

DO DRAMA À COMÉDIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *AMOR DE FILHA* E *EDUCAÇÃO MODERNA* DE GUIOMAR TORREZÃO

Claudia BARBIERI*

- **RESUMO:** O nome de Guiomar Torrezão (1844-1898), escritora, jornalista, contista, dramaturga, romancista e poetisa lisboeta, está completamente ausente dos livros de História do Teatro Português. Estudiosos como José de Oliveira Barata, Duarte Ivo Cruz, Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello não mencionam o nome de Torrezão, contudo, ao longo de sua vida, a autora traduziu e imitou várias peças e escreveu alguns originais. Além de tradutora e dramaturga, Guiomar Torrezão exerceu o importante e incomum papel de crítica teatral para alguns periódicos como o *Diário Ilustrado* e *Ribaltas e Gambiarras* (1881), feito espantoso para uma mulher. O artigo pretende abordar a personagem Virgínia, do drama *Amor de Filha* (1869) e Christiana e Gabriela, da comédia naturalista *Educação Moderna* (1891). Separadas por mais de duas décadas, as peças discorrem, sobre a educação feminina, o casamento e discutem o papel da mulher na sociedade portuguesa oitocentista. É possível perceber mudanças importantes na concepção das personagens e na valoração da autonomia e da liberdade femininas, uma vez que as atitudes, as ações e as falas se tornam mais potentes. Para embasar as leituras, entre outros, são recuperadas as críticas coevas das peças e um artigo da própria autora refletindo sobre educação, intitulado “A instrução feminina”, publicado no volume *Batalhas da Vida*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guiomar Torrezão. Dramaturgia de mulheres. Teatro português. *Amor de Filha. Educação Moderna*.

Introdução

Este artigo se inicia com uma afirmação: nós não encontramos o nome de Guiomar Torrezão nos livros fundamentais de História do Teatro Português, redigidos por estudiosos de vulto ao longo do século XX, como José de Oliveira Barata, Duarte Ivo Cruz, Luciana Stegagno Picchio e Luiz Francisco Rebello.

* UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras e Comunicação. Seropédica – RJ – Brasil. 23897-000 – cbarbieri@ufrj.br

Contudo, Guiomar Torrezão não apenas traduziu e imitou diversos textos do repertório francês e espanhol, como também escreveu peças originais e exerceu o importante e incomum papel de crítica teatral para periódicos portugueses como o *Diário Ilustrado* e *Ribaltas e Gambiarras*.

Chararina Edfeldt, no livro *Uma História na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, de 2006, traça importantes considerações sobre a premência de pesquisas que privilegiem o resgate de obras e de periódicos escritos e ou dirigidos por mulheres. Para Edfeldt, uma grave consequência do silenciamento histórico da autoria feminina na historiografia literária incide no registro errôneo da memória coletiva nacional, pois o apagamento sistemático de nomes e obras promove a impressão “deturpada, de que no passado não havia mulheres a escrever” (2006, p. 25). Diz a estudiosa:

Não obstante isto, existe ainda a tradição que confere à autoria masculina a produção literária representativa de uma experiência universal, enquanto na autoria feminina, a produção literária é considerada como experiência particular. Esta problemática fundamenta-se na lógica de que uma espécie do gênero masculino é tomada como “neutra” e “universal” no discurso filosófico humanista [...]. Segundo a perspectiva dominante tradicional as obras da autoria feminina ainda se inserem no campo literário como uma actividade meramente feita por, para e sobre as mulheres. Sob o mesmo olhar histórico, a noção de “escritora”, no discurso literário institucional, aparece subordinada à noção de “mulher”. Isto é, historicamente os seus textos literários são avaliados, em primeiro lugar, através de parâmetros que estipulam a construção do papel feminino na sociedade e não dos que estão em voga para os homens escritores (Edfeldt, 2006, p. 27).

Há outras duas críticas recorrentes, dirigidas às obras escritas por mulheres, que Edfeldt destaca: uma acusa a escrita feminina por suas hipotéticas faltas, como, por exemplo, a superficialidade dos temas em detrimento do conteúdo grave e reflexivo ou a ausência de preocupações estéticas e formais no processo compositivo dos textos. A terceira crítica, ao contrário, acusa a literatura de autoria feminina por aquilo que supostamente possuiria em abundância: o excesso de lirismo, de sentimentalismo, de discursos moralistas e de personagens arquetípicas.

No universo português oitocentista, tais críticas aparecem invariavelmente nos discursos oficiais que procuram reafirmar e definir os lugares e os papéis das mulheres na sociedade coeva:

No início do século XX predomina ainda, na sociedade, pelo menos por parte da cultura dominante, a convicção de que existia uma incompatibilidade entre ser mulher e estar-se envolvida em actividades intelectuais da esfera pública. Para

poder publicar, a mulher tinha de ultrapassar as convenções sociais da época e ir contra as ideias duma sociedade positivista, onde o seu papel estipulado – através da lógica de uma complementaridade sexual – enquanto protectora da casa. Além disso, o Código Civil Português dizia que uma mulher não tinha o direito de publicar os seus textos sem a autorização do seu marido. Esta lei só foi alterada com a instauração da Primeira República em 1910. Portanto, parecem muito limitadas as condições criativas oferecidas à mulher escritora, se fizermos uma análise dos contextos sociopolíticos e culturais transmitidos pelos discursos historiográficos tradicionais e dominantes (Edfeldt, 2006, p. 111).

Felizmente, contudo, algumas mulheres autoras ousaram questionar os papéis que lhe eram determinados, sendo uma delas, Guiomar Torrezão. Vamos conhecer um pouco mais sobre esta prodigiosa polígrafa¹.

Escoço biográfico

Guiomar Delfina de Noronha Torrezão, escritora, jornalista, contista, dramaturga, romancista e poetisa, nasceu em Lisboa em 26 de novembro de 1844, filha de Joaquim José de Noronha Torrezão e Maria do Carmo Pinto de Noronha Torrezão. Entre 1851 e 1853, residiu com a família em Cabo Verde, onde o pai veio a falecer por conta de um aneurisma. De regresso à Lisboa, em 1º de novembro de 1853, dedicou-se com afinco aos estudos. A orfandade precoce urgiu que precisasse trabalhar para ajudar no orçamento doméstico da família. O trabalho de costura da mãe pouco dava para cuidar das filhas, assim, como havia recebido boa instrução, passou a ensinar o francês e os conhecimentos primários para algumas alunas.

