24</sup> Fondos en BNP, Esp. N56 y Esp. A/78, inventariados por Marinho & Ordorica (1998).

caso, en el Museu referido, hay una carta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes español, fechada el 20 de enero de 1930, donde consta la “propuesta a favor de V. para la Cruz de la Orden Civil Alfonso XII” (Sign. 1-C-7). En las cajas que están en la Biblioteca Nacional hay, entre otros, un recorte de prensa relativo al *Diário de Lisboa* donde se refiere lo mismo: “A ilustre poetisa sra. D. Virgínia Vitorino foi agraciada pelo governo espanhol com a ordem de Afonso XII” (*Diário de Lisboa*, 22/01/1930); *O Século* (22/01/1930) también informa de dicho premio: “A poetisa D. Virgínia Victorino, autora dos Namorados e de outras obras [...] foi agraciada pelo governo espanhol com a Ordem de Afonso XII”; así como el *Diário de Notícias* (23/01/1930) lo notifica: “Foi agraciada pelo governo espanhol, com a Ordem de Afonso XII” (Esp. N56/174).

Posteriormente, la prensa española también se refiere a dicho nombramiento. Así, *ABC* (23/11/1930) dice en su página 25, “Reales decretos de varios ministerios. Su majestad el Rey ha firmado los siguientes: Instrucción pública. — [...] Concediendo la cruz de Alfonso XII a doña Virginia de Sousa Victorino, artista portuguesa que alcanzó un gran éxito en la Semana Portuguesa de la Exposición de Sevilla”.

La Orden civil de Alfonso XII (1902-1931), creada, en 1902, por Alfonso XIII para premiar los méritos y servicios prestados en el campo de la educación, la ciencia, la cultura, la docencia y la investigación, tuvo diferentes grados, desde la Gran Cruz (limitada a 60 personas), la Encomienda (limitada a 150 españoles), la Encomienda Ordinaria, la de Caballero, hasta el Lazo de Dama. Poco más podemos avanzar sobre este asunto. Ceballos-Escalera y Gila *et alii* (2003), autores de referencia sobre esta Orden nos informan de que:

De los libros de registro solamente se conservan los de grandes cruces, encomiendas y cruces de caballeros, pero no los de lazos de dama. Incluso tales libros están incompletos a partir de 1923.

Podemos [...] considerar completas [...] las relaciones de [...] grandes cruce, encomiendas de número y

ordinarias, y cruces de caballero; no así los de lazos de dama, que solo alcanza hasta 1927 (Ceballos-Escalera y Gila *et alii*, 2003, p. 63).

Por nuestra parte, una vez verificado que el recuento de las condecoraciones en sus diferentes grados finaliza en 1927, y después de repasar la *Gaceta de Madrid* desde octubre de 1929 al 14 de abril de 1931 (fecha en que se instauró la Segunda República en España) nada nos indica que Virgínia Victorino llegase a recibir personalmente del rey Alfonso XIII tal honor. Lo que, sin ningún género de dudas, sabemos es que a nuestra autora le fue concedida la Cruz de Alfonso XII, como informa sin lugar a dudas su descendiente y sobrino nieto, José Guilherme Victorino. Sin embargo, a partir de las investigaciones llevadas a cabo, deducimos que la condecoración nunca le llegó a ser impuesta personalmente por el citado rey pues el cambio de régimen — de monarquía a república, hizo tal acto imposible, amén que la Orden de Alfonso XII fue abolida.

## **7. A modo de conclusión**

Siempre cabrá, ante la documentación presentada acerca de Virgínia Victorino y sus relaciones con intelectuales y artistas españoles, plantearse algunos interrogantes sobre el alcance de su figura. De cualquier manera, resulta evidente que nuestra autora es un eslabón efectivo en el mapa de las redes literarias peninsulares, fundamentalmente, en el periodo de entreguerras. Su intervención en la mediación cultural queda fuera de toda duda. Y aunque, el avance de la historia literaria no le haya respetado un lugar de primera fila (Navas, 2011a), “estos autores de telón de fondo, [son] una fuente inagotable de información y actores fundamentales del acercamiento ibérico” (Sáez Delgado, 2010, p. 32).

