

águas dos rios, no seguinte poema, tão cheio de ressonâncias bernardinianas e camonianas: «Doces águas dos rios. / Que anónimas passais / Em silêncio levando / Um surdo antigo pranto. // Passais lentas e contínuas / Junto à margem onde sou / Referência de quem vive / Em sofrida longa queixa. // [...]»? Como, do mesmo modo, noutras ocasiões, é a gravidade reflexiva de um Sá de Miranda que se distingue por detrás destes versos de desencantado sabor maneirista: «Disponíveis locatários / A vida toda corremos / Sem licença nem contrato / E as bagagens deixamos // Às vezes na praça pública. / Somos a toda a hora / Lobos de pele alheia. / De ilusão revestidos // [...] Mas para quê tanta ânsia / Tanta pressa de chegar / Onde todos acabamos?» Porém a intimidade com o texto literário não exclui, de modo algum, a leitura dos modernos, aludidos ou citados em diversos sonetos. E é o caso de Nemésio, de quem se cita um título trocado («Toda a vida a noite» / *Nem toda a noite a vida*) num poema dominado por um dos temas, a *noite*, que converge para o adensamento da atmosfera de melancolia prevalecente no livro. Ou o caso de Florbela, de quem se transcreve no fim de um dos sonetos, que se desenvolve em torno de um tema correlato da *noite*, a *morte*, e com respeito pelos protocolos citacionais, parte de um verso: «a Senhora Dona Morte». Ou ainda a comparação, não isenta de ironia, que o poeta faz de si próprio com o Campos de «Tabacaria» e «Cruz na Porta da Tabacaria!», para insinuar que a sua angústia não é, afinal, inferior à do heterónimo de Pessoa: «E eu? Que poderei ser? / Eu que não tenho Esteves / Não tenho tabacaria / Nem sequer metafísica? // Sim que poderei eu ser? / Que moro num rés-do-chão / Nunca conheci mansardas / E nem sequer vou ao campo? // De mim faço quanto sei / O mesmo dominó visto / E estes versos escrevo // Sem nada querer provar. / Que posso por mim fazer? / Uma cruz na minha porta?»

Há, ao mesmo tempo, neste livro de tão aguda consciência da nossa condição mortal, e num momento de crise que claramente a favorece, a resignada aceitação de uma finitude nunca esquecida. Poucos e precários são os meios de que o sujeito dispõe para se opor à usura do tempo «galopante» em direção à morte, mas deles não prescinde, num exercício permanente de reaprendizagem do que é verdadeiramente essencial, o consolo de Eros, a importância dos afetos, a aproximação à natureza e aos lugares áureos da origem. Por exemplo, o doce reencontro com a serra da infância, e o soletrar retemperador dos nomes das suas espécies vegetais: «Em redor do velho corpo / Da serra adormecido / Corre um rio de névoa / De duendes e fantasmas. // É um rio de camélias / E de tulipas também / De rosas e buganvílias / Agapantos araucárias. // Em redor do jovem corpo / Da jovem serra de Sintra / De novo corro. Antigo // Agora o corpo meu / De saudades um rio / Em mim e na serra corre.» Tudo coisas que ajudam a tornar menos duras as dificuldades da *viagem*.

Idêntico desejo de serena reconciliação inspira as rápidas anotações que são os poemas de *Sequências*, um livro acompanhado, na sua edição original, de belíssimas colagens de Maria Gabriel, que a *Poesia Reunida*, por compreensíveis razões editoriais, dificilmente poderia recuperar. Ilustram estes textos, no intenso fulgor das suas imagens, o forte poder de atração que a poesia oriental, nomeadamente o *haiku*, respeitado ou não na estrutura métrica que o identifica, tem exercido sobre alguma da nossa lírica contemporânea. Já os «Três Poemas» inéditos que encerram o volume em epígrafe, retomam a ampla respiração de alguns textos da primeira fase do poeta, destacando-se o primeiro deles, «Construir», que parte do que teria sido a última palavra proferida por Blaise Cendrars, um autor da particular afeição de Liberto Cruz (por ele traduzido, em edição bilingue: cf. *Poesia em Viagem*, Assírio & Alvim, 2005), para, num engenhoso enquadramento alegórico, aproximar a construção do poema da edificação de uma casa.

Fernando J. B. Martinho

* Liberto Cruz, *Poesia Reunida (1956-2011)*, pref. Eugénio Lisboa, Coimbra, Palimage — A Imagem e a Palavra, 2012.