Encontrou na escrita não apenas um meio para se expressar, mas, também, uma forma de aumentar os ganhos. Seu primeiro livro, *Uma alma de mulher*, foi escrito quando possuía apenas dezesseis anos, mas acabou por ser impresso muitos anos mais tarde, em 1869.

Para escrever e ser publicada - sem maiores restrições ou polémicas - precisou recorrer ao uso de pseudónimos, assim, assinava os textos jornalísticos como Gabriel Claudio, Delfim de Noronha ou Delfina de Noronha, Roseball, Scentelha, Tom Ponce ou Sith (Silva, 1884, p. 138). O interesse pelo teatro manifestou-se quando era ainda bastante jovem. A imitação *O século XVIII e o século XIX*, subiu à cena no Teatro lisboeta D. Maria II, em 1867, quando a autora contava 23 anos de idade. Ao todo, de sua autoria, existem três originais: *Amor de filha*, um drama em três atos redigido por volta do ano de 1869, reescrito em 1873, mas apenas publicado na coletânea *No teatro e na sala* em 1881; a comédia em um ato *O fraco da baronesa* de 1878, reeditada em 2005 e a comédia em três atos *Educação Moderna*, de 1891.

¹ Este artigo amplia o estudo a respeito de Guiomar Torrezão e de sua obra teatral, anteriormente publicado na *Revista Desassossego*, em junho de 2017.

Nuno Catharino Cardoso, no livro *Poetisas Portuguesas*, de 1917, faz referência a uma comédia que teria sido escrita especialmente para o Brasil, intitulada *O naufrágio do Brigue Colombe* (p. 265), entretanto não foi possível localizar qualquer outra informação sobre a existência de tal texto. Torreção traduziu várias peças do repertório francês e imitou algumas do espanhol. Dentre estes trabalhos destacamos: *Mademoiselle diabrete*, *Dois garotos*, *Menina dos telefones*, *Musotte*, *Mártir*, *Condessa Sarah*, *Dionísia*, *Clara Soleil*, *Noiva dos Girassóis*, *As dez da noite*, *Fé perdida*, entre outras.

Sua produção mais prolifera foi, sem dúvida, nos periódicos, onde publicou contos, romances em folhetim, poesias, crônicas, impressões de viagem, artigos de fundo. Escrevia quase que diariamente para o *Diário Ilustrado* e o *Repórter*, foi redatora da revista semanal *Ribaltas e Gambiarras* (1881), onde publicava artigos literários e teatrais, fundou e dirigiu o *Almanaque das Senhoras* que circulou entre os anos de 1871 e 1928, até o ano da sua morte em 1898. Suas crônicas e contos eram, por vezes, compilados em volume. É o caso de *Meteoros* (1875) e *No teatro e na sala* (1881). Como romancista e contista publicou alguns títulos como o volume de contos *Rosas pálidas* (1873), o romance histórico *A família Albergaria* (1874) entre outros trabalhos. Os livros eram comumente prefaciados por escritores de vulto, como Camilo Castelo Branco, Thomaz Ribeiro e Júlio César Machado.

Guiomar Torreção faleceu no dia 22 de outubro de 1898, vítima de problemas cardíacos. Com grande probabilidade de acerto, podemos levantar a hipótese de que ela tenha sido a primeira mulher a viver inteiramente do seu ofício de escritora, fato que lhe rendeu muitos momentos difíceis e um sem número de dissabores. Na edição de 26 de novembro de 1874, do *Diário Ilustrado*, há um folhetim escrito por Francisco Guimarães Fonseca que traça um breve perfil da autora. O texto abre com uma reflexão ponderada sobre a autoria feminina:

Tudo o que é extraordinário deslumbra geralmente os espíritos. Uma senhora literata causa em todos os ânimos a impressão do maravilhoso, às vezes do exótico e extravagante, e muitas vezes do ridículo e faceto, descambando para os grotescos de Gautier, e excêntricos de Champfleury.

É por isso, que elas, os anjos do ideal, da poesia, do amor eterno do belo, das grandes paixões pela formosura divina, estão quase sempre em relação aos seus detratores numa penha de barro, como a estátua monstruosa, de que fala a Bíblia; e não raras vezes a malevolência da crítica pretende derrocá-las do seu pedestal de estrelas, ou impor-lhes o castigo, que os profetas, os enviados da cólera do céu, infligiram ao déspota de Babilônia.

Não o conseguem nunca felizmente os praguentos ruins da crítica; porque é impossível rasurar as bossas dos cérebros femininos, quando elas sejam extraordinárias.

[...] Estranha-se, especialmente em Portugal, que as senhoras escrevam. Os literatos em geral bolsam a tute indigestas recriminações, querendo trocar-lhes a pena pelo fuso, o livro pela roca, o folhetim pela peúga do mano, e a poesia pelo abanador de fogão; como se dentre milhares de senhoras não pudesse haver algumas dispensáveis ao labor doméstico, as quais muito melhores serviços fizessem à humanidade e à família escrevendo, do que engomando camisas (Fonseca, 1874, p. 2).

Apesar da adulação e dos lugares comuns utilizados por Fonseca para fazer referência às mulheres, é possível extrair questões importantes do texto: a metáfora religiosa que reitera de forma implícita o papel da mulher na sociedade e a sua condenação quando ela rompe estes limites; a crítica, por vezes injustificada e maledicente dos homens que condenam a escrita feminina por sua mera existência, a despeito dos méritos artísticos presentes ou não, afinal, o incômodo reside no fato de uma mulher se julgar apta a publicar os seus escritos; por fim, o consenso do pensamento português oitocentista que estabelece a esfera doméstica e privada como espaço efetivo das mulheres.

Vários foram os escritores que, após a sua morte, falaram da sua vida de trabalho. D. João da Câmara, n' *O Ocidente*, em seu necrológio escreveu:

Eram realmente notáveis as qualidades porque esta senhora se impusera à admiração de todos durante longos anos de trabalho assíduo. Dotada duma inteligência e duma atividade muito acima do vulgar, havendo-se dedicado às letras desde muito nova, são muitos os volumes que deixou [...]. Dotada de uma força de vontade que seria rara num homem e era de admirar numa senhora, trabalhava constantemente, tendo pelo teatro uma notável predileção. [...] conhecera perfeitamente as duras batalhas da vida, em que muita vez conseguiu vencer, em que nunca se lhe viu um esmorecimento. Trabalhava constantemente e defendia com denodo o seu trabalho. Assim lutou anos e anos (Câmara, 1898, p. 241).