Virgínia Victorino, figura clave en el entramado literario ibérico, debería ocupar el lugar que merece en las letras peninsulares. Mediante este trabajo hemos tenido la intención

## Virginia Victorino (1895-1967): eslabón en el mapa de las relaciones literarias peninsulares en el periodo de entreguerras

de contribuir en esa dirección y, también, de situar su literatura y su intervención en el proceso de emancipación de la mujer en el ámbito de la cultura y de las relaciones entre los pueblos ibéricos.

### Aprenda Usted Grafología

La escritura es el "film" de la personalidad registrada por el propio escritor.

Doctor P. JANET

#### VII.-LAS ESCRITURAS HORIZONTALES Y DESCENDENTES

**L**a escritura horizontal—dentro de lo posible, cuando se traza sin auxilio mecánico—, es la constituida por líneas paralelas a los márgenes superior e inferior de la hoja, corre-

tamente satisfechos, han dicho amén al destino.

Véase la hermosa escritura, transparente como el cristal, de un hombre cultísimo, de edad madura, quien, a

biendo conquistado la gloria, deja traslucir en sus producciones literarias un eterno sentimiento de tristeza.

El ensucio hace también caer el escrito a lo ancho de la hoja, del mismo modo que la fatiga de una marcha excesiva pone lentitud y pesadez en el paso del caminante.

Y peor aún, es decir, con más tendencia a esa dirección en que las palabras parecen despidarse y caer en sombríos abismos, es el de esos degenerados sin resorte moral ni intelectual que los sostenga, sin ideales, ni fe, ni estímulos para la acción cotidiana, dominados por la pereza o por los vicios, y cuya conducta puede llegar a una completa degradación. No es, ciertamente, el alcohol ni la morfina lo que podrá levantar su ánimo...

Cuando se trata de estos casos de degradación, la escritura presenta otros signos de delicuencia moral, que se estudiarán más adelante. La escritura muy caída corresponde también a los que, por su culpa o sin ella, ya por incapacidad y demostrada conducta, ya bajo el imperio de alguna grave adversidad, acaban por ser lo que en la América del Sur denominan, con expresivo sustantivo, *aterrantes*. Son los vencidos, los que han perdido toda fuerza en la lucha por la vida.

No es este el caso que presento al lector, en este grafismo en alemán, trazado con caracteres latinos (según el costumbre de muchos germanos, que van abandonando cada vez más el alfabeto nacional).

El autor, dotado de indudable superioridad intelectual y moral, en medio

después de Pascuas.

Tercero me manto, 24, previsto como fuere, para una invitación a un privado de su gran vista. Puede V. retrasarse un poco, hasta de 6 1/2 en adelante. A esa hora estaremos en

*Líneas horizontales. Madurez, serenidad, dominio sobre sí mismo. Es el gráfico de la filosofía que, ante lo inevitable, dice amén al Destino.*

ción caligráfica, que suele ir aliada a espacios interlineales, separados con relativa regularidad, con espontáneo ritmo.

Esta horizontalidad alberga varios significados: revela, según otros datos del escrito, madurez, equilibrio sónico,

peor de graves vicisitudes, ha sabido conservar filosófica serenidad.

El grafismo descendente, estudiado en el capítulo anterior, puede ser habitual o sólo producido en determinados casos.

En las líneas que presento al lector, trazadas por una pluma ilustre, la de Virginia Victorino—una de las glorias de la poesía lusitana— la dirección descendente, aunque conservando el equilibrio, revela un fondo musical de melancolía en el panorama de su vida. Mujer bellísima además, inspirada, ha-

Fernando de Cádiz, ha unido a esta hermosa referencia de la vida de la poeta lusitana, un día, para hacer un gesto de su obra, habiendo de la su obra, una

*Líneas descendentes. Original grafismo de la admirable poetisa portuguesa Virginia Victorino.*

temperamento sereno, dominio sobre los propios nervios, calma; es más frecuente en las personas que han alcanzado, en la plenitud o en el otio de la vida, una situación estable, que han liberado su espíritu de ambiciones y de zozobros; y que aun no estando to-

am nächsten Sonntag erhalten und  
fueren uns riesig. Sie nicht nur zu  
hören, sondern auch mitzusprechen.  
zu sprechen

