

Amores de Abat-jour: a cena teatral brasileira e a escrita de mulheres nos anos vinte

Kátia da Costa Bezerra

Nas últimas décadas, muitos pesquisadores têm se dedicado a um verdadeiro trabalho de escavação arqueológica na busca por vozes silenciadas. Para tanto, eles têm procurado desencavar de arquivos e acervos empoeirados nomes e obras esquecidos pela historiografia oficial. Um projeto de resgate que já começa a surtir efeito dado o número crescente de antologias e ensaios críticos que procuram colocar em circulação obras até então completamente desconhecidas – nomes que têm surgido e que vêm enriquecer a história cultural brasileira. Por isso, hoje em dia, é impossível se falar no século XIX sem se referir a nomes como os de Nísia Floresta Brasileira Augusta e Auta de Sousa, para citar apenas alguns.¹ No entanto, muitos outros nomes precisam ser acrescidos a essa lista e esse é o objetivo do presente trabalho. Nesse sentido, esse ensaio pretende se concentrar na análise de uma das peças produzidas por Maria Eugênia Celso, verificando a forma como sua escrita, marcada por movimentos de contestação e acomodação, procura reorganizar sistemas simbólicos a partir da inserção do ponto de vista feminino.

Vale aqui um parêntese: antes de mais nada, convém registrar que o resgate de vozes como a de Maria Eugênia Celso tem possibilitado a problematização da forma como o cânone literário brasileiro tem se instituído. Sem querer aprofundar a questão, basta observar que, no caso específico das mulheres, o que se verifica é que o processo de exclusão da produção literária feminina das histórias de literatura obedece a uma sistemática própria, uma vez que algumas das escritoras, poetisas e/ou dramaturgas que conseguiram publicar suas obras, principalmente na segunda metade do século XIX e princípios do século XX, tiveram uma certa projeção e aceitação durante o tempo em que viveram. Dado que pode ser comprovado quando a pesquisa

se volta para a crítica produzida por estudiosos como Humberto de Campos (1947) em jornais e revistas da época.

Então, o que provoca o desaparecimento desses nomes/obras dos livros de historiografia literária? Ora, o que se percebe é que para a grande maioria dessas escritoras e poetas a morte física vai corresponder à sua morte na esfera cultural. Uma sistemática que pode ser melhor compreendida quando se tem em mente que, entre os vários fatores que podem explicar a maior visibilidade de suas vozes, existe o fato de, por pertencerem a famílias abastadas, poderem compartilhar muitos de seus escritos com literatos de sua época (Alves 1998). Fator que pode ser facilmente comprovado pela presença de prefácios assinados por nomes consagrados como Olavo Bilac e Raimundo de Oliveira que funcionavam como agentes legitimadores de seus trabalhos, facilitando sua publicação e circulação. Logo, enquanto membros participantes dessa rede literária, seus nomes/obras encontravam um certo espaço de circulação; todavia, no momento em que deixavam de participar desses círculos, seus nomes/obras iam se apagando da memória cultural do país. Por isso, a importância em colocar em circulação obras que estão normalmente excluídas da história do teatro brasileiro como é o caso da peça a ser estudada.

Maria Eugênia Celso de Assis Figueiredo Carneiro de Mendonça nasceu em São João Del Rey, Minas Gerais, na segunda metade do século XIX.² Ainda criança, mudou-se para Petrópolis, Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos. Mais tarde, passou a residir na cidade do Rio de Janeiro. Filha do Conde Affonso Celso e da Condessa Eugênia da Costa Celso, Maria Eugênia pertencia a uma família com prestígio político e poder econômico e cultural o que lhe possibilitou a convivência com uma elite intelectual e facilitou sua inserção no cenário cultural de sua época.³ Jornalista, crítica, conferencista, contista, dramaturga e poeta, seus primeiros poemas foram publicados nas revistas *Fon-Fon* e na *Revista da Semana* (RJ) sob o pseudônimo de BF (Baby-Flirt), tendo publicado seu primeiro livro em 1918.⁴ Mulher ativa, colaborou em diversos jornais e revistas da época, tendo fundado a primeira coluna social do Brasil, “Coquetel.” Foi membro de diversas instituições assistenciais e culturais como a Cruz Vermelha, o Instituto Histórico de Ouro Preto e a Academia Petropolitana de Letras. Além disso, como membro da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), Maria Eugênia foi nomeada pelo governo brasileiro como a representante do Brasil no II Congresso Internacional Feminista, que teve lugar em 1931, no Rio de Janeiro.⁵ Patrona da cadeira número 30 da Academia Literária