«DESCANONIZANDO» UMA POETISA-DRAMATURGA

O CASO DE VIRGÍNIA VICTORINO, A «MUSA DO SONETO»

Virgínia Victorino escreve para os seus espectadores, aqueles que já muito antes conquistara pela força lírica de sua poesia.

JÚLIA LELO (1993: p. 98)

Antes de definirmos o conceito-chave do nosso trabalho, a «descanonização», é preciso revermos o significado do vocábulo *cânone* aplicado aos estudos literários, para podermos entender as teorias que serão abordadas em relação ao trabalho da escritora Virgínia Victorino.

Segundo Cudoon, o termo *cânone literário* refere-se aos autores aceites como genuínos (1979: p. 99). Angenot também subscreve esta ideia, mas com uma ressalva: é preciso que um aparelho institucional o reconheça como autêntico e válido (1984: p. 46). Por seu turno, Henri Bénac explica que há três tipos de *cânone*: na Antiguidade diz respeito aos escritores que «les grammairiens d'Alexandrie» consideravam como modelos; no sentido teológico, é a lista de textos sagrados vistos

como autênticos pelas autoridades (ou seja, complementando o pensamento de Angenot, é preciso existir uma instituição que fundamente e imponha à sociedade esses modelos); e, finalmente, o modelo artístico de beleza (1972: p. 26). Lembremo-nos que, na sua origem grega (*kanon*), o vocábulo teria, segundo Jan Gorak, outras implicações: «Platão e Aristóteles usam a palavra no decurso dos seus esforços para ensinar sistemas morais e éticos em profundo conflito» (1991: p. 4). Gorak ainda atribui ao conceito de cânone literário as seguintes denominações: «verdade sublime», «regra», «padrão», «moral artística», ou «uma lista de livros de valor educativo».

Com a passagem do paradigma dos estudos literários para os estudos culturais (os chamados *cultural studies*), surge o conceito de «descanonização», deixando a literatura de ser encarada e interpretada como algo meramente artístico e estético, exclusivo a grandes obras e grandes autores, para passar a ser vista como uma prática, equiparada a outras práticas, dentro da agenda do marxismo cultural. João Ferreira Duarte concebe a «descanonização» não como resultado da sorte, da derrota, da remoção do poder de textos e autores, mas como a disponibilidade de um novo domínio de discurso crítico, ou o processo de construção de um novo objeto de conhecimento: a canonicidade (1992: p. 77).

Compreendemos que a inclusão de obras e autores dentro do sistema de validação do cânone literário tem as suas especificidades quando analisamos cada caso e cada autor. O certo é que há um processo de verso e reverso, de caminhos distorcidos, no qual cada autor tem o seu percurso próprio, acarretando, muitas vezes, julgamentos injustos. De acordo com John Guillory, esse julgamento ocorre dentro de um contexto institucional, a escola, e o problema do cânone é uma questão de *syllabus* e currículo, as formas institucionais pelas quais as obras são preservadas como modelos estéticos (cf. 1995: p. 240).

Detenhamo-nos agora no posicionamento crítico e na receção da obra de Virgínia Victorino, para podermos demonstrar como os processos evolutivos de canonização foram aplicados neste caso específico.

Numa época de acesso crescente da mulher à escolarização, e de novos paradigmas trazidos com os movimentos feministas, observa-se em Portugal, no começo do século xx, uma transformação no cenário literário, principalmente em Lisboa, quando várias mulheres se iniciam no mundo das letras.

Em 1917, Victorino publica as suas primeiras poesias nos jornais — mais tarde incluídas na obra *Namorados* (1921) —, atraindo a atenção dos críticos: «são lindos os seus versos e d'um encanto e merecimento inconfundível»¹; «fala-se de um dos mais nobres espíritos femininos [...] conquistou rapidamente um nome no mundo das letras portuguesas»²; na *Semana Alcobacense*, afirma-se que Virgínia

estaria entre as melhores escritoras portuguesas e brasileiras³. Com a crescente visibilidade das mulheres, não só escritoras, mas também leitoras, Dulce Machado escreve ao *Jornal do Comércio de Pernambuco* (Brasil) falando do monopólio masculino e sugerindo a publicação de um dos sonetos de Virgínia Victorino. Graças a este interesse além-mar pela obra da escritora, o jornal português *Século da Noite* refere-se ao seu trabalho como «as produções poéticas da primeira poetisa portuguesa do nosso tempo»⁴.