*Escritura descendente, pero de un modo peculiar. (Escrito en alemán con letras latinas.)*

UNA GLORIA PORTUGUESA

Es indudable que el arte poético halla en los tiempos presentes singular belleza de interpretación a través del nuevo humanismo. Ora en Francia, sobre poetas de Mistral, la que inscribe en tales el libro mundial de la poesía sencilla tan sugeridora como el de la Cintese de Noailles, de Louis Delarue-Martin, de Gien d'Heville, seculismo que resulta el verdadero nombre de madame de Requiart ora en el gran Continente americano el que, en nombre de Chile, nos da a conocer los versos geniales de Gabriela Mistral; ora, en fin, Portugal, la nación vecina y hermana, quien se enorgullece de ser patria de una nueva maravillosa intérprete del sentimiento.

Hace unos días llegó a mis manos el último libro de versos publicado por esta última. El nombre de Virginia Victorino, unido al de su primera obra completa, *Novena*, bastaba de por sí y ante sí a asegurarnos un verdadero festín de belleza.

¿Quién que hubiera leído las páginas conmovidamente íntimas de esa obra no abriría con fricción las hojas de otro libro que llevan estampado en la cubierta el nombre de la poetisa que evocó en su alma tan bellas visiones del sentir humano?

En este segundo tomo, del que a las pocas semanas de ser lanzado al mercado se habían agotado varias ediciones, la poetisa, sin perder su esencial y femenina dulzura, se nos manifiesta más vigorosa, más profunda en inspiración, más profunda en el sentir y más serena en el ritmo.

Apreciándonos nos lleva al grado máximo de la pasión. En sus páginas parece como que los anhelos equitativos alcanzan una completa madurez, y el dolor, con gran purificación del sentimiento, adquiere la misma suprema valoración que a otros sentimientos, y particularmente el amor.

En su obra, el dolor que nos revela los versos de Virginia Victorino no es la turbulencia, pasión destructora del impulso y sin fuerzas para renovar posibilidades, sino un sentimiento íntimo, secreto, mansueto vivificador, capaz de fertilizar las tierras más áridas y hacer brotar en ellas rose frutes de sensibilidad.

VIRGINIA VICTORINO



VIRGINIA VICTORINO  
Inspección sobre de los otros poemas "Novena" y "Apuntamientos"

Una de las composiciones más bellas del libro de Virginia Victorino, con letra por ella: "Apuntamientos".

OUTONO

Ven ver, que ser como a balaguei neste  
e d'ouros momentos do outono!  
Ven ver esta casada, este abandono  
em que a terra se esquece, tristemente!  
Ven ver este agora... Assim feroz, desmante,  
d'ouros momentos como quem tem sono...  
Linda e exultante a aderente ao feroz,  
serena, virginal, convalescente!  
Vê, como a profunda tristeza estranha  
as vibrações da luz sobre as plantas...  
«Ora Victorino, ora Victorino, ora Victorino»  
Vê como a bela transparência do ar  
é como a luz do céu, e o seu olhar  
tem a trança das violetas roxas.

Por algo un crítico del *Mercure de France*, al analizar la obra poética de la inspirada poetisa portuguesa, ha dicho que, después de Baudelaire de Juan de Ibañeta y del mismo Camões, sólo a Virginia Victorino cabe la gloria de haber vuelto a encontrar la elegía del amor en su país.

Por algo también ha comparado su personalidad literaria a la de un tan alto valor como es el de Elizabeth Barrett Browning, que inquieto y noble espíritu cuya obra ha dejado huellas insuperables en el arte poético inglés.

Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de los trabajos poéticos realizados por mujeres, los de estas mentalidades geniales se apartan de la tendencia a expresar única y exclusivamente una sensación directa.

En ellas, la poesía es algo más completo que la mera interpretación de un sentimiento concreto. Hallan, junto con esta, el medio de realizar una obra de arte perfecta en cuanto a la forma y de una profundidad tanto más impresionantemente como que a ella se llega a través de mil vibraciones, cuya existencia no sospechamos, mientras nos la pone de manifiesto una mentalidad excepcionalmente sencilla.

Viva expresión de los elementos desconocidos de la personalidad literaria de Virginia Victorino es ella misma. Muy joven, de compleción delgada, en su rostro hablan por manifestarse los sentimientos más diversos.