Quase com o mesmo teor, a nota sem autoria publicada no *Diário Ilustrado* dizia:

Guiomar Torrezão começou desde muito nova a consagrar-se às letras, conseguindo por elas ganhar a vida, o que, entre nós, é pouco vulgar tratando-se de homens e de todo o ponto extraordinário tratando-se de uma senhora. A inteligência, a perseverança e a força de vontade abriram-lhe o caminho e a infatigável escritora conseguiu, a breve trecho, ver o seu nome honrosamente cotado no mundo das letras (*Diário Ilustrado*, 1898, p. 1).

Entretanto, de todos os depoimentos que lhe prestaram homenagens, o mais significativo e simbólico é o de Fialho de Almeida, que figura no *Almanaque das Senhoras para 1900*:

Guiomar Torrezão, que acaba de morrer cardíaca do pavoroso esforço de reagir contra a mesquinha do espírito (ou antes da falta de espírito) do tempo, era uma criatura fadada para menos obscuros destinos do que esse que a amesendou em Lisboa, a arreglar almanaques, e a escrever crônicas elegantes. Grandemente talhada, forte, e dum caráter autônomo de onde saem as iniciativas fecundas que individualizam na vida as naturezas de comando, esta mulher só teve, para ser verdadeiramente alguém, um obstáculo – o meio onde apareceu e se fez gente.

Em Londres, ou Paris, teria sido ilustre; em Lisboa quase que a quiseram tornar cômica.

[...] Guiomar Torrezão não tinha pai nem irmãos que exigissem contas aos desrespeitadores eméritos das mulheres sós; e não tendo constituído família, nem tendo fortuna própria, achou-se na condição de ter que ganhar ela mesma o seu prato e os seus vestidos, escrevendo para jornais todos os dias – isto é, cozendo à pena, em vez de cozer à máquina, e não tirando deste esgotante martírio sequer talvez o que as pobres costureiras auferem nos armazéns onde trabalham. [...]

Houve até um momento em que Guiomar Torrezão foi a cabeça de turco do jornalismo irresponsável – em notícias de bastidores, artigos de sátira, sueltos de rua, gazetinhas, o nome da pobre e ilustre mulher, corria, entre motejos obscenos e miseráveis duetos, babujado pela covardia dos sarrafaçais, e exposto grotescamente às vaias imbecis da multidão. O motivo desta guerra ignóbil de muitos homens, contra uma mulher desprevenida? – Inconfessável. E por ignomínia de um povo ainda grosseiro, e desmoralizado pela falta de exemplos dignos, temos de dizer que são casos estes vulgares na troca-tintice da vida artística e literária (Almeida, 1899, p. 4 et. seq.)

Apesar de Fialho de Almeida considerar inconfessável a razão para tantas manifestações de desrespeito, é evidente que o motivo basilar de tantos ataques e críticas era o fato de se tratar de uma mulher. Não apenas uma mulher, mas uma mulher escritora. Uma mulher que ousou sair do reduto doméstico e alcançou um dos mais representativos espaços públicos do século XIX: o teatro. Vamos, então, falar um pouquinho de duas peças da escritora, separadas por mais de vinte anos e de suas personagens femininas.

Virgínia, de *Amor de Filha*

No breve texto que antecede a peça, intitulado “Entre parênteses”, Guiomar tece o seguinte comentário:

Escrevemos o drama *Amor de filha* há cerca de 12 anos. Mais tarde refundimo-lo, embora não conseguíssemos arrancar-lhe um sem número de imperfeições, que hoje ressaltam, acusadas pelo olhar frio onde acabaram de extinguir-se as cintilações da mocidade crédula a fugaz. Todavia, não o consideramos nem melhor nem pior do que muitos outros dramas-estreias, que durante os anos decorridos têm atravessado os palcos, estéreis de originais (Torrezão, 1881, p. 13).

Deste breve trecho é possível tecer três observações que julgamos pertinentes: 1. Guiomar é uma autora que volta aos seus textos e perfaz um processo de reescrita e mesmo de reelaboração quando julgava que se fazia necessário; 2. As possíveis falhas de elaboração se justificam por três fatores principais: a juventude, a possível ingenuidade da mocidade e o caráter inaugural da escrita; 3. A autora se reconhece no mesmo patamar de outros escritores teatrais em seu momento de estreia. Há a autovvalorização da escrita e do entendimento da importância do texto da peça neste sentido.

Amor de Filha não chegou a ser representada, contudo, teve uma leitura pública do drama, realizada no teatro do Ginásio, em 1873 (talvez em outubro), quando estiveram presentes, entre outros, o ator João Anastácio Rosa, os escritores Gervásio Lobato, António Gomes Leal, Maximiniano de Azevedo, Rangel de Lima, João de Deus e os senhores Francisco Guimarães Fonseca, Cunha Belém e o Visconde de Castilho (Fonseca, 1874, p. 2).

No prefácio, Guiomar Torrezão transcreveu as considerações de Guimarães Fonseca sobre a peça, publicadas em um breve artigo que a escritora julgou “hiperbolicamente laudatório”, impresso no *Jornal de Lisboa*, em 23 de outubro de 1873:

O drama *Amor de Filha*, é uma composição singela, despreziosa e de uma formosura feminil. [...] O estilo florente, elegantíssimo, puro e cheio de harmonias suaves, encanta o ouvido e alegra o coração.

O estilo do drama, especialmente, afiguras-me de uma perfeição incontestável. Eu não sou estilista, apenas balbucio o ritmo da prosa chã e descorada, mas tenho alguma assonância no ouvido para perceber a música da linguagem, e a linguagem de *Amor de filha* afagava-me deliciosamente, e vibrava-me as cordas da alma com um frêmito mavioso.

Cuido que neste nosso teatro, por nosso mal atravancado de tantos informes aleijões de estrangeirices detestáveis e de entremezes pífiros, não haverá muitas

peças dramáticas que possam sustentar confronto com a última composição da Sr.^a D. Guiomar Torrezão (Fonseca, 1881, p. 16).