Ora, notamos que, mesmo antes do seu livro de estreia, Virgínia Victorino já é reconhecida e aclamada pela crítica, tornando-se um símbolo também como pioneira a se destacar no mundo das letras do começo do século xx. A sua primeira publicação, *Namorados* (1921), é referida no jornal *O Tempo* como «impecável obra de arte»⁵. O *Diário de Notícias* destaca: «Apareceu à venda o já anunciado livro de versos da poetisa sr.^a D. Virgínia Victorino. É uma maravilhosa colecção de sonetos, todos eles equilibradíssimos, calmos na sua grande nota humana, rítmicos, adoráveis para o ouvido e para o coração, *femininos*, teimosos e confessadamente *femininos*.»⁶ A ideia de feminino da época constrói-se a partir de conceitos fundados na educação dada às mulheres: o equilíbrio formal, o sentimentalismo contido, a confissão do coração e a teimosia — a obstinação feminina quando recusa aceitar os ditames da sociedade masculinizada. Os versos de Victorino são comentados na imprensa francesa por Olga Moraes Sarmiento: «Jamais il ne fut au Portugal un plus grand talent féminin» (1922: p. 9).

Em 1923 surge mais uma obra, *Apaixonadamente*, da já renomada Virgínia Victorino, que continua a ser referida na imprensa portuguesa como «a mais interessante das nossas poetisas» (Carvalho, 1923: p. 8). É também no ano de 1923 que será recensada a sua primeira obra, *Namorados*, num importante jornal francês da época:

Ce n'est pas en vain que le poète dédie à Mariana Alcoforado quelques uns des vers les plus émus de son recueil. La poésie portugaise n'est-elle pas tour à tour élegie et satire? Et qui donc, après Bernardin, après João de Deus, après Camoens lui-même, a su retrouver là-bas le secret de la pure et poignante élegie d'amour, sinon Virgínia Victorino, qui, pour nous dire sa peine ardente, semble continuer en vers les Lettres de la Religieuse? Sous le titre bien significatif de PASSIONNEMENT, elle nous offre aujourd'hui la suite de ses déjà célèbres *Namorados* [...]. Chez elle tout est simplicité, sincérité, pur élan de cœur [...]. (Lebesgue, 1923: p. 6)

Repare-se no desvio do crítico ao comparar João de Deus com Bernardim e com Camões. Uma segunda observação importante é a atribuição dos mesmos valores das *Cartas Portuguesas* à poesia de

Victorino, como quem procura um espelho feminino, de grande relevo literário, para mostrar ao leitor francês a importância da obra da escritora portuguesa. Ou seja, o que podemos considerar nesta comparação direta é que, como grande figura das letras femininas portuguesas, antes de Victorino, o crítico só encontra Mariana Alcoforado. Isto indicá-nos-ia que, para a época, Virgínia Victorino, mesmo no estrangeiro, era considerada uma autora importante.

Com o desenvolvimento da escrita jornalística e do cinema começa-se a valorizar a imagem nos jornais. A iconografia de Virgínia Victorino é constantemente mostrada, tanto nos jornais portugueses, como nos estrangeiros, referida por alguns, como Beatriz Galindo, como «una gloria portuguesa» (1924: p. 4). Considerada até como grande escritora da Península Ibérica: «La più ispirata poetessa portoghese [...] é una VIAGGIATRICE ARDENTE [...] e VI PARLERÒ DELLA BELLA OPERA POETICA DI Virginia Victorino, quando vi narrerò di una visita al suo studio e de una audizione delle un successo senza precedenti, nella storia letteraria femminile della Penisola Iberica» (Molle, 1925: p. 9).

Em relação à obra dramática, a sua estreia⁷, em 1931, com *Degredados*, causa alvoroço no público e na imprensa, «marcando o êxito pelas noites de representação»⁸, e Virgínia é «aclamada como autora dramática»⁹. Tendo já sido apelidada de «musa do soneto» por Júlio Dantas, a autora consagra-se, então, como a musa da dramaturgia portuguesa: «A peça 'Degredados' tem hoje a 11.^a representação. Pode dizer-se que é também a 11.^a enchente, pois que a marcação para esta noite é enorme. Virgínia Victorino, que tinha o seu nome na poesia portuguesa, fica agora ligada ao teatro pela sua obra.»¹⁰