Los ojos verdes, a ratos meditabundos y atribulados, periplo, interrogaciones otros, son una contradicción a la sonrisa infantil de los labios. La frente pedregosa niega la mansuetudine de las facciones y el contorno anfractuoso del rostro.

Pese a la serena indiferencia de su gesto, Virginia Victorino logra ocultar que en su alma han anidado todas las inquietudes, preocupaciones y tristezas, que son a la vez torres y viento del espíritu, instilando ironías de frías certidumbres, vides nacidas del dolor y sostenidas por la necesidad imperiosa de avanzar, de no estancarse, de que ni los pensamientos ni el sentir puedan anquilosarse en fuerza de inmovilidad.

BEATRIZ GALINDO

Coqueta

Bueno como la quieras. No me inquietas esa locura que a olvidar provoca. Te siempre demostraste ser tan loca que todos te fildaron de coqueta.

Yo moriré la pasión de tu poeta; ya nada me conturba ni sofoca; ni me alegro las risas de la boca ni me ensopea verla los coqueta.

Por senderos distintos caminemos; yo alegre, descaído, triunfador; yo tranquilo, con un desdén glacial.

Y el día que al azar nos encontremos, sea nuestro saludo una mirada que corra por la piel, superficial.

Vision de ensueño

Ven a mi sonriente y caritosa y verás cómo te amo con locura, mirando el infinito que fulgura en tu mirada azul y luminosa.

Tus labios de carmín como la rosa prestan un gran encanto a tu figura, y cuando más te miro, la hermosura me parece más real y más grandiosa.

Yo, en mis delirios de pasión ardiente, vi alzarse mil ideas en mi frente que hablaban de tu gracia y gentileza.

Y soné que en un raudal y fugar vuto mi alma, henchida de ti, volaba al cielo en alas de tu amor y tu belleza.

Matinal

Con una lentitud disolvente y tranquila y serena tu mirada, se alza del techo la recién cenada satisfacción, dichosa y sonriente.

Descorre las cortinas lentamente con su mano amorosa y perfumada, la luz penetra en la mansión sagrada al abrir la vidriera displicente.

Ve a tu canario que joda la pin cantando su placer en aquel día venturoso y feliz de desposado.

Le das los labios a besar, mimosa, y dicen así la eterna caprichosa: - También le quiero a ti, mimosa.

Lorenzo ROLDÁN

© Biblioteca Nacional de España

ANEJO II

## Referências Bibliográficas

Fuentes periodísticas citadas

s.f. *ABC*. Madrid, 17/10/1929, p. 24.

s.f. La visita del Presidente de la República Portuguesa. [...] Los Reyes recibidos por el Presidente Carmona en el pabellón de Portugal. *ABC*. Andalucía, 25/10/1929, pp. 17-18.

s.f. *ABC*. Madrid, 23/11/1930.

s.f. Reales decretos de varios ministerios. *ABC*. Madrid, 23/11/1930, p. 25.

s. f. Figuras femeninas de la intelectualidad portuguesa. *Ahora. Diario Gráfico*. Madrid, 03/03/1932.

s. f. *El Correo de Andalucía*. Sevilla, 25/10/1929.

s. f. Portada. *El Diário Gráfico*. Barcelona, 21/12/1923.

s. f. Literatura e Turismo. Virgínia Victorino fal-nos da sua viagem ao Oriente. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 30/07/1926.

s. f. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 22/01/1930.

s.f. *Diário de Notícias*. Lisboa, 23/01/1930.

s. f. Poetisa portuguesa. *La Esfera*. Madrid, 05/06/1926, p. 33.

s.f. *España y América*. Cádiz, enero de 1932.

s. f. *España y América*, 96. Cádiz, diciembre de 1934.

s.f. Una novela de éxito. *La Gaceta Literaria*. Madrid, 01/11/1928, p. 3.

s. f. *El Liberal*. Sevilla, 25/10/1929.

s.f. *O Século*. Lisboa, 22/01/1930.

Benoliel, J. Los degradados [sic], de Virgínia Victorino. *ABC*. Madrid, 25/03/1930, p. 43.

D'Esaguy, A. I. Poetisas Portuguesas. *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15/02/1927, p. 3.