Feminina do Rio Grande do Sul, Maria Eugênia faleceu em 6 de setembro de 1963 na cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo de sua vida, Maria Eugênia produziu três peças: *Amores de Abat-jour*, ato em uma cena, representada no Teatro Municipal de São Paulo a 20 de novembro de 1925 e no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, de 16 a 23 de outubro de 1926; *O Segredo das Asas*, ato em duas cenas, de que não se tem notícias de ter sido encenada; e, finalmente, *Por Causa D'Ella*, peça em dois atos, representada no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, de 3 a 10 de agosto de 1927. Peças reunidas em livro em 1931 sob o título de *Ruflos de Asas*. O presente trabalho, por uma questão de espaço, vai se deter no estudo de sua primeira peça.

Todavia, antes de iniciar a análise da peça, é importante lembrar que nessa época a cena teatral brasileira ainda estava dominada por autores e companhias estrangeiras, só restando aos dramaturgos brasileiros em geral a produção de comédias e do teatro de revista que funcionavam, muitas vezes, como “uma espécie de esquentamento para o drama principal, de origem estrangeira” (Alves 1997). Nesse sentido, depara-se a partir da primeira metade do século XIX com o surgimento do teatro de costumes que se empenhava em retratar de maneira satírica e divertida os hábitos, costumes e tipos da sociedade de então, numa linguagem simples que procurava captar a fala popular. Uma dinâmica que, como nos alerta Gustavo Dória (1975), fez com que o teatro até 1927 tivesse como objetivo principal distrair seu público, sem demonstrar ter maiores preocupações com o trabalho dos atores ou mesmo com as montagens, com raríssimas exceções.⁶ Contudo, convém registrar que, apesar das constantes críticas a grande parte do teatro de costumes produzido nessa época, não se pode negar que este soube se adequar ao seu público seja pela incorporação e valorização do português falado pela classe média baixa, seja por reproduzir cenas de subúrbios permeadas pelas preocupações e conflitos que faziam parte do dia-a-dia de seu público.

A criação do Teatro de Brinquedo em 1927 surge como um marco de uma nova postura do teatro amador que se mostra mais preocupado com a elaboração de montagens mais cuidadas e de textos mais refinados. O intuito é atrair um público mais exigente que só comparecia às peças montadas por companhias estrangeiras.⁷ Uma iniciativa que vai, pouco a pouco, abrindo espaço para o surgimento de outros grupos que vão funcionar como verdadeiros celeiros, uma vez que propiciam a formação e projeção de autores, diretores, cenógrafos e artistas brasileiros.

Ora, se o espaço teatral para peças produzidas por dramaturgos brasileiros era restrito, pode-se precisar a dificuldade encontrada pelas mulheres. No caso, suas peças encontravam acolhida nos saraus literários, nas escolas e festas beneficentes e religiosas onde, segundo relatos da época, a recepção do público foi sempre calorosa (Alves 1998). Ou seja, sem querer negar a ousadia de suas iniciativas, mais uma vez seu espaço de circulação ficava circunscrito a uma esfera de atuação feminina – festas e saraus, fazendo com que suas peças fossem vistas como algo menor, fora do circuito teatral profissional, e, inclusive, do processo de construção do teatro brasileiro. Mais ainda, mesmo quando estas eram representadas em teatros como o Municipal, de São Paulo, o fato de estarem sendo encenadas com um fim beneficente, retirava-lhes qualquer possibilidade de serem percebidas como parte do teatro profissional. Isto permite compreender porque prepondera no cânone um total silêncio a respeito das obras dramáticas produzidas por mulheres nessa época.