Composta ainda aos moldes do melodrama clássico (e não romântico), repleta do uso do aparte enquanto marcação cênica, a peça se estrutura em três atos que exploram os conflitos internos e externos de um pequeno grupo familiar. Virgínia foi criada amorosamente pelos pais, entretanto, pesa-lhe nos ombros a sensação de dever e de obediência irrestritas. O pai quer casá-la, contudo, a jovem ama secretamente o guarda-livros da família, Henrique, moço criado pelo Barão. Ao saber dos sentimentos da filha, o pai rompe o compromisso com Jayme, um nobre de excelente linhagem que, apesar do título, está falido, fato que era desconhecido por todos. Ele necessitava com urgência do dote de Virgínia, por quem fingia ser apaixonado.

Ao ter os seus planos de segurança financeira desfeitos, Jayme se une a uma trama de vingança urdida por D. Manuel e por D. Júlia, duas figuras que tecem as intrigas familiares com o objetivo de se vingarem da Baronesa e do Barão. Ambos foram preteridos em suas intenções amorosas: D. Júlia tentou conquistar o Barão inutilmente, pois esse amava a esposa. D. Manuel teve as mesmas intenções com a Baronesa, contudo, esta mantinha um relacionamento adúltero com Afonso de Mascarenhas, por quem era apaixonada. O seu casamento com o Barão tinha sido arranjado quando era moça. A Baronesa sentia afeto pelo marido, mas não o amava. Ao tomar conhecimento da relação ilícita, D. Manuel, tomado de ciúmes, elabora um meio desta verdade vir à tona justamente no jantar de noivado de Virgínia. O Barão, ultrajado com a revelação feita por uma carta anônima, intenta escorraçar a baronesa da casa, entretanto, a filha intervém, assumindo a responsabilidade da relação com Afonso, sacrificando-se para salvar a honra da mãe. Henrique fica profundamente abalado, o noivado não se efetiva, contudo, por conhecer em demasia o caráter de Virgínia, desconfia que há algo errado.

Encaminhando-se para o terceiro ato, fazia-se necessário que o equilíbrio se reestabelecesse. Henrique, que suspeitava que D. Manuel estivesse envolvido no escândalo, pede para que ele assuma a responsabilidade de seus feitos. Ao longo da conversa, por conta de um anel, descobrem subitamente que D. Manuel era o pai biológico de Henrique, filho que julgava perdido. O amor paternal irrompe e para garantir a felicidade do filho, D. Manuel assume para o Barão que tudo não passou de uma intriga feita por ele para atingi-lo. A harmonia entre os entes familiares é refeita e o drama se encerra.

A transformação repentina de D. Manuel foi um ponto abordado pelo ator João Rosa, que não julgou factível tamanha mudança em uma personagem. Coadunando com a mesma opinião, escreveu Guimarães Fonseca a respeito:

Os caracteres maleiam-se pelas situações, pelas conjuncturas ad hoc preparadas, e passam suavemente, naturalmente, ao lugar, à situação, ao lance aonde os

queremos levar. Isto tanto no drama, como no romance, como no poema, como em qualquer obra literária.

Agora fazer de salto dum cínico um santo, isso é que não pode ser. E de mais a mais é um cínico que se faz santo porque encontra um filho. Ora, um cínico importa-se tanto com os filhos como o papa se importa com o diabo.

Para o cínico não há amor paternal, não há sentimento humano e bom (Fonseca, 1881, p. 19).

Tal solução, encontrada por Guiomar Torrezão para resolver a intriga, era tematicamente muito comum nos melodramas, que buscavam explorar a comoção extrema nas plateias². Contudo, o teatro português passava por mudanças e a manutenção da carpintaria do melodrama não tinha mais lugar, sobretudo entre os atores, dramaturgos e críticos que ouviram a leitura da peça. Nesse sentido, a crítica é contundente e demonstra a preocupação de Fonseca por um teatro de feições mais realistas. Entretanto, não apenas a personagem de D. Manuel pode ser questionada pelo prisma da suposta inverossimilhança.

Virgínia, a personagem de que queremos tratar, julga que ser uma boa filha significa, sobretudo, atender aos anseios dos pais, mesmo que para isso fosse necessário sacrificar aos seus próprios sonhos e desejos. Incapaz de buscar a felicidade ou a realização por si mesma, Virgínia espera que lhe bastará saber que fez tudo o que estava ao seu alcance para satisfazer as aspirações dos pais a seu respeito. É uma personagem que se enquadra perfeitamente no papel da mulher oitocentista: doce, obediente aos pais (o que equivale dizer que seria obediente ao marido), zelosa, amorosa, disposta aos maiores sacrifícios pela família, amante da paz do lar, pouco afeita a diversões públicas e reuniões sociais. Seu perfil fica evidente logo nas primeiras falas, do primeiro ato:

BARONESA – Disseram-me que não querias ir ao baile do conselheiro; é verdade?

VIRGÍNIA – Se me desse licença, não ia.

BARONESA – Pode saber-se por quê?

VIRGÍNIA – Não gosto de bailes, bem sabe, minha mãe.

BARONESA – Sabia, mas supus que o teu próximo casamento me havia de restituir a filha rejuvenescida e alegre...

² Jean-Marie Thomasseau, em *O melodrama* (2005), escreveu que “As questões de família: crianças perdidas e reencontradas, heranças, duelos, ciúmes, traições, vinganças, casamentos arranjados, matrimônios desiguais faziam parte, desde muito, da temática do melodrama” (p. 103).

VIRGÍNIA – E eu penso que hei de morrer triste... (*Depois de um silêncio cheio de hesitações*) Acredita que esse casamento realize os meus sonhos de felicidade?

BARONESA – Por que não? O noivo é rico, é nobre, é elegante, e, o que vai sendo raro nestes anos de prosa em que vivemos, está apaixonado!

VIRGÍNIA – Infeliz!... Lamento-o!

BARONESA – Por que? Tencionas recusar?...

VIRGÍNIA – Deus me livre! Recusar, eu! Eu que nasci para obedecer (TORREZÃO, 1881, p. 23-24).