Galindo, B. [Isabel Oyarzábal de Palencia/Isabel Oyarzábal Smith]. Una gloria portuguesa. Virgínia Victorino. *La Esfera*. Madrid, 30/08/1924, p. 30.

Gómez Bajuelo, G. Amelia Rey, Directora del Teatro Nacional de Lisboa, al Habla. *ABC*. Andalucía, 23/04/1944, p. 33.

Iglesias Alvariño, A. Actualidad literaria en Portugal. Virgínia Victorino. *El Progreso Villalbés*. Lugo, 29/09/1931.

N.F. *Diário de Notícias*. Lisboa, 02/03/1961.

Pedreira Deibe, F. Mujeres portuguesas. Virgínia Victorino. *La Región*. Orense, 22/06/1922.

Ras, M. Virgínia Victorino. Un retrato y un soneto. Barcelona Teatral, 101. Suplemento de la *Revista Gráfica Nueva España*. Barcelona 21/01/1943, p. 2.

Ras, M. Lírica mundial. [...] Virgínia Victorino. *Ciudad de los Muchachos*. Madrid, diciembre, 1946.

Ras, M. Aprenda Usted Grafología. VII. Las escrituras horizontales y descendientes. *Blanco y Negro*. Madrid, 10/08/1957, pp. 8-9.

Rivas Cherif, C. Libros. Virgínia Victorino. España. Semanario de la *Vida Nacional*. Madrid, 29/09/1923, p. 12.

Rivas Cherif, C. Notas de un viaje entretenido. Luz de Portugal. *Heraldo de Madrid*. Madrid, 28/07/1925, p. 4.

Zahorí [De Ory y Sevilla, E.]. Figuras de las letras lusitanas. Virgínia Victorino. *La Vida Literaria*, Suplemento de la revista *España y América*. Cádiz, mayo, 1931.

### **Bibliografía consultada**

Barros, Th. Leitão de. (1924). *Escritoras de Portugal*. Imprensa Lucas & Cia. Lisboa.

Bezari, Chr. (2016). *Women's Networks in Early 20th-Century Portugal: Periodical Editorship and Literary Salons*. En <http://www.wechanged.ugent.be/blog/womens-networks-in-early-20th-century-portugal-periodical-editorship-and-literary-salons/> [consulta 09/04/2018].

Castro, Z. Osório de & João Esteves (dirs.) (2005). *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*. Livros Horizonte. Lisboa.

Castro, F. de. (1986-1987). *Ao fim da memória. Memórias [1906-1939]*. Verbo. Lisboa, 2 vols.

Ceballos-Escalera y Gila, A. & L. de Ceballos-Escalera y Gila & P. Cunillera Fernández (2003). *La orden de Alfonso XII (1902-1931). Educación y Cultura en España durante el primer tercio del siglo XX*. Palafox y Pezuela. Madrid.

Cruz, D. I. (2001). *História do teatro português*. Verbo. Lisboa.

Diego, G. (1960). *Tántalo. Versiones poéticas*. Ágora. Madrid.

García Martín, J. L. (2018). "El refugio portugués de Matilde Ras". En *Matilde Ras, Diario*. M<sup>a</sup> J. Fraga (ed.). Editorial Renacimiento. Sevilla, pp. 7-15.

Gavagnin, G. & V. Martínez-Gil (eds.) (2011). "Presentació". En *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*. G. Gavagnin & V. Martínez-Gil (eds.). Punctum.

Lleida, pp. 7-10.

Iraizoz Villar, A. "Virginia Victorino". *Bohemia*, 15. La Habana, 09/05/1926.

Lello, J. (2004). *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*. Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora.

Madrenas, D. & M<sup>a</sup> V. Navas & J. M. Ribera (2007-2008). "Dos escritoras del novecientos: Matilde Ras & Rosa M. Arquimbau". *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, 13: 111-129.

Magalhães, Cl. Carvalho (2016). "Florbelas Espanca e as escritoras de sua época". *Trem de Letras*, 1, 3. En <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/461> [consulta 17/06/2018].

Marinho, M. J. & J. Ordorica. (1998). *Espólio Virgínia Victorino: Inventário [Esp N 56]*. Biblioteca Nacional. Lisboa.

