

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Julia Soares Leite Lanzarini de Carvalho**

**BENVINDA A MULATA:**  
**O sentido da mestiçagem na *Capital Federal* de Arthur Azevedo**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Rio de Janeiro  
Outubro de 2016



**Julia Soares Leite Lanzarini de Carvalho**

**Benvinda a mulata:  
O sentido da mestiçagem na *Capital Federal* de Arthur Azevedo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profº. Leonardo Affonso de Miranda Pereira**  
Orientador  
Departamento de História – PUC-Rio

**Profª Ivana Stolze Lima**  
Departamento de História – PUC-Rio

**Profº Antonio Herculano Lopes**  
Pesquisador  
Fundação Casa de Rui Barbosa

**Profª Mônica Herz**  
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais- PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de outubro de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Julia Soares Leite Lanzarini de Carvalho**

Graduou-se em bacharelado e licenciatura em História na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2013, com estágio de prática de ensino no Colégio de Aplicação da UFRJ (CAp/UFRJ). Foi bolsista de Iniciação Científica do Laboratório de Antropologia Urbana da UFRJ (2009 e 2010) e da Fundação Casa de Rui Barbosa (2010-2011; 2012-2013). Entre 2009 e 2010, foi contratada como profissional autônoma pelo CPDOC/FGV para realizar transcrições e conferências de fidelidades de entrevistas de diversos projetos. Foi professora de História do Pré-Vestibular Social PECEP (2008) e do Pré-Vestibular Social da Fundação CECIERJ (2013 e 2014). Atualmente, é professora de História da Escola Alemã Corcovado.

#### Ficha Catalográfica

Carvalho, Julia Soares Leite Lanzarini de.

Benvinda a mulata : o sentido da mestiçagem na *Capital Federal* de Arthur Azevedo / Julia Soares Leite Lanzarini de Carvalho ; orientador: Leonardo Affonso de Miranda Pereira. – 2016.

183 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Mulata. 4. Arthur Azevedo. 5. Mestiçagem. 6. Teatro ligeiro. I. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

Finalizar essa dissertação não é apenas concluir o mestrado, mas fechar um ciclo de seis anos, que teve início quando ainda estava na graduação e começava a entrar em contato com o mundo teatral de finais do século XIX. Não seria possível atravessar esse período tão longo sem o apoio de muitas pessoas. Aproveito o espaço, então, para agradecê-las.

Em primeiro lugar, agradeço ao CNPq, pela bolsa, e aos funcionários e professores da PUC-Rio, que me acompanharam na parte mais decisiva dessa trajetória. Em particular, agradeço ao Leonardo Pereira. Difícil encontrar orientador mais atencioso. Suas críticas e sugestões, sempre acompanhadas de estímulo e confiança na proposta que eu trazia, foram decisivas para o desenvolvimento desse trabalho e para o meu amadurecimento como pesquisadora.

À Isabela Fernandes, professora da PUC, mas também minha tia e minha madrinha, agradeço por ter me despertado o interesse pela História quando, em volta da fogueira ou nas voltas de viagem, nos contava mitos gregos através de uma interpretação toda dramatizada herdada de família. A consultoria sobre Ártemis e o incentivo constante me ajudaram muito também.

À Tatiana Siciliano e à Ivana Stolze Lima, que fizeram parte da minha banca de qualificação, agradeço os comentários e sugestões que foram fundamentais para a definição do meu objeto e do meu problema.

Ao André Boucinhas devo a paixão pela História e pelo ensino, além da imersão - um pouco desesperadora, mas muito produtiva-, nos romances do Segundo Reinado. As indicações bibliográficas enviadas por mensagens aleatórias, as consultorias sobre o universo literário do século XIX e os livros emprestados também foram providenciais.

Ao Antônio Herculano não poderia deixar de demonstrar minha enorme gratidão por ter me apresentado ao mundo teatral e jornalístico Oitocentista, que

nunca mais larguei. Grande parte das reflexões presentes nessa dissertação é fruto dos anos em que fui sua bolsista de iniciação científica na Casa de Rui Barbosa.

Às minhas amigas, da escola e da graduação, agradeço pelo incentivo, por dizerem sempre que a dissertação com certeza está maravilhosa e quase terminando – mesmo sem saber muito bem do que se trata - e por me possibilitarem esquecer um pouquinho dos prazos e obrigações.