Virgínia foi educada no âmbito doméstico por uma mestra e, apesar de instruída, lhe foi passado o que era esperado de uma jovem nobre. Mária Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), outra profícua escritora portuguesa oitocentista, aborda este formato de educação no livro *As nossas filhas: cartas às mães*, publicado em 1905. Na décima primeira carta, que discorre sobre a adoção de preceptoras, há a seguinte passagem:

Vigilante sempre, ela disciplinará a filha, sem admitir que esta pretenda escusar-se às obrigações que lhe incumbem, e fará com que nenhum abuso de auctoridade e nenhum abuso de indisciplina se interponham na execução desse programa, que só a alma maternal pode vivificar, corrigir, ampliar, ao qual só ela finalmente, pode fazer realizar o seu fim definitivo (Carvalho, 1905, p. 145).

Como é possível perceber, um traço marcante da educação das raparigas em casa era incutir na personalidade feminina o hábito da submissão e da disciplina. As jovens precisavam ser amorosas, prestativas, devotas aos pais, caridosas, diligentes. O traço de obediência resignada de Virgínia manifesta-se, igualmente, na conversa que tem com o pai, quando frases como “venho receber as suas ordens” são ditas com naturalidade pela jovem. Na cena, o Barão quer interpelar a filha sobre a insatisfação que ela demonstra com o iminente compromisso de noivado com Jayme, mas ela o abraça, chorando:

BARÃO – Adivinhaste o que eu tinha a dizer-te?

VIRGÍNIA – Creio que sim.

BARÃO – E é por isso que choras?

VIRGÍNIA – Talvez!... Mas não me pergunte mais nada, suplico-lhe!

BARÃO – Por que?

VIRGÍNIA – Porque não posso responder-lhe.

BARÃO – (*Severo*) Em nome de que dever?

VIRGÍNIA – Em nome do dever da obediência.

BARÃO – Não gostas de Jayme?

VIRGÍNIA – Não, meu pai!

BARÃO – Fazes mal, és caprichosa. Jayme é um excelente rapaz e adora-te!

VIRGÍNIA – Não o nego, mas, bem sabe, meu pai, as simpatias são espontâneas.

BARÃO – Fazes como a maior parte das mulheres, desprezas as grandes afeições, sinceras e leais, e corres por ventura atrás de algum vago sonho quimérico e inconcebível! Bem, não falemos mais em tal. Não casarás.

VIRGÍNIA – Perdão, meu pai, casarei, se é essa a sua vontade.

BARÃO – E julgar-te-ás feliz?

VIRGÍNIA – Nunca! (*Dissimulando*). Sim, hei de sê-lo. Restar-me-á o seu amor e a minha consciência que há de consolar-me persuadindo-me que mais do que nunca o mereço... (*Absorta, consigo*). Sonhava, pobre louca! Acordei agora. (*Correndo a beijar a mãe do pai*). Perdoe-me, meu bom pai, é a primeira e a última vez que lhe dou um desgosto. Daqui em diante ver-me-á sempre resignada e satisfeita. Cumprirei o meu dever (Torrezão, 1881, p. 37).

Há na passagem uma referência curiosa, manifestada na fala do Barão, quando este diz que a filha estava se comportando como as outras mulheres, desprezando afeições sinceras, reais, por conta de possíveis idealizações românticas. O senso de dever é tão arraigado em Virgínia que a jovem pensa ser necessário dissimular e controlar inclusive as suas emoções e os seus sentimentos. O momento de expansão livre é rapidamente controlado e a submissão se revela não apenas na fala, mas no gestual cênico, ao correr para beijar a mão do pai e pedir-lhe perdão. Igualmente peculiar é a constatação de que aquele breve momento sincero, de sua parte, seria o primeiro desgosto que Virgínia fazia o pai passar. Com relação às expectativas idealizadas, podemos resgatar alguns trabalhos do escritor Eça de Queiroz, que escreveu em diversas ocasiões sobre o potencial negativo da literatura e da educação românticas na personalidade das mulheres. Basta lembrarmos que Luísa, de *O primo Basílio*, era “arrasada de romance, lírica”; Maria da Piedade, do conto “No moinho”, durante meses teria se entregado a “um devorar constante de romances”, afastando-se paulatinamente das suas obrigações de mãe e de esposa. Em uma d’*As Farpas*, dedicada à educação das jovens portuguesas, Eça escreveu ironicamente ao final:

É que a nós só nos excita, nos exalta, - a presença, a acção do drama! O drama, eis o nosso ideal. Fazer drama eis a nossa perdição. Pelo drama desejamos a morte e cometemos o mal. Por ele nos lançamos nos destinos mais violentos.

Ora o homem tem para fazer drama – a guerra, as revoluções, os duelos, os livros; - as mulheres confinadas no mundo do sentimento – têm apenas o amor!
(QUEIROZ, 2004, p. 429)

Virgínia amava e era correspondida em sua afeição. Entretanto, a atitude impensada dela não foi movida por um amor egoísta e lascivo. Na contramão da escrita queiroziana, a personagem não hesitou em se sacrificar por amor à família. Quando a Baronesa tencionava revelar a verdade ao marido, Virgínia reagiu rapidamente:

BARONESA – Deixo-lhe a confissão de tudo nesta carta. (*mostrando um papel*)

VIRGÍNIA – O que quer isso dizer, minha mãe? Para onde tenciona ir?

BARONESA – Para um convento. Não posso aceitar por mais tempo o sacrifício da tua felicidade.

VIRGÍNIA – E julga que a gozaria se me fosse restituída por semelhante preço?! Não sabe que há lágrimas doces e venturas que envenenam o coração? Nunca me queixei; não lhe mereço a crueldade de destruir a minha obra. Que importa o sossego, a felicidade, o futuro dos filhos quando se trata de salvar a honra dos pais? Perdão se a ofendo, mas é que ia desmoronar sem proveito o edificozinho com tanto amor construído! Verá que meu pai acabará por perdoar-me; Deus há de permiti-lo, e quando me for dado viver entre ambos que mais poderei exigir?
(Torrezão, 1881, p. 74)

No coração de Virgínia não havia qualquer julgamento acerca da conduta da mãe e o seu amor de filha, marcado desde o título da peça, aliás, era incondicional. É oportuno recuperar que na convenção do melodrama clássico, as personagens se dividiam claramente entre boas e más e nenhum compromisso entre elas era possível. Personagens como Virgínia, se enquadram no tipo estereotipado da “vítima inocente” e representam valores morais rígidos. Segundo Thomasseau, o melodrama tinha por intento apresentar ao público alguma moralidade com o intuito pedagógico: “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo” (2005, p. 48). Ao final da peça, de fato, a Providência age ao proporcionar o reencontro entre pai e filho e, sanadas as intrigas, ao final, Virgínia torna-se noiva do homem que ama, Henrique.