No caso das peças escritas por Maria Eugênia Celso, o que se verifica é uma grande preocupação em produzir uma peça teatral que fugisse aos modelos dos teatros de revista e das comédias tão populares nessa época. Assim, embora em alguns de seus poemas prevaleça uma linguagem “caipira” que tenta reproduzir o modo de falar do interior de Minas Gerais, em suas peças prepondera uma linguagem cuidada e lírica. Nesse ínterim, a escolha por uma linguagem literária mais apurada aponta para o seu alinhamento a uma forma de dramaturgia que privilegiava um estilo de dicção e interpretação francesas, ou seja, suas peças seguem os passos do teatro clássico francês.⁸ Um ponto que vem corroborar essa afirmação diz respeito às rubricas encontradas na peça *Amores de Abat-jour*, uma vez que estas deixam evidente que a movimentação em cena é quase nula, as indicações cênicas são raras, restringindo-se mais ao início da peça e a um momento ou outro, preponderando, por outro lado, a ênfase na forma de dicção e na postura dos atores como se poderá perceber nos exemplos arrolados ao longo do trabalho.⁹

Assim sendo, pode-se afirmar que a forma como Maria Eugênia Celso elabora suas peças demonstra sua preocupação em produzir um teatro de “melhor qualidade,” ou seja, deixa evidente seu desejo de se aproximar das peças estrangeiras tidas normalmente como um teatro “sério” – teatro esse freqüentado por uma elite a qual a própria Maria Eugênia pertencia. Nesse caso, a presença de uma dedicatória a Anna Amélia Carneiro de Mendonça no livro de sua biblioteca particular é bem significativa, pois nos ajuda a entender os motivos que a levaram a escolher o modelo francês para escrever sua peça. Na dedicatória, Maria Eugênia refere-se explicitamente às

apresentações feitas pela “Troupe Pró-Matre” – uma organização beneficente dirigida por Anna Amélia e que Maria Eugênia ajudou a fundar.

Ora, nesse período era comum a organização de espetáculos beneficentes por parte de grandes damas e jovens pertencentes à classe alta. Ocorre que esses espetáculos tinham como público alvo essa mesma elite que só freqüentava peças encenadas por companhias estrangeiras. Um dado que ajuda a explicar a constante presença de vocábulos estrangeiros em suas peças como “chiffonette,” “dernier-cri,” “derricho,” – tão comum no vocabulário da juventude pertencente a essa elite que tinha na época a cultura e língua francesa como tônica em sua educação. Não é por acaso que Joaquim Manoel de Macedo em 1840 no seu romance *A Rosa* já afirmava que “...este Rio de Janeiro é o Paris da América” (40).

Todavia, não posso deixar de levantar um outro aspecto que acredito venha se somar aos precedentes. Sendo uma mulher e pertencendo a uma elite social, será que não se tornaria por demais “ousado” escrever uma peça teatral que seguisse os padrões tão atacados pelos críticos teatrais da época? Peças que, embora, muitas vezes, pecassem pela ausência de uma maior criatividade, como argumentavam Machado de Assis e Lima Barreto, estavam marcadas por uma postura satírica em relação aos conflitos e valores dos segmentos pequenos burgueses. Uma postura que, na verdade, demonstra a clareza com que Maria Eugênia não só percebia sua forma de inserção no espaço social e cultural da sociedade de então, mas principalmente sua perspicácia na delimitação da forma de dramaturgia que deveria empregar para atrair e agradar o público a que se dirigiam as peças beneficentes – uma elite.

Quanto a *Amores de Abat-jour*, sua primeira peça encenada, a ação dramática se concentra em um único ato composto por uma única cena. Na peça, não só a variação nos registros de linguagem, mas a presença de versos com métricas diversas e que se organizam em estrofes de tamanho variado contribuem para a construção do tom e ritmo da peça. No caso, os versos/estrofes mais longos e a linguagem mais lírica marcam os momentos de maior enlevo emocional, enquanto os versos/estrofes mais curtos registram um ritmo mais acelerado, marcando os momentos de ironia e embate como nos trechos abaixo:

(A Almofada, desvanecida máo grado seu e deixando-se arrastar, a pouco e pouco, pela emoção da confidencia):

Como sabes tecer madrigais, lucivelo!...

Mas não será cedendo a um elogio, emtanto,
 Que de minh'alma vou dizer...
 É que a senti tão grande ainda há pouco, enquanto
 No escuro a sala inteira anciava por te ver,
 Tão profunda a senti, tão só, tão diferente:
 Na macieza da escuridão
 Que, para lhe contar o palpitar demente,
 Ficou, subitamente,...
 No meu peito de seda, estreito o coração...
 (14-15)¹⁰

A Almofada

Não veio cá ninguém.