À minha família não sei nem por onde começar. Minha mãe, além de me transmitir o fascínio pela História e de me ajudar a melhorar meu texto, em um momento de completo desespero, quando resolvi mudar totalmente meu plano de redação, me ajudou a estruturar toda a dissertação de novo. Antes e depois disso, sentou várias vezes do meu lado para escutar minhas dificuldades com o mestrado e me ajudar a pensar soluções. Meu pai, ao longo desses seis anos, foi praticamente um coorientador. Fez questão de ler com muito cuidado quase tudo que eu produzi nesse período, fazendo críticas e sugestões maravilhosas. Por ter uma capacidade incrível de entender o que eu estou querendo dizer através de frases completamente soltas e confusas, sempre contribuiu de forma significativa para que eu conseguisse organizar minhas ideias e meus argumentos. Meu irmão teve uma participação bem diversa, porém igualmente importante nessa trajetória: sempre foi capaz de me mostrar que tudo pode ser levado de forma mais tranquila.

Por fim, termino essa longa lista agradecendo ao João. Por saber lidar tão bem com meu mau humor e pelo apoio emocional e acadêmico. Sem ele nada disso seria possível. Seja porque eu já teria explodido de estresse. Seja porque minha estrutura argumentativa seria completamente incompreensível. Mas como é impossível demonstrar em poucas linhas o quanto ele foi fundamental para a elaboração dessa dissertação, vou tentar resolver o problema dedicando-lhe esse trabalho. Sei que isso é muito pouco perto de tudo que você fez por mim nesse tempo todo... Mas está acabando, juro!

## Resumo

Carvalho, Julia Soares Leite Lanzarini de; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. **Benvinda a mulata: o sentido da mestiçagem na *Capital Federal* de Arthur Azevedo**. Rio de Janeiro, 2016. 183 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A valorização do Brasil como país mestiço foi construída a partir do diálogo – pacífico ou não – entre diferentes atores sociais, com valores, experiências e tradições bastante diversos. Trata-se, portanto, de uma construção forjada a partir de pontos de vista e perspectivas variados, que se consolidou através de símbolos capazes de agregar em si uma multiplicidade de sentidos. Destaca-se, dentre eles, a figura da mulata, transformada ao longo das décadas de 1930 e 1940 em um dos ícones maiores de uma brasilidade. Visando discutir o processo de construção desse ícone, este trabalho analisará a personagem Benvinda, da “comédia-opereta de costumes brasileiros” *A Capital Federal*, escrita por Arthur Azevedo e posta em cena pela primeira vez em 1897. A proposta é situar essa peça em meio a uma disputa fundamental daquele período em torno da definição e valoração do conceito de mestiçagem, de modo a evidenciar o caráter dialógico da construção semântica do símbolo da mulata. Processo que pode ser observado de modo privilegiado através do teatro ligeiro fluminense das últimas décadas do século XIX, em geral, e da dramaturgia de Arthur Azevedo, em particular.

## Palavras-chave

Mulata; Arthur Azevedo; mestiçagem; teatro ligeiro.

## Abstract

Carvalho, Julia Soares Leite Lanzarini de; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. (Advisor). **Benvinda a mulata: the *mestiçagem* concept in Arthur Azevedo's *Capital Federal***. Rio de Janeiro, 2016. 183p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The appreciation of Brazil as a mixed country was constructed by – the peaceful or not - dialogue between different social actors, with diverse values, experiences and traditions. Therefore, it was forged by different points of view and perspectives, consolidated through symbols that carry multiple meanings. Among them, the figure of the *mulata* stands out, transformed through the 1930 and 1940 decades in one of the main Brazilian icons. Aiming to discuss this icon construction process, this dissertation will analyze the character Benvinda, from the “*comédia-opereta de costumes brasileiros*” A Capital Federal, written by Arthur Azevedo and first performed in 1897. The purpose is to situate this play in the middle of a fundamental dispute of that period around the definition and valuation of *mestiçagem* concept, revealing the dialogical character of the *mulata* symbol semantic construction. A privileged way to understand this process is through the Rio de Janeiro light music theater over the last decades of the nineteenth century, in general, and Arthur Azevedo’s dramaturgy in particular.

## Keywords

*Mulata*; Arthur Azevedo; *mestiçagem*; scientific racism; light music theater.