Com feitio completamente diverso, *Educação Moderna* apresenta outra proposta dramática, com personagens femininas que buscam por independência e emancipação social.

Christiana e Gabriela, de *Educação Moderna*

A comédia estreou no Teatro do Ginásio, na noite de 28 de março de 1891, um sábado de aleluia, e foi especialmente escrita para o benefício do ator Júlio Soller. No repertório havia ainda a comédia em um ato *Lágrimas de mulher* (1866) e a declamação do poema *Ernesto*. Nas breves páginas intituladas ‘Conversando’, espécie de prefácio do volume impresso, Guiomar Torrezão discorre sobre o processo de concepção do texto. Diz que escreveu a comédia em apenas três semanas para obsequiar o festejado ator com um original seu, prova de apreço e consideração (Torrezão, 1894, p. V-VI).

Educação moderna foi ensaiada por Leopoldo de Carvalho e representada por (figura 1): Beatriz Rente (Christiana); Jesuína Marques (Antonia Antunes), Judith (Leontine), Bárbara Volckart (Gabriela), Amélia Garraio (Romana), Silvéria (Petronilha), Juliana (Zinha Mascarenhas), Júlia Moniz (Maria, criada), Adelina Nunes (Rita, criada), Júlio Soller (Alberto Martins), Marcelino Franco (Felisberto Antunes), Cardozo (Guilherme Antunes), Eloy (Júlio de Lemos), Ferreira (Pedro de Mendonça), Telmo (Cesário) e Senna (Romão, criado).

Figura 1: Atores e atrizes que interpretaram *Educação Moderna*



Fonte: Quadro montado pela autora, a partir da Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal « <http://opsis.fl.ul.pt/> »

Christiana, filha de Antonia e Guilherme, regressa de Paris após três meses de estudos. Volta completamente mudada, não apenas nos modos de vestir ou de portar-se, mas com outras ideias e pensamentos. Na França descobre que as mulheres que sofrem de nervos - ou que não são compreendidas por suas atitudes -

são acusadas de sofrer de histerismo, o que faz com que grande parte da população feminina em Paris seja definida como histérica. Seus pais querem casá-la com Júlio, seu amor de juventude e com quem trocou confidências e cartas. Entretanto, o fato de o casamento ser tratado sem o seu consentimento, provoca-lhe grande desgosto, negando-se a aceitar o estabelecido. Aproxima-se assim de Alberto, homem que conheceu na viagem de retorno, cujas ideias pareciam estar ajustadas com o seu novo modo de pensar. Posteriormente descobre-se que Alberto já era casado com Gabriela, fato suspeitado por seu pai e tio, que criam um ardil para mostrar-lhe a realidade. Gabriela, por sua vez, abandona sua condição de gata borralheira e emancipa-se. No fim, Christiana e Júlio ficam juntos.

Pouco antes da chegada da protagonista em casa, Cesário, guarda-livros de Guilherme, pede autorização à D. Antonia para ler uns versos que compôs para a ocasião. Ela responde:

ANTONIA – Com muito gosto; mas é melhor guardar isso para minha filha. Ela aprecia muito mais a poesia do que eu. Não admira, teve outra educação. Aprendeu em um dos melhores colégios a recitar, falar as línguas, tocar, cantar, dançar, etc. No meu tempo, não se tratava de nenhuma dessas prendas. Só ensinavam a gente o que era indispensável para ser uma boa dona de casa: cozer, marcar, ler, escrever, catecismo, tabuada, quer dizer contas de somar, multiplicar e diminuir.

CONSELHEIRO – (*rindo*) Para desempenhar o ofício de dona de casa, basta saber a conta de diminuir (Torrezão, 1894, p. 6).

A educação de ambas não podia ser mais diferente, nem servir a tão opostos propósitos. Maria Amália Vaz de Carvalho em seu livro *Cartas a uma noiva*, publicado no mesmo ano da peça, criticava veemente a educação moderna recebida por Christiana, procurando valorizar a instrução recebida por D. Antonia:

Em que podem ser úteis ao futuro marido [...] os desenhos estapafúrdios ou as variações brilhantes com que ela lhe acaricie os olhos ou os ouvidos? Como é que os filhos serão amamentados, tratados, asseados, educados, dirigidos por esta brilhante boneca que não sabe senão coisas lindas e perfeitamente inúteis! (Carvalho, 1937, p. 84-85)

Poucas páginas adiante, conclui:

Qual será, pois, a educação mais conveniente para uma rapariga? É aquela que a habilite a ser para o marido um auxílio e não um peso importuno; para os filhos um modelo a seguir, um guia seguro e adorado, e não apenas um objeto de platônica veneração e de respeito teórico.

O que o marido deseja após o trabalho cotidiano é uma casa aconchegada, confortável e cômoda, onde se sinta livre [...], que o seu jantar esteja bem feito, que seja macia e larga a sua poltrona ao pé do fogão, aceso em rubras labaredas, ou da janela, cheia de flores, que abre para um pequeno quintal; que ele possa confidenciar à sua esposa os seus cuidados e as suas preocupações, de modo que encontre nela conselho, arrimo e consolação; que os pequenos estejam muito sossegadinhos, e que não façam muita bulha, por terem aprendido com a mãe a respeitar, a venerar, com ternura tímida, o pai que chega à noite, cansado de haver lidado o dia inteiro para que eles vivam alegres, tranquilos, na fartura e no remanso da vida caseira. Para isto é que é preciso a mulher (Carvalho, 1937, p. 99-100).

Quando Christiana descobre que tanto os seus pais, como o pai de Júlio, trataram de acertar o casamento de ambos sem consultá-la antes, ocorre à primeira revelação do caráter e postura da moça:

CHRISTIANA – (*cruzando os braços*) Muito bem, e eu?

FELISBERTO – Tu! Não compreendo!

CHRISTIANA – Quem os autorizou a disporem do que lhes não pertence?

ANTONIA – (*atrapalhada*) Que dizes tu, menina?

ROMANA – (*à parte*) Paris acabou de desorientá-la!