Navas Sánchez-Élez, M<sup>a</sup> V. (2011<sup>a</sup>). "Virgínia Victorino (1895-1968), mediadora literaria entre las letras portuguesas, catalanas, gallegas, vascas y castellanas de entreguerras". En *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literaria*. G. Gavagnin & V. Martínez-Gil (eds.). Punctum. Lleida, pp. 169-189.

Navas Sánchez-Élez, M<sup>a</sup> V. (2011b). "Virgínia Victorino (1895-1967), notas para unas proto-memorias". En *Autobiografies, memòries, autoficcions*. J. Espinós & D. Escandell & I. Marcillas & M<sup>a</sup> J. Francés (eds.). Afers. Catarroja/Barcelona, pp. 101-112.

Navas Sánchez-Élez, M<sup>a</sup> V. (2012). "La visión lisboeta de una escritora de entreguerras: Colombine (1867-1932)". En *Lisboa: finis terrae entre dos horitzons*. M<sup>a</sup> V. Navas Sánchez-Élez (coord.) & J. M. Ribera Llopis (ed.). Andavira Editora Santiago de Compostela, pp. 143-183.

Navas Sánchez-Élez, M<sup>a</sup> V. (2014). "Buenas, malas y una mala falsamente redimida en el teatro de Virgínia Victorino (1895-1967)". En *Malas*. M. Almela & M<sup>a</sup> García Lorenzo & H. Guzmán (coords.), UNED. Madrid, pp. 349-360.

Navas Sánchez-Élez, M<sup>a</sup> V. (2015). "Júlio Dantas (1876-1962) & Virgínia Victorino (1895-1967): un retrato de fuente epistolar". En *La biografia a examen*. J. Espinós & A. Maestre & I. Marcillas (eds.). Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, pp. 127-139.

Rebello, L. Fr. (1984). *100 anos de teatro português*. Porto. Brasília Editora.

Sáez Delgado, A. (2010). "Suroeste: el universo literario de

un tiempo total en la Península Ibérica (1890-1936)". En *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)* A. Sáez Delgado & L. Manuel Gaspar (eds.). Ministerio de Cultura / MEIAC. Badajoz, pp. 29-43.

Sampaio, J. Pereira de. (2017). "Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil". *Historiae*, 8, 2: 47-61.

Sapinho, J. Gonçalves *et alii* (2000). *Imagens para a poesia de Virgínia Victorino*. Câmara Municipal de Alcobaça. Alcobaça.

Silva, F. M. da. (2012). "The Theatre of Virgínia Victorino and the first Portuguese Republic". *Alère* 6, 2: 213-224. En <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/514> [consulta 14/06/2018].

Silva, F. M. da. (2013). "'Descanonizando' uma poetisa-dramaturga. O caso de Virgínia Victorino. A 'musa do soneto'". *Colóquio Letras* 183: 183-192.

Simões, J. Gaspar (1976). *Perspectiva histórica da poesia portuguesa. (Dos simbolistas aos Novíssimos)*. Brasília Editora. Porto.

## ANEJO I

[Pie de foto]

Matilde Ras. Aprenda Usted Grafología. VII. Las escrituras horizontales y descendientes. *Blanco y Negro*. Madrid, 10/08/1957, p. 8.

## ANEJO II

[Pie de foto]

Beatriz Galindo [Isabel Oyarzábal de Palencia/Isabel Oyarzábal Smith]. Una gloria portuguesa. Virgínia Victorino. *La Esfera*. Madrid, 30/08/1924, p. 30.

## COLECÇÃO ELAS

*«the beginning is always today»*

*«O princípio é sempre hoje»*

*Mary Shelley*

A colecção em que se insere este volume pretende dar visibilidade a protagonistas cujas histórias a História ofuscou torna-se o motivo central para a empresa, da qual deriva ampliar o conhecimento de uma série de figuras femininas que se afirmaram numa dada região, época ou circunstância particular.

A colecção é coordenada e editada por três colegas provenientes de diversas instituições cuja plataforma de convergência é garantida pelo trabalho desenvolvido no [CLEPUL](#).