## Sumário

INTRODUÇÃO	11
1º Sinal: 2014-2016	11
2º Sinal: 1930	13
3º Sinal: 1897	15
Personagens	29
PRÓLOGO: O PÚBLICO	30
PRIMEIRO ATO: SOBRE COMO BENVINDA, NA SITUAÇÃO DE MULHER, MUCAMA E MULATA, FOGE EM NOME DE SUA LIBERDADE.	39
1. O protagonismo	39
2. A emancipação de Benvinda	53
2.1. Nos jardins do Teatro Recreio Dramático: a condição de dependência	56
2.2. Ainda nos jardins: a emancipação do “sexo frágil”.	66
3. “Vai acabar o primeiro ato!”: de volta ao salão.	77
SEGUNDO ATO: SOBRE COMO A SENSUALIDADE DA MULATA ACALORAVA OS DEBATES SOBRE AS NORMAS MORAIS FEMININAS.	79
1. A ginga	80
2. As atrizes	82
3. O estereótipo da mulata sensual	88
3.1 Nos Jardins do Teatro Recreio Dramático: A construção do estereótipo da mulata sensual	89
4. De volta ao salão: Os diferentes julgamentos acerca da sensualidade	107



TERCEIRO ATO: SOBRE COMO BENVINDA ENQUANTO AÍDA, FREDEGONDA, ÁRTEMIS OU MUCAMA REPRESENTAVA O LUGAR SOCIAL DA MULATA.	120
1. Aída, Fredegonda e Ártemis: a tentativa de ser o que não é	120
2. Nem preta, nem branca.	130
3. A conciliação	150
CONSIDRAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
1. Periódicos	166
2. Obras críticas, literárias, científicas, memorialísticas e sonoras.	167
3. Referências bibliográficas	169
ANEXO: TABELA DAS PEÇAS DE ARTHUR AZEVEDO ACESSÍVEIS PARA CONSULTA	182

*Perdoai, gentis senhores, ao gênio sem chama que ousou trazer para este indigno tablado um tema tão grandioso. Pode esta arena conter os vastos campos da França? Podemos amontoar neste palco todos os batalhões que agitaram o ar em Azincourt, na França? Oh! perdão, já que um reduzido número vai, num pequeno espaço, representar um milhão, permiti que contemos como cifras desse grande número as que sejam forjadas pela força de vossa imaginação. (...) Supri, com vossos pensamentos, as minhas imperfeições. (...) Figurai, quando falarmos de cavalos, que os estais vendo imprimir os orgulhosos cascos no solo brando, porque são vossas imaginações que devem, hoje, vestir os reis, transportá-los de um lugar para o outro, transpor os tempos, acumular numa hora de ampulheta os acontecimentos de muitos anos.*

Shakespeare - *Henrique V*

## INTRODUÇÃO

### 1º Sinal: 2014-2016

No início de 2014, os jornais brasileiros encheram-se de notícias a respeito das controvérsias envolvendo a demissão da Globeleza Nayara Justino. “Mulata Globeleza” é o nome dado à personagem identificada como mulata que samba nas vinhetas da Rede Globo, emissora líder em audiência, com grande repercussão nacional e internacional, durante os primeiros meses do ano no Brasil. Anunciada como símbolo do carnaval da Globo e do país<sup>1</sup>, a Globeleza, criada em 1990, foi durante 14 anos interpretada por Valéria Valenssa, “neta de uma negra e de um português e filha de uma mulata com um branco”<sup>2</sup>.

Em 2005, Valéria deixou o posto, que foi assumido por outras mulheres. Em 2014, foi a vez de Nayara Justino aparecer como Globeleza, escolhida através de um concurso com votação popular realizado pelo programa “Domingão do Faustão”, também da Rede Globo<sup>3</sup>. Quando a vinheta entrou no ar no início do ano, com Nayara Justino sambando, a nova Globeleza começou a receber em sua página de uma rede social uma série de mensagens racistas, que a chamavam de macaca, dentre outros xingamentos. Logo depois, Nayara foi demitida pela Rede Globo, sem receber nenhuma satisfação. Sua compreensão, divulgada por diversos jornais, é de que ela seria “muito negra” para representar a Globeleza<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sheron Menezes. Fantástico - Show da Vida. G1. *Globo.com*, 1 de dezembro de 2013. Disponível em:

<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/12/nayara-e-eleita-nova-globeleza.html> (acesso em julho de 2016)

<sup>2</sup> Globeleza. Carnaval na Globo. Memória Globo. *Globo.com*. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/mostras/carnaval-na-globo/carnaval-na-globo/carnaval-na-globo-globeleza.htm> (acesso em agosto de 2016)

<sup>3</sup> Nayara é eleita a nova Globeleza. Fantástico. G1. *Globo.com*, 1 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/01/eleita-pelo-publico-nova-globeleza-grava-vinheta-do-carnaval-2014.html> (acesso em julho de 2016);