CHRISTIANA – Eu sou maior, estou emancipada, e não admito que me desconsiderem. [...] (*passeando agitadamente*) Não me consultaram, não me ouviram, não trataram primeiro de averiguar se haveria ideias na minha cabeça, se haveria sentimentos no meu coração! Confundiram-me com as meninas ingênuas e idiotas, que os papás atiram, sem preâmbulo, para os braços do primeiro noivo rico! Encadearam arbitrariamente a minha liberdade, fizeram de mim um fantoche e sacrificaram-me odiosamente à velha tirania do quero, posso e mando! [...] Não, não sancionarei nunca um despotismo! A minha educação, o meu temperamento, o meu caráter, independente e ativo, insurgem-se contra a violência do forte exercida sobre o fraco! [...] (*a Júlio*) O meu coração pertencia-lhe, mas desde que adquiri a prova de que o senhor se prestou a ser instrumento da tirania paterna, odeio-o! (Torrezão, 1894, p. 34 et. seq.)

A fala de Christiana não poderia ser mais eloquente e libertadora. Rebelou-se contra o poder paterno de decidir o seu futuro, como se ela fosse um objeto desprovido de vontades e sonhos. Ao contrário de Virgínia, em *Amor de Filha*, Christiana não concebe a obediência irrestrita. Alberto, pouco adiante, tenta explicar ao conselheiro, pai de Júlio, o comportamento da sua sobrinha.

FELISBERTO – Christiana é filha única, é voluntariosa, é caprichosa, aí tens tudo explicado. Contra os meus conselhos, foi criada ao sabor da sua fantasia. Os pais, que a adoram, deixaram-se seduzir pelo engodo de educá-la à moderna, dotando-a de todas as prendas decorativas que caracterizam as bonecas das salas, e esquecendo-se de inculcar-lhe a única, indispensável na vida prática, - o bom senso.

CONSELHEIRO – Oh! Homem, mas quantas meninas existem, tão prendadas como Christiana, e nem por isso, louvado Deus!, praticam os desatinos que censuramos em tua sobrinha! (Torrezão, 1894, p. 42)

A família de Christiana tenta culpar a educação moderna recebida como causa elucidativa das suas atitudes e ideias, entretanto, a personagem reivindicava para si apenas o poder de decidir sobre o próprio futuro, a autonomia para escolher o próprio marido. Não temos aqui, ainda, uma personagem com ambições que extrapolam a esfera doméstica, contudo, há uma busca efetiva de equilíbrio entre homens e mulheres. O conselheiro, sem chegar ao âmago da questão, dirá que não era a educação a fonte causadora da revolta da jovem, mas o suposto histerismo, termo que deve ser entendido aqui como o fato de Christiana possuir um pensamento completamente divergente sobre o papel da mulher na sociedade. Isso fica evidente na fala de Pedro, quando este tenta dissuadir Alberto da sua relação com a protagonista: “Volte para sua mulher e agradeça-a a Deus. É uma rapariga honesta, boa esposa, boa mãe, não é histérica, e a prova é que aceita, sem revolta, a posição subalterna de gata borralheira, a que você a condenou” (Torrezão, 1894, p. 50).

Gabriela é outra personagem que irá crescer em importância ao longo da peça e emancipar-se de algumas ideias. No princípio é a gata borralheira que cuida com zelo da casa e do filho. Após o interesse manifesto do marido pela altiva Christiana, ressentido-se da sua posição subalterna e busca aperfeiçoar-se. Alberto, conversando com o amigo Pedro, comenta a transformação da esposa com grande espanto e preocupação pelas dívidas adquiridas nas compras de livros e vestidos: “Imagine que, nestas alturas, a Gabriela abriu mão do governo da casa, fez-se *coquette* e voltou-se à leitura da biblioteca que você aí vê. (*indica-lhe os livros*)” (Torrezão, 1894, p. 85).

Em uma bela discussão entre esposa e marido no terceiro ato encontramos:

ALBERTO – (*alto, com surdo mau humor*) Mas tu, antigamente, não saías, não lias, nem sequer pegavas em um jornal!...

GABRIELA – (*irônica*) Mudei. Preciso instruir-me, civilizar-me. Comecei pelo corpo, que entreguei à modista... [...] Acabei pelo espírito, que dediquei à leitura.

ALBERTO – (*perdendo a paciência*) Dedique-se à leitura dos róis, dedique-se ao governo da casa, dedique-se à criação do seu filho!

GABRIELA – [...] Perdão, tudo isso é reles, é ordinário, é supinamente burguês... Foi o senhor que o disse!

ALBERTO – [...] (*furioso*) A senhora está a mangar comigo? Ensinarão-lhe isso em Tavira?...

GABRIELA – Em Tavira tinham-me ensinado que a missão de uma mulher casada resumia-se em olhar pela sua casa, pelo seu marido e pelos seus filhos...

ALBERTO – (*irritado, cruzando os braços*) E então?

GABRIELA – (*voltando-se para Alberto*) O senhor encarregou-se de convencerm-me do contrário. (*assentando-se, com dissimulada indiferença*). Os meus cuidados, o meu zelo, a minha dedicação conjugal, produziram-lhe o efeito de um vomitório. Comparou-me com as divindades das salas, que o senhor frequenta, e achou-me boçal... Faltava-me *chic*, faltava-me instrução, faltava-me a linha, dizia o senhor; tratei de adquirir-las (Torrezão, 1894, p. 88 et. seq.).

Gabriela, nas falas finais da peça, diz ter obtido sua emancipação por meio do estudo e do aprendizado. Enquanto esta personagem conformava-se ao papel social que lhe era imposto de esposa, mãe e dona de casa, ela era conveniente a Alberto, seu marido, pois se mostrava útil, servil, submissa, dependente, nula. Quando Gabriela passa a revoltar-se com o comportamento infiel do marido, ela torna-se, paulatinamente, a esposa imperfeita, incrivelmente incômoda, inflexível e insubordinada.

A peça teve uma fria recepção e a crítica teatral assinada por Vasco Magriço no *Diário Ilustrado*, nos traz algumas explicações possíveis:

A comédia é um delicado trabalho, bem ordenada, lógica no seu entrecho, e por vezes vazada naquele primoroso estilo que a autora sabe fazer, como poucos os que mourejam em letras no nosso país. Tem situações magníficas, cenas de fino espírito, contrastes de boa moral. Mas... é comédia para um teatro que nós não temos e para uma espécie de público que nós não possuímos. Falta-lhe a graça, o picante, a viveza, a *pochade*, o extraordinário, etc., etc. [...] Sobre o desempenho devemos especializar Beatriz e Soller, que nos seus... duetos de excentricidades e paradoxos, sabem perfeitamente sublinhar as situações. O papel de Beatriz fica sendo, pela maleabilidade do desempenho, um dos mais importantes do seu repertório. O público aplaudiu muito o beneficiado e mais atores, bem como a autora, que agradeceu de um camarote de onde assistia ao espetáculo (Magriço, 1891, p. 3).