Dar relevo e possibilitar um cada vez maior conhecimento em torno das vidas e obras de mulheres insígnies, em Portugal e no mundo, eis o nosso propósito, na certeza de que, ao fazê-lo, no exercício da cidadania, prestamos serviço determinante no sentido do progresso social, sobretudo no mundo da lusofonia, no qual nos inscrevemos.

Reunindo autores que são convidados a desenvolver o seu ensaio em volta de um tema sugerido pelos editores o primeiro número conta com a colaboração de seis investigadores cujas biografadas foram por si eleitas, de modo a figurarem no volume dedicado às **Mulheres de Leste**, por ocasião do centenário da revolução russa. Os textos compilados evocam a faceta feminina de uma fase crucial da humanidade, a qual, à semelhança de tantas outras, denuncia um escrutínio carente de isenção e que desta feita procuramos obviar.

O número 2, *Cultura, Literatura, Memória e Identidades: por ocasião do centenário de Cláudia de Campos (1859-1916)*, surge na sequência de um Congresso Internacional que em tudo se compagina com o objectivo geral da colecção contando com a colaboração de aproximadamente quarenta autores de diferentes nações.

O número 3, *Virgínia Victorino. Na Cena do Tempo*, comemora Virgínia Victorino (13-08-1895 / 21-12-1967), insigne poeta e dramaturga nascida em Alcobaça.

Com o número 4, *Escrita Feminina no Brasil Meridional: Revocata Heloísa de Melo (reconhecimento e produção bibliográfica)*, damos continuidade a um projecto desafiante e promissor.

Isabel Cruz Lousada  
Alexandre Honrado  
Isabel Baltazar

## **Comissão Científica**

**ANÁLIA TORRES** (CIEG – Centro Interdisciplinar de Estudos de Género, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa)

**ANNE COVA** (ICS – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa)

**ANTONELLA CAGNOLATTI** (Università di Foggia)

**CLÁUDIA BROCHADO** (Universidade de Brasília)

**ERNESTO RODRIGUES** (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

**EVA ALTERMAN BLAY** (Universidade de São Paulo)

**FRANCISCO DAS NEVES ALVES** (Universidade Federal do Rio Grande)

**ISABEL LUSTOSA** (Fundação Casa de Rui Barbosa)

**IRENE VAQUINHAS** (Universidade de Coimbra, CHS – Centro de História da Sociedade e da Cultura)

**JOSÉ EDUARDO FRANCO** (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

**MANUEL MENDES SILVA** (Sociedade de Geografia – Presidente da Secção de História da Medicina)

**RIA LEMAIRE** (Universidade de Poitiers/*Emeritus*)

**SUZAN VAN DIJK** (Huygens ING, Women Writer' Networks)

**VANIA PINHEIRO CHAVES** (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)



## Títulos já publicados

### 1. *LESTE a Ler*

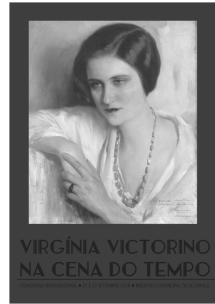
Isabel da Cruz Lousada  
Alexandre Honrado  
Isabel Baltazar  
(org.)

LESTE para Ler

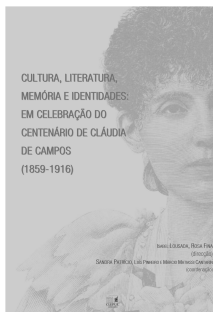
Alexandre Honrado » Ana Carina  
Prokopskyn » Nair Alexandra »  
Olga Roussanova » Simion Doru  
Cristea » Vanda Sousa



### 3. *Virgínia Victorino. Na Cena do Tempo*



### 2. *Cultura, Literatura, Memória e Identidades: por ocasião do centenário de Cláudia de Campos (1859-1916)*



### 4. *Escrita Feminina no Brasil Meridional: Revocata Heloísa de Melo (reconhecimento e produção bibliográfica)*

LUCIANA COUTINHO GEPIAK

ESCRITA FEMININA NO  
BRASIL MERIDIONAL  
Revocata Heloísa de Melo  
(reconhecimento e produção  
bibliográfica)







**Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos Projectos «UIDB/00077/2020» (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade Nova de Lisboa) e «UIDB/04647/2020» (CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa)**





## ORGANIZAÇÃO



## PATROCÍNIO



## PARCERIAS



## APOIOS