<sup>4</sup> Anderson Dezan. Para evitar polêmica, Globo proíbe Globeleza de dar entrevistas sobre “sumiço”. *Pure People*, 28 de fevereiro de 2014. Disponível em:

Dois anos depois, no carnaval de 2016, a revista feminista *Azmina* foi a Nova Orleans, cidade americana conhecida pela grande influência da cultura negra e berço do jazz. O objetivo era ver a reação de algumas mulheres ao assistirem à vinheta da atual Globeleza, interpretada agora por Erika Moura. Todas, brancas ou negras, espantaram-se, afirmando o extremo racismo e machismo presente no comercial: “Sempre uma mulher negra? Por que sempre uma mulher negra?!”, questiona uma das entrevistadas. “Você nunca simplesmente mostra um homem pelado dançando com o corpo pintado na TV”, comenta outra<sup>5</sup>.

No Brasil, a reportagem teve ampla repercussão. Algumas pessoas endossaram as opiniões feministas e antirracistas, mas teve também quem criticasse o moralismo existente na reprovação à Globeleza. Houve igualmente quem afirmasse que o símbolo não deixava de ser uma forma de valorização da beleza negra<sup>6</sup>.

A presença da personagem Globeleza no carnaval brasileiro possibilita a interpretação de que as mulatas permanecem como ícones nacionais, com todas as polêmicas relacionadas às questões raciais e sexuais atreladas a essa figura. E o conteúdo das marchinhas carnavalescas, repetidas com entusiasmo pela população do país principalmente desde as décadas de 1920 e 1930, corrobora essa interpretação.

---

[http://www.purepeople.com.br/noticia/para-evitar-polemica-globo-proibe-globeleza-de-dar-entrevistas-sobre-sumico\\_a16861/1](http://www.purepeople.com.br/noticia/para-evitar-polemica-globo-proibe-globeleza-de-dar-entrevistas-sobre-sumico_a16861/1) (acesso em agosto de 2016)

The Brazilian carnival queen deemed “too black”. The Guardian Documentary. *Theguardian.com*, 9 de fevereiro de 2016. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/news/video/2016/feb/09/brazilian-carnival-queen-too-black-nayara-justino-video> (acesso em agosto de 2016).

Gabriel Perline. Demitida por ser “negra demais”, Nayara Justino tem redenção em novela da Record. *O Estado de S. Paulo*, 1 de junho de 2016. Disponível em:

<http://emails.estadao.com.br/noticias/tv,demitida-por-ser-negra-demais-nayara-justino-tem-redencao-em-novela-da-record,10000054734> (acesso em agosto de 2016).

<sup>5</sup> Nana Queiroz. O que mulheres de outras culturas achariam da Globeleza?. *Azmina*, 24 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://azmina.com.br/2016/01/o-que-mulheres-de-outros-paises-achariam-da-globeleza/> (acesso agosto de 2016)

<sup>6</sup> Patrícia Moraes. Vídeo da Globeleza causa indignação em estrangeiras: você concorda?. *Delas.ig.com*, 5 de fevereiro de 2016. Disponível em:

<http://delas.ig.com.br/2016-02-05/video-da-globeleza-causa-indignacao-em-estrangeiras-voce-concorda.html> (acesso em agosto de 2016).

## 2º Sinal: 1930

Todo mês de fevereiro, blocos de carnaval espalhados por todo o Brasil, e talvez especialmente pelo Rio de Janeiro, tocam, acompanhados pelo coro da multidão, o refrão da música conhecida como “O teu Cabelo não nega”, abaixo transcrito.

O teu cabelo não nega, mulata  
 Porque és mulata na cor  
 Mas como a cor não pega, mulata  
 Mulata, eu quero o teu amor<sup>7</sup>

Os foliões, por mais ativistas que sejam após a quarta-feira de cinzas, geralmente não prestam atenção no conteúdo da canção. Alguns, talvez mais por ingenuidade do que consciência, trocam a palavra “pega” por “nega”, amenizando o preconceito existente nesses versos. O restante da letra também é, de modo geral, ignorado pela maioria. Não deixa de ser, entretanto, igualmente interessante:

**Tens um sabor bem do Brasil**  
 Tens a alma cor de anil  
 Mulata, mulatinha, meu amor  
**Fui nomeado teu tenente interventor**

O teu cabelo não nega, mulata  
 Porque és mulata na cor  
**Mas como a cor não pega, mulata**  
**Mulata, eu quero o teu amor**

Quem te inventou, meu pancadão  
 Teve uma consagração  
 A lua te invejando faz careta  
 Porque, mulata, tu não és deste planeta

**Quando, meu bem, vieste à Terra**  
**Portugal declarou guerra**  
 A concorrência, então, foi colossal  
 Vasco da Gama contra o batalhão naval<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>BABO, Lamartine; IRMÃOS VALENÇA. Intérprete: Lamartine Babo. O teu cabelo não nega. In: VÁRIOS ARTISTAS. *100 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Gravadora Discobertas, 2011. 8CDs, volume 3, faixa 1.