Entretanto, décadas passadas, Virgínia Victorino foi votada ao esquecimento: não há nenhuma edição das suas obras e quase não há estudiosos que sobre elas se debrucem¹¹. Revertida a qualidade literária dos seus textos, invertida a sua superioridade, estes acabaram por ficar inadaptados aos novos padrões do público e da academia. Para compreender bem todo este processo, observemos as considerações de Pierre Bourdieu, que diz que a longa experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico. Isto quer dizer que ambas se fundem mutuamente:

[...] dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e das competências estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que

só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (2001: p. 285-6)

E conclui, ajudando-nos a entender a mudança de opinião em relação à obra de Virgínia Victorino:

[...] as categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e dotado, elas são objecto de usos também marcados socialmente pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*. (2001: p. 292-3)

São estas exatamente as condições de recepção que associamos à obra de Virgínia Victorino, num processo que podemos designar por descanonização. O que as considerações de Bourdieu nos esclarecem é que, ao relacionar o olhar do esteta do começo do século XX com o atual, muda-se a avaliação da obra. É o que vem comprovar Jauss ao afirmar que somente pela ação do leitor a obra realiza uma transformação constante:

[...] no triângulo formado pelo autor, obra e público, este último não constitui só a parte passiva, um mero conjunto de reações, mas uma força histórica, criadora também. A vida histórica da obra literária é inconcebível sem o papel ativo que desempenha o seu destinatário. Somente por sua ação, a obra incorpora-se ao horizonte variável de experiências de uma continuidade, na qual se realiza a transformação constante de pura recepção com compensação crítica, de recepção passiva em ativa, de normas estéticas já aceites numa nova criação que as supera. O carácter histórico da literatura e o comunicativo supõe um «diálogo» dinâmico entre obra, público e a nova obra, o qual pode ser enfocado como uma relação entre informação e receptor, entre estímulo e resposta, entre problema e solução. (1974: p. 38-9)

E quando o dito diálogo entre a obra, autor e público está apenas condicionado a uma época? Complementa Jauss: «a implicação histórica consegue que a interpretação destes primeiros leitores continue e aumente até formar uma tradição de recepções e um juízo valorativo histórico-estético de uma obra» (1974: p. 39-40).

Ora, isto foi o que não aconteceu com a obra de Virgínia Victorino: não houve a continuação da recepção por parte dos leitores e da crítica. Por seu turno, Júlia Lelo acredita que o sucesso do percurso literário da escritora se deve a duas ordens de fatores:

[...] os de natureza pessoal prendem-se com uma predisposição da escritora para o teatro, que se revela pelo menos a partir dos primeiros anos vividos em Lisboa [...]. Como razões de ordem social, apontou-se o facto de o meio em que a poetisa viveu desde a sua mocidade, a Lisboa da primeira metade deste século, ter sido bastante propício à criação teatral, quer em termos de escrita, quer de representação. Fenómeno que se deveu à crescente escolarização do público das cidades e, ao mesmo tempo, a tratar-se de uma sociedade que, devido às guerras que assolaram o resto da Europa e ao regime autoritário aqui instaurado, vivia bastante fechada em si própria. Este isolamento, que as limitações de ordem económica agravaram, fazia com que as distrações e a vida cultural não fossem muito variadas, ocupando o teatro no preenchimento dos tempos de ócio um lugar muito mais importante do que hoje. (1993: p. 140)

Ou seja, o gosto do público pelo teatro de Virgínia Victorino responde aos anseios estéticos da época, um teatro com novas características, diferentes do dito teatro clássico português, que busca agora o olhar feminino em relação à sociedade portuguesa (lisboeta).

Se dermos então por adquiridas as noções referentes ao cânone e à descanonização e suas implicações, torna-se agora necessário aplicar os critérios valorativos, comparando Virgínia Victorino com um dramaturgo português do sexo masculino. Constatamos que a tradição dramática portuguesa se refere quase sempre às obras de autores masculinos. É o caso das seguintes obras de referência imprescindíveis para o estudo do teatro português: *História do Teatro Português* (1969), de Luciana Stegagno Picchio, *Introdução à História do Teatro Português* (1983), de Duarte Ivo Cruz, e *História do Teatro Português* (1991), de José Oliveira Barata; obras nas quais se esquece o papel da dramaturgia feminina portuguesa e sua evolução histórica. Luiz Francisco Rebello, na *História do Teatro Português* (1968), é o único dos grandes investigadores a referenciar autoras portuguesas.