Chiffonette (num bocejo)

Foi um xarope o dia!... (12)

O Abat-jour (Com uma condescendencia divertida,
 onde entra um nada de pouco caso):

É uma boneca amarella,

Magricella,

Loira e leve como um chopp,

Cuja vida bem da moda,

Na alta roda,

É do chic andar no tope. (20)

Quanto ao eixo da peça, este vai se concentrar no diálogo entre um Abat-jour, uma Almofada, uma bonequinha e um Retrato de mulher que se encontram na sala de visitas de uma casa refinada num final de tarde. A peça focaliza o tema do amor. O ponto culminante acontece no momento em que a dama do retrato interfere na discussão para explicar que as mulheres têm alma. A idéia básica é que a beleza da mulher está na alma, mas que esta só pode ser captada por homens enamorados.

Na peça, a forma como cada um desses objetos vai sendo caracterizado evidencia a forma crítica como certos valores e hábitos são percebidos. Nesse sentido, Chiffonette, a bonequinha, é apresentada como uma personagem romântica, tola, fútil e vaidosa:

Eu gosto de ser eu, sou muito filha de Eva!

No escuro, o meu vestido e o meu cabelo louro

De âmbar deixam de ser e deixam de ser de ouro,

Meu brilho vem da luz, amor por isto a luz! (8)

Além disso, ela disputa com a Almofada a atenção do Abat-jour por quem se sente atraída. Todavia, a imagem de futilidade e não seriedade a qual o Abat-jour tenta enquadrá-la, desfaz-se no final da peça quando ela recusa a idéia de que as mulheres não têm alma.

A Almofada, por sua vez, é percebida como uma personagem intrigueira e, ao mesmo tempo, inocente perante os jogos do Abat-jour. Mostra-se também um ser sonhador e romântico como fica comprovado ao descrever o lusco-fusco da tarde como um momento de solidão e saudade da luz que já está quase desaparecida, relacionado-o com a imagem de uma rosa que só desabrocha ao entardecer. Uma rosa que, segundo a Almofada, personifica a sombra espiritual do amor. Uma construção metafórica que vai ser retomada pela fala da mulher do retrato no final da peça.

Quanto ao Abat-jour, este se mostra um ser pretensioso e vaidoso, uma vez que, tal como Chiffonette apregoa em seus versos, este é percebido como o sol que a todos ilumina e revive: “Tudo parece reviver na alegria da claridade” (11). Uma certeza que se evidencia na própria fala do Abat-jour que, presunçosamente, afirma: “Não tiveram visitas e nem chá, coitadinhas! / E eu dormindo... que horror!... que fizeram sozinhas?” (12). Único personagem masculino na peça, este procura sempre marcar suas intervenções pela racionalidade, zombando de tudo que tenha um cunho sentimental. Uma zombaria, no entanto, que algumas vezes vai servir para encobrir uma ponta de enternecimento como nos alerta a rubrica logo depois da Almofada falar de seus sonhos:

O Abat-jour (zombando, para disfarçar uma ponta de enternecimento)

Muito bem, muito bem! Almofada, és poetisa
E da sombra disseste o que havia a dizer,
Mas -, perdão se te escandalisa! –
Não posso concordar com teus modos de ver.
Cega-me a sombra e só posso na luz, portanto,
Ser o maravilhoso e refulgente heliantho
Bancando o sol para vocês. (16)

Um detalhe que, tal como acontece em muitos dos contos produzidos por Maria Eugênia, aponta para a rejeição de uma forma de representação masculina que procura caracterizar o homem como um ser eminentemente racional.

Todavia, sua crítica aos sistemas de representação não se restringe à forma como é normalmente concebida a figura masculina. Assim, em um determinado momento, o Abat-jour critica Chiffonette, afirmando:

Linda, fútil, cabotina
E ladina.
Ser boneca é o que ela quer.
Em ter alma não se mete,
Chiffonette,
Não é próprio de mulher!... (21)

Neste momento, sentindo-se incapaz de encontrar palavras para rebater as acusações do Abat-jour, Chiffonette pede a intervenção da dama do retrato. Esta, numa postura muito marcada por uma vertente romântica, defende-se, acusando-o de tão-somente repetir o modo de pensar dos homens. Argumenta, então, que a alma da mulher é “uma dádiva total,” uma vez que

Essa alma de pequenina que, no fundo,
É tão grande também
Que ao maior dos amores desse mundo,
Só ela, amor materno, te contem!... (22)

Uma alma, na verdade, que, como argumenta nos versos que se seguem, contem toda a beleza que só pode ser captada e eternizada num retrato por um pintor enamorado. Um retrato que, por conseguinte, transmuda-se na “alma desse amor.”