A música, originalmente com o título de “A mulata”, foi composta pelos pernambucanos “Irmãos Valença”, na emblemática data de 1930. Ganhou fama no carnaval de 1932 quando Lamartine Babo a gravou, modificando alguns trechos, alterando seu título para “O teu cabelo não nega” e assumindo sozinho a autoria da marchinha. Os irmãos Valença entraram na justiça pelo plágio e ganharam parcialmente. A gravadora foi obrigada a incluir seus nomes como coautores, mas a música continuou muito mais associada a Lamartine Babo do que a eles<sup>9</sup>.

De qualquer forma, já no começo da Era Vargas tornou-se um verdadeiro sucesso. A sua letra, de forma bastante explícita, revela formas socialmente amplas de conceber a questão racial no período. O eu-poético deseja conquistar o amor da mulata apenas porque “sua cor não pega”. Assim, a mulata é tratada como portadora de uma doença, mas que por não ser contagiosa, deixa de ser um obstáculo para o relacionamento pretendido. O eu-poético, dessa forma, só deseja e aceita trocar amores com ela, porque isso não modificará sua identidade racial.

Por outro lado, a letra de “O teu cabelo não nega” também indica a mulata como símbolo nacional. Apesar da sua “raça” ser desprezível, sua alma cor de anil permite com que ela tenha “um sabor bem do Brasil”. Sabor que faz inveja aos brancos a ponto de ter sido o motivo de uma guerra, já que quando a mulata veio à Terra, “A concorrência, então, foi colossal/Vasco da Gama contra o batalhão naval”.

Importa destacar que, na letra da música, o substantivo “sabor” é sintomático. Transforma a mulata em objeto de desejo. Coisificação que se reforça no verso “fui nomeado seu tenente interventor”. Tenente interventor foi o nome dado aos interventores estaduais nomeados por Getúlio Vargas após 1930 para administrar os estados brasileiros no lugar dos antigos governadores, escolhidos através do voto.

---

<sup>8</sup>BABO, Lamartine; IRMÃOS VALENÇA. Intérprete: Lamartine Babo. O teu cabelo não nega. In: VÁRIOS ARTISTAS. *100 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Gravadora Discobertas, 2011. 8CDs, volume 3, faixa 1. (Grifos meus)

<sup>9</sup> “LAMARTINE BABO”. In: INSTITUTO CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos> (acesso em agosto de 2016).

Esse verso, portanto, apresenta uma ideia de posse e ausência de autonomia da mulata.

Nesse sentido, na canção transcrita, ao mesmo tempo em que a cor da mulher é motivo de desprezo, ela é desejada pelos brancos. Ao mesmo tempo em que é tratada como objeto, é cobiçada, o que demonstra que desperta certo fascínio. Ao mesmo tempo em que a letra é racializada, dando a ver as formas de conceber a questão racial no período, apresenta a mulata como um símbolo nacional. As contradições e múltiplos sentidos que a marchinha pode adquirir, portanto, são bastante óbvios.

O fato de ainda existir a figura da Globeleza e de músicas como “O teu cabelo não nega” continuarem a ser um sucesso dos carnavais brasileiros, reforça a ideia que a mulata permanece, ainda hoje, como símbolo de uma brasilidade. Um símbolo, no entanto, bastante polêmico. Representa conflitos relativos a questões de gênero e raça que se relacionam, em muitos aspectos, com tensões simbólicas e sociais já travadas no Rio de Janeiro de finais do século XIX. Tensões que foram fundamentais na construção do símbolo da mulata porque envolviam debates em torno da (re)significação da mestiçagem.

Este trabalho procurará refletir justamente sobre essas tensões e debates, presentes em finais do século XIX e que possuem repercussões até os dias atuais. Para isso, utilizará como fonte primordial de estudo a peça *A Capital Federal*.