Atentemos nas afirmações de Duarte Ivo Cruz sobre o teatro de Raul Brandão, que se enquadram perfeitamente na análise do teatro de Virgínia Victorino: «para além das oscilações de valor e da irregularidade de estilo, toda se desenvolve a partir de temas e premissas que mais ou menos se mantêm comuns» (1983: p. 150). Até autores «esquecidos» e que nem «despertam o interesse do público» são lembrados por Ivo Cruz: «É assim que um Ruy Chianca (1891-1931), passado o momento de fama, está muito longe de preencher, com os seus dramas históricos, alguma lacuna, no interesse e sensibilidade do público culturalmente esclarecido [...]. E o mesmo já agora se diga (aliás, até por maioria de razão) da obra dramaturgica de D. João de Castro» (*ibid.*: p. 151). Estas afirmações comprovam que até obras ditas e consideradas

como «menores», quer dizer, que figuram com menos destaque, constam na história da dramaturgia portuguesa. E por que não se referencia nenhuma mulher autora? Será que os textos femininos seriam tão inferiores aos textos masculinos considerados menores?

Tomemos como exemplo a peça *Demónio* (1928) de Ramada Curto e comparêmo-la com a obra *Manuela* (1934) de Virgínia Victorino. Escolho estes dois casos, primeiro, por ambos os títulos terem por protagonistas mulheres, depois, também, por Ramada Curto ter considerado esta a sua melhor peça, e, por fim, pelas curtas distâncias temporais.

As duas peças centram-se no conflito sentimental. Ao nível estrutural, tanto *Manuela* quanto *Demónio* são compostas por três atos, tendo Virgínia Victorino estendido o último ato a dois quadros (pela primeira vez há esta divisão na obra da autora). Acreditamos que isto acontece pela complexidade da trama e pelas questões delicadas que são postas em jogo: a emancipação da mulher e a sua carreira artística. Este prolongamento da trama é devido também, cremos, às múltiplas esfericidades da personagem principal, obrigando a um maior número de cenas, para que a figura feminina possa passar de anjo decaído a reabilitado. É importante observar que ambos os textos apresentam uma ação simples e diálogos curtos, numa linguagem quotidiana. A peça de Ramada Curto centra-se em torno de uma mulher-demónio — e de outras personagens secundárias —, mostrando os casamentos convencionais e o adultério feminino; já a obra de Victorino relata as dificuldades que enfrenta uma mulher-atriz no começo do século XX: o teatro, sobretudo, é visto a partir das suas glórias e desilusões, revelando a emancipação feminina. Esta obra também discute o adultério, que neste caso é resultado da não aceitação da carreira artística de Manuela por parte do marido.

Notemos, porém, mais algumas particularidades das duas peças. No que diz respeito às personagens femininas, em *Demónio*, a protagonista mantém-se numa linha contínua onde apenas se revela a busca do próprio prazer, não a satisfazendo apenas um amante. Outra personagem feminina importante na peça é Jenny (Eugénia), que representa a típica mulher romântica envolvida com um homem sedutor que a desvia do casamento. Enquanto Jenny se envergonha e arrepende dos seus atos, Marta, a mulher-demónio, mantém-se inalterada, sempre penetrantemente sedutora e perspicaz, bem ao estilo da balzaquiana *femme fatale*. O arrependimento (ou a falta dele) é um dos aspectos a ter em conta no que toca às atitudes das personagens: a protagonista Manuela regressa ao lar abandonado com justificações que validem tal retorno, o que não acontece com Marta, a qual, mesmo de forma indireta, provoca a morte do amante e nem por isso se sente culpada.

Já as figuras masculinas, em ambas as obras, apesar de terem peso nas cenas, mostram-se menos importantes e são de fácil manipulação pelas mulheres-personagens. Em *Manuela* encontramos desde a figura do homem nobre (seu marido, João) ao vil (seu amante, Fernando); contudo, em *Demónio* as personagens masculinas aparentam ser de índole machista (Major), levemente débeis (Mendonça) e sedutoras (Malta e Castro), não sendo totalmente vis, já que cabe à figura feminina esse papel.