Ora, antes de me deter especificamente na análise das falas anteriores, alguns pontos da argumentação desenvolvida por Pierre de Bourdieu (1998) sobre sistemas simbólicos podem ajudar a compreender a dinâmica presente nesta peça. Segundo Bourdieu, os sistemas simbólicos devem ser percebidos como instrumentos de conhecimento e construção/estruturação da realidade, ou seja, os sistemas simbólicos estruturam a forma como o indivíduo percebe o mundo, a si próprio e aos outros indivíduos. Nesse sentido, seguindo a dinâmica descrita por Foucault, Bourdieu afirma que o poder deve ser percebido como algo invisível e presente em todos os lugares, sendo que sua atuação torna-se mais efetiva quando travestido por uma capa de naturalidade. Logo, para que seja possível perceber a forma como o poder se insere no nosso dia-a-dia é preciso compreender o caráter histórico dos sistemas simbólicos. Por isso, é necessário manter sempre uma atitude de questionamento perante formas de comportamento e valores percebidos como “naturais” ou “imanentes” ao ser humano, uma vez que estes têm funcionado, na verdade, como estruturas estruturantes.

Por outro lado, a impossibilidade de se incorporar inteiramente aos modelos fantasmáticos permite o surgimento de espaços de tensão que propiciam a articulação de novas possibilidades de ser. Um processo que se

encontra, no entanto, marcado por movimentos de contestação e acomodação. Nesse sentido, o que se observa é a presença de uma sistemática marcada por uma dualidade que poderia parecer excludente num primeiro momento, mas que, como nos advertem Deleuze e Guattari (1996), é própria de todo o ser humano. No caso, a dualidade a que me refiro diz respeito a uma postura que procura romper com elos/paradigmas opressores ao mesmo tempo em que conserva outros.

No caso específico da peça aqui analisada, esse duplo movimento pode ser percebido em diversos momentos. Primeiro, na forma como a peça tenta desconstruir a racionalidade com que é revestida a figura masculina. Nesse caso, como se viu anteriormente, a rubrica tenta incluir um acento sentimental que procura contestar a imagem fria e distanciada que o Abat-jour tenta impor. Quanto às figuras femininas, sua leitura crítica torna-se ainda mais veemente. Assim, embora, num primeiro momento, a figura da boneca siga um padrão de comportamento que se amolda à forma como as mulheres eram percebidas por revistas da época – vaidosa, fútil e sentimental, o modo como esta reage à acusação de não ter alma coloca em questionamento esse tipo de percepção. Por outro lado, a peça em nenhum momento reflete sobre a situação da mulher na família, privilegiando, no entanto, seguindo os preceitos da época, seu papel de mãe – dinâmica também presente na fala de tantas mulheres nesse período que, ao reivindicarem mais direitos para mulher (como o direito ao voto e a uma melhor educação), atrelavam essas reivindicações ao melhor desempenho de seu papel de mãe. Na peça, o amor materno é percebido como o elemento que transmuda sua pequena alma em algo grande por conter “[o] maior dos amores desse mundo” (22).

Entretanto, em outros momentos, essa tensão torna-se ainda mais contundente. Nesse ínterim, a dama do retrato é um elemento chave. Primeiro, na peça, esta sofre um processo de fragmentação, percebendo-se como possuidora de duas partes: a alma caracterizada como algo “límpido, fresco e vivaz” e o corpo como um “invólucro fugaz.” Depara-se, por conseguinte, com uma dicotomia que tenta tornar muito mais complexa e rica a percepção da mulher, principalmente por privilegiar a sua beleza interior. Quanto ao amor, este é concebido como o único elemento capaz de vencer a ação implacável do tempo, uma vez que somente o olhar enamorado de um pintor foi capaz de captar e eternizar a beleza da dama do retrato.

Mas que elementos são imortalizados pela pintura? Tudo que era seu: o sorriso, o olhar e o corpo. Nesse caso, é interessante observar que ao tocar nesses elementos, o retrato refere-se a sentimentos extintos pelo tempo

e que a pintura sublima e eterniza. Contudo, uma leitura mais atenta pode nos revelar alguns pontos interessantes. Primeiro, a pintura, segundo a dama do retrato, só *capta/eterniza* a “alma do amor,” ou seja, sua essência divina, seu espírito. Todavia, mesmo privilegiando a noção abstrata do amor como o elemento que é imortalizado, o simples fato de fazer referência à entrega presente em seus olhos quando o via, ao tremor que percorria seu corpo quando tocada e aos arroubos que os dominava, assume um papel primordial. O fato é que esses detalhes remetem para um rememorar que sutilmente aponta para a existência de uma certa sensualidade, deixando transparecer um tom de erotismo, que por muito tempo esteve ausente da forma como era representada a figura feminina.