A peça apresentou, ao público da época, um texto precursor, com feitiços naturalistas e com temas sociais e personagens arraigadamente polêmicos. A incompreensão e o repúdio às mudanças exigidas por estas personagens femininas

em cena podem elucidar a carreira curta da peça no palco e explicar o fato dela ter caído completamente no esquecimento da crítica literária posterior. É importante frisar que a recepção pode ter sido distinta entre homens e mulheres. Talvez, parte do público feminino presente tenha visto os seus direitos reivindicados no palco, e os seus desejos expressos pelas falas das personagens. Fialho de Almeida, no artigo sobre Guiomar Torrezão, escreveu: “A mulher entre nós está ainda muito na condição de serva do marido, e convém à constituição da família que ela seja de nível mental inferior, para aceitar sem relutância os misteres obscuramente sagrados da casa, desde a caçarola ao leito conjugal” (Almeida, 1899, p. 3). Nem Christiana, tampouco Gabriela estavam dispostas a isto.

Considerações finais

Apesar da diferença existente de mais de vinte anos entre a redação das duas peças, ao meu ver, os textos dialogam entre si. Guiomar Torrezão recupera a figura da jovem em idade de se casar, discorre sobre a educação por ela recebida, seja a maternal como é o caso de Virgínia ou a privada como é o caso de Christiana e reflete sobre o destino e as mudanças prementes nos papéis das mulheres dentro da sociedade portuguesa oitocentista finissecular. Finalizo este texto com um fragmento do artigo “A instrução feminina”, presente no volume *As Batalhas da Vida*, de 1892. Na ocasião, era discutida a Lei portuguesa que autorizaria a criação de Liceus Femininos de Educação Secundária. Escreveu Torrezão à época:

E quando a instrução não prevaleça sobre o temperamento, ela será ainda a nossa misteriosa força, a nossa íntima e suave alegria, o nosso orgulho, a nossa conselheira e inspiradora, que nos salvará de todos os desencantos, que nos defenderá contra todos os desalentos, que nos dará a paz inalterável, a bondade indulgente, o desdém salutar, que nos proporcionará, em resumo, a maior e mais perdurável felicidade que a mulher pode encontrar na terra, – a independência! (Torrezão, 1892, p. 182-184)

Tais palavras seguem sendo inquestionavelmente verdadeiras.

BARBIERI, C. From drama to comedy: considerations about *Amor de filha* and *Educação Moderna* by Guiomar Torrezão. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 191-210, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The name of Guiomar Torrezão (1844-1898), writer, journalist, short story writer, playwright, novelist and poet from Lisbon, is completely absent from books on the History of Portuguese Theater. Scholars such as José de Oliveira Barata, Duarte*

Ivo Cruz, Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello do not mention Torrezão's name, however; throughout her life, the author translated and imitated several plays and wrote some originals. In addition to being a translator and playwright, Guiomar Torrezão played the important and unusual role of theater critic for some periodicals such as Diário Ilustrado and Ribaltas e Gambiarras (1881), an astonishing feat for a woman. The article aims to address the character Virginia, from the drama Amor de Filha (1869) and Christiana and Gabriela, from the naturalist comedy Educação Moderna (1891). Separated by more than two decades, the pieces discuss female education, marriage and discuss the role of women in nineteenth-century Portuguese society. It is possible to notice important changes in the conception of the characters and in the valuation of female autonomy and freedom, since attitudes, actions and speeches become more powerful. To support the readings, among others, coeval criticisms of the plays and an article by the author herself reflecting on education, entitled "A instrução feminina", published in the volume Batalhas da Vida, are recovered.

■ **KEYWORDS:** *Guiomar Torrezão. Women's dramaturgy. Portuguese theater. Amor de Filha. Educação Moderna.*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fialho de. Guiomar Torrezão. In: **ALMANACH das Senhoras para 1900**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1899, p. 3-10.

CÂMARA, João da. Crônica Ocidental. **O Occidente**, Lisboa, 30 out. 1898. v. XXI, n. 714, p. 241-242.

CARDOSO, Nuno Catharino. **Poetisas portuguesas**: antologia contendo dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas. Lisboa: Livraria Científica, 1917.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **Cartas a uma noiva**. 8 ed. Lisboa: Livraria Fluminense, 1891.

_____. **As nossas filhas**: cartas às mães. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1905.

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. As meninas da Geração Nova em Lisboa e a Educação Contemporânea in MÓNICA, Maria Filomena (Coord.). **As Farpas** – Crónica mensal da política, das letras e dos costumes. Parede (Portugal): Príncipeia, 2004, p. 412-429.

EDFELDT, Chatarina. **Uma história na História**: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. **Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal**. Centro de Estudos de Teatro. Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://opsis.fl.ul.pt>>. Acesso em: 20 set. 2023.

FONSECA, Francisco Guimarães. Guiomar Torrezão. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 26 nov. 1874. n. 775, p. 2.

_____. A leitura de um drama. *In*: TORREZÃO, Guiomar. **No teatro e na sala**. Lisboa: David Corazzi Editor, 1881, p. 15-20.

MAGRIÇO, Vasco. Primeiras representações - *A Educação Moderna*. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 29 mar. 1891. n. 6461, p. 3.

NECROLOGIA: D. Guiomar Torrezão. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 23 out. 1898. n. 9199, p. 1.

SILVA, Innocencio Francisco. **Diccionario Bibliographico Portuguez**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884. (Tomo 11º)

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TORREZÃO, Guiomar. Amor de Filha. *In*: TORREZÃO, Guiomar. **No teatro e na sala**. Lisboa: David Corazzi Editor, 1881.

_____. A instrução feminina. *In*: TORREZÃO, Guiomar. **As batalhas da vida**. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1892, p. 179-184.

_____. **Educação moderna**: comédia original em três actos antecedida de uma conversa preambular. Lisboa: José Bastos, 1894.