Quando nos referimos ao espaço e ao tempo contidos nas duas peças, novamente a obra de Victorino se apresenta mais complexa e mais bem estruturada. Em *Ramada Curto*, a ação desenrola-se numa quinta a duas horas de Lisboa e o tempo é reduzido: passam-se apenas alguns dias entre as cenas. Já na peça da dramaturga-poetisa há um trabalho bem mais complexo, pois o intervalo entre cenas decorre em períodos que vão de um a sete anos e a ação acontece tanto em Portugal como no Brasil, desde um lar burguês lisboeta a um camarim nos trópicos. Outro fator importante a observar é a relação com a maternidade. Marta, a adúltera demoníaca, não consegue ter filhos. Já Manuela, a sonhadora atriz, tem duas filhas, que abandona para seguir a carreira artística; no entanto, sem que elas saibam, vai cuidando das filhas, e, através do trabalho e de sofrimentos vários, consegue redimir-se das faltas passadas e ser aceite pela família de seu marido, esboçando-se no final uma possível reconciliação. Isto indica-nos que é dado à maternidade o poder da bondade e da redenção, o que não vemos presente em *Demónio*. Observa-se também que tanto em *Curto* como em *Victorino* as mulheres são apresentadas com certos traços estereotipados, sendo que na peça de *Curto* tal retrato é deveras caricatural.

Tudo isto nos revela que o enfoque dado pelos autores é semelhante desde o nível temático do texto ao estrutural. Chegamos, pois, à conclusão de que, desde a organização e disposição de cenas, à construção das personagens, à própria mudança de paradigmas referente à aceitação de uma mulher que abandona o lar para seguir a carreira artística e fugir com um amante, Virgínia Victorino nos apresenta uma peça mais bem arquitetada, o que não justificaria então o quase (ou total) esquecimento crítico e académico em relação ao seu teatro, que não se encontra distante de alguns escritores seus contemporâneos e mencionados nas histórias do teatro português. Toda esta enviesada e problemática posição teórica está na linha de estudo dos tópicos referentes ao cânone e à (des)canonização. Infere assim João Ferreira Duarte sobre a importância da história teleológica do conceito e suas pistas:

Cânone e canonização implicam sempre processos de selecção que determinam aquilo que é excluído e incluído [...] bem como os critérios

que presidem a essa selecção; [...] implicam sempre a produção e transmissão de juízos de valor, «clássico», «obra prima», «génio», são frequentes materializações desse estatuto honorífico concedido a obras e autores através de processos de avaliação. (2006: p. 36)

Ferreira Duarte ter-se-á talvez precipitado ao generalizar tais considerações, ao usar o advérbio «sempre», pois o estudo comparativo das obras de *Ramada Curto* e *Virgínia Victorino* mostrou-nos que não houve critérios tão rígidos que presidissem à selecção de *Ramada* na história do teatro português. Contudo não queremos dizer que *Virgínia Victorino* é uma excepcional escritora que ultrapassou as convenções sociais do seu tempo. Aliás a autora estava bem presa a elas e procurou atender, como bem atenta Maria Lúcia Dal Farra (2008: p. 901-2), ao seu contexto social e político. Mas o desprestígio dado à sua obra, bem como à de outras dramaturgas suas contemporâneas, aparenta revelar uma certa misoginia.

Concluimos, pois, que a passagem de uma obra literária esteticamente validada para o âmbito de uma literatura esquecida, a secundarização *post mortem* da obra de um escritor valorizado em vida, como no caso de *Virgínia Victorino*, não significou necessariamente a sua equivalência a uma literatura periférica. Contudo, mostra-se reveladora de um processo de «descanonização» literária que, como vimos, remeteu a obra de uma grande dramaturga portuguesa ao esquecimento literário e académico. Observamos que obras de autores hoje considerados «menores» na academia portuguesa figuram com mais destaque, como foi o caso de *Ramada Curto* (será por pertencer a um *corpus* literário de autoria masculina?). O que intrinsecamente este estudo nos revelou é que as apropriações de qualidades literárias para julgar as obras de autores nem sempre são igualitárias, quando se trata de autoria e género na literatura portuguesa; que há porventura um processo «subjutivo», quase como um «poder simbólico» que conota a produção literária feminina a signos de desvalorização literária.

Estas considerações permitem-nos dizer que a «descanonização» também pode ser entendida a partir de um desejo coletivo, de um determinado grupo (ou grupos), ou a partir de fatores culturais que moldam o desejo inconscientemente, adquirindo notoriedade e autoridade para (re)verter uma obra literária aclamada em seu tempo para uma zona de «descânone». Desta forma, notamos, ao observar o trajeto de *Virgínia Victorino*, que a autora enfrenta posicionamentos críticos e académicos muitas vezes dúbios e desconexos.

Fabio Mario da Silva