Outro momento que registra a forma tensa e dual como se comportava o discurso de tantas mulheres na época, refere-se à maneira como a figura da dama do retrato é construída. Primeiro, sua beleza, como já foi dito anteriormente, reflete muita mais a beleza de sua alma do que a de sua aparência física – um dado que vem romper com a visão sempre exterior da mulher. Segundo, apesar dos arroubos que dominaram seus encontros, as rubricas da autora persistem em ditar-lhe um comportamento que se caracteriza pela doçura, por uma infinita ternura e por uma forte emoção. Um tipo de comportamento, por conseguinte, que se coaduna com a forma como as mulheres eram percebidas por discursos que circulavam na época.¹¹

Assim sendo, tendo em vista tudo que foi discutido até aqui, é interessante observar como uma peça que tinha, ao menos num plano mais imediato, o simples propósito de atrair e entreter uma platéia com fins beneficentes, numa leitura mais atenta deixa patente seu intuito de problematizar a forma como os paradigmas masculino e feminino eram construídos e cristalizados. Um embate que se trava, como discuti ao longo de todo o ensaio, a partir de uma dinâmica que, marcada por um tenso movimento de questionamento, desconstrução e conservação, permite que se vislumbre a forma como discursos normatizadores atuam sobre o indivíduo delimitando sua forma de percepção da sociedade e de si mesmo.

Um último ponto que deve ser observado é o fato da peça ter como personagens objetos como um abat-jour, uma bonequinha, uma almofada e um retrato. De imediato, fica evidente que a escolha por esses objetos mostra-se bastante significativa. O fato é que esses personagens-objetos tornam-se elementos chaves no jogo de desconstrução presente na peça. Assim, o Abat-jour, única personagem masculina, cuja luz é normalmente tida e usada no palco como símbolo de racionalidade, espaço da verdade, aqui é ironicamente

concebido como um ser fútil, pretencioso e completamente cego à importância do amor e ao real significado da beleza feminina. A Almofada sonhadora e a Bonequinha vaidosa, por outro lado, fogem ao estereótipo da mulher fútil, tornando-se personagens mais complexas não só por revelarem seus sentimentos e desejos, mas principalmente por se contraporem à opinião do Abat-jour. Já a Dama do retrato, uma imagem estática para ser admirada, rejeita o comportamento de passividade que lhe está delimitado, assumindo uma posição central no processo de questionamento da peça.

Além do mais, sua escolha por personagens-objetos talvez também se fundamente no desejo de provocar um certo distanciamento que lhe possibilite a articulação de uma crítica mais sutil. É possível que, consciente da situação opressiva vivida pelas mulheres, Maria Eugênia perceba a necessidade de se valer de diferentes estratégias para discutir suas idéias e reivindicações através da linguagem cênica. Um veículo que lhe permite alcançar um público nem sempre acostumado a refletir sobre a situação da mulher na sociedade. Afinal de contas, era uma peça beneficente, ou seja, um acontecimento social a que as famílias aderiam pelos mais variados motivos.

Enfim, para concluir, por tudo que foi discutido ao longo do trabalho, pode-se dizer que a escrita de Maria Eugênia Celso está marcada por uma dinâmica de complementaridade por tentar acrescentar um novo significado a signos cristalizados que têm procurado delimitar o espaço de atuação e de percepção dos indivíduos. Uma dinâmica que ganha contornos mais significativos ao ser remetida para a questão da construção de uma literatura/identidade nacional tão presente na escrita de então (e ainda tão atual nos dias de hoje). Nesse ínterim, a forma como questiona a maneira como a mulher e o homem são normalmente representados propicia a abertura de pequenos espaços que, ao trazer novos contornos para o que é ser homem e ser mulher, dá início a um processo de problematização do binarismo do “ou isto ou aquilo” tão presente num narrar pedagógico essencialista (Bhabha 1984). Na verdade, um narrar que se constrói a partir de mecanismos excludentes e totalizadores como pode ser percebido, infelizmente, nos diversos discursos veiculados nessa época. Assim, a maior visibilidade de obras como as de Maria Eugênia Celso e tantas outras escritoras de sua época, torna-se essencial no momento em que possibilitam uma leitura mais complexa e rica da sociedade, da literatura e das mulheres brasileiras.

Notas

¹ Verificar os trabalhos críticos e antologias publicadas por pesquisadoras como Zahidé Muzart, Constância Lima Duarte e Ivia Alves, por exemplo.

² A data de seu nascimento tem sido motivo de disputa por parte de vários pesquisadores. Góes aponta o ano de 1886 como a data de seu nascimento, enquanto Silva se refere a 1887 e Afrânio Coutinho a 1890.

³ O Conde Affonso Celso foi membro da Academia Brasileira de Letras e presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

⁴ Fato que contribuiu para que por algum tempo se atribuísem seus versos a uma autoria masculina.

⁵ Desse encontro, saiu o indicativo que pedia ao governo que estendesse o direito de voto para as mulheres. Nessa época, Maria Eugênia trabalhava diretamente com Bertha Lutz, líder da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) - um dos grupos mais ativos na luta pelo direito ao voto e por uma melhor educação para a mulher, entre muitas outras reivindicações.

⁶ Segundo Dória, Ítala Fausta e Renato Viana são alguns dos poucos nomes preocupados com a evolução e aprimoramento de um teatro nacional. Ítala Fausta, por exemplo, não vai se restringir ao papel de atriz, participando ativamente da direção do Teatro do Estudante criado e liderado por Paschoal Carlos Magno e Anna Amélia Carneiro de Mendonça em 1938.

⁷ Companhia criada pelo casal Eugênia e Álvaro Moreyra que pretendia trazer um teatro mais elaborado.

⁸ É interessante lembrar que nesse período era comum a existência de cursos de declamação do qual participavam inclusive mulheres como pode ser verificado em diversos artigos publicados em revistas da época como *Fon-Fon*.

⁹ Os atores franceses adotavam um tom sustentado, um porte nobre e interpretam seus papéis próximos ao público.

¹⁰ Preferi não atualizar o texto para permitir ao leitor o contato com a ortografia e as construções características da época.

¹¹ Nessa época, depara-se em diversas revistas publicadas para o público feminino com a presença de artigos que procuravam delimitar a forma de comportamento esperado das mulheres. Um exemplo seria o artigo "O noivo," publicado em junho de 1925 na revista *Frou-Frou*. O artigo advertia as mulheres: "Saiba, porém, a mulher que o homem gosta da beleza recantada, da graça discreta, do pudor e de tudo aquilo que constitui o equilíbrio e o encanto femininos," lembrando ainda que "o noivo não se busca; o noivo chega" (20).

Obras citadas

Alves, Ivia. *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Salvador: NCSA/Bureau, 1998.

_____. "Escritoras do século XIX e a exclusão do cânone literário." *Metamorfoses: gênero nas perspectivas interdisciplinares*. Org. Elizete Passos, Ivia Alves, and Maria Macêdo. Salvador: UFBA, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher, 1998. 231-246.

Bhabha, Homi. "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. London: Routledge, 1984.

- Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- Campos, Humberto. "Maria Eugênia Celso." *Carvalhos e roseiras (figuras políticas e literárias)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1947: 199-205.
- Celso, Maria Eugênia. *Ruflos de Asas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1931.
- Coutinho, Afrânio, and J. Galante de Sousa. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação; Fundação de Assistência ao estudante, 1990: 421.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Trad. Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane. Pref. Michel Foucault. 8.ed. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1996.
- Dória, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality*. V.1. Trans. Robert Hurely. New York: Vintage Books, 1980.
- Góes, Fernando. *Panorama da poesia brasileira: o pré-modernismo*. V.5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960: 281-284.
- Macedo, Joaquim Manoel. *A Rosa*. São Paulo: Martins, 1945.
- "O noivo." *Frou-Frou*. Rio de Janeiro, 3:20 (jun 1925): 20.
- Schumacher, Schuma, and Érico Vital Brazil. *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000: 389-390.
- Silva, Domingos Carvalho da. "Depois de Francisca Júlia." *O Estado de São Paulo*, 26 maio 1958, suplemento literário: 4.
- _____. *Vozes femininas da poesia brasileira, ensaio histórico literário seguindo de uma breve antologia*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [1959]: 25.