### **3º Sinal: 1897**

A peça *A Capital Federal*, escrita por Arthur Azevedo, estreou no Teatro Recreio Dramático em 1897. Tratava-se de uma comédia-opereta de costumes brasileiros, segundo seu próprio autor<sup>10</sup>, que pode ser classificada como pertencente ao gênero ligeiro, isto é, “espetáculos cômicos e alegres, oriundos da Europa, que

---

<sup>10</sup> A.A. (Arthur Azevedo). O Theatro, *A Notícia*, 4 de fevereiro de 1897.

incluíam números de canto e dança, efeitos cênicos e cenas dramáticas<sup>11</sup>”. Passa-se inteiramente no Rio de Janeiro, “na atualidade”, ou seja, na mesma época de sua produção. Conta a história de uma família de Minas Gerais que vem ao Rio de Janeiro à procura de Gouveia. Gouveia era o noivo de Quinota, a filha mais velha de Seu Eusébio, que teria vindo à Capital para cuidar dos papéis do casamento, mas desaparecera. Segundo os jornais da época, o espetáculo foi um sucesso de público. Sucesso em boa parte alimentado por uma das personagens sempre comentada pela imprensa, de nome Benvinda.

Benvinda compõe o núcleo central do enredo e faz parte de suas cenas mais hilárias. Mucama da família mineira, vem ao Rio de Janeiro acompanhar seus patrões. Apresentada desde o início da peça como uma “mulata<sup>12</sup>”, Benvinda é esperta, insubordinada, sensual, falante de um “mau português”<sup>13</sup> e de pouca instrução formal. Tais características, como era comum em peças de Arthur Azevedo e de outros dramaturgos do final do século XIX, não são dadas de antemão pelo autor, mas construídas ao longo da trama, através dos diálogos, das ações e da *performance*<sup>14</sup> - que chega até nós através dos comentários nos jornais. Mais do que isso, essas características dão a ver questões polêmicas do período e, assim, tornavam-se cômicas por motivos variados. Não apenas porque criticavam defeitos sociais, que deveriam ser corrigidos, mas porque também suscitavam o “riso bom<sup>15</sup>”, desencadeado pela simpatia daqueles que não as viam como expressões do ridículo, mas como amáveis ou até positivas e atraentes<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> SICILIANO, Tatiana Oliveira. “*O Rio que passa*” por Arthur Azevedo: *Cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX*. Tese (Doutorado em Antropologia), Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011, p.104.

<sup>12</sup> Como Arthur Azevedo classifica Benvinda como mulata, ao longo de todo esse trabalho me apropriarei dessa classificação e utilizarei esse termo (um tanto controverso) para me referir à personagem.

<sup>13</sup> ALKIMIM, Tânia. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

<sup>14</sup> LOPES, A. H. “Performance e história”. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 5-15, 2003.

<sup>15</sup> PROPP, V. IA. (Vladimir Iakovlevich). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

<sup>16</sup> O riso já foi alvo de estudo de diversos autores. Para Bergson, ele é apenas uma manifestação negativa, pois deriva exclusivamente do reconhecimento dos defeitos da sociedade e tem como única função corrigir os comportamentos desviantes – representados em cena, no caso do teatro.



Nas peças de Arthur Azevedo, sempre que há uma personagem do sexo feminino mestiça, ela é classificada como mulata<sup>17</sup>. E sempre que há uma personagem mulata, ela é representada de forma semelhante à Benvinda. Isso tudo não estava ausente de significação. A adoção do termo “mulata”, acompanhado dessa forma específica de caracterização, insere essa personagem no centro de uma discussão muito mais ampla, de caráter Atlântico, acerca da construção e difusão dos estereótipos raciais.

Segundo Coquery-Vidrovitch<sup>18</sup>, desde o século XVIII, a despeito da predominância de pensadores que, como Rousseau, buscavam naturalizar a igualdade humana, alguns estudiosos começaram a investir na identificação de tipos humanos distintos. Contudo, foi apenas a partir do século XIX que tais teorias se transformaram em “racismo científico” e tornaram-se hegemônicas em todo o mundo Atlântico.

O racismo científico, somado às novidades trazidas pela publicação de *A Origem das Espécies*, teve como consequência o surgimento do “darwinismo social”. Como mostra Lilia Schwarcz<sup>19</sup>, essa corrente teórica, rapidamente difundida e amplamente aceita, buscava deslocar da biologia para a análise do comportamento das sociedades humanas os conceitos criados por Darwin de “seleção natural” e “evolução”. A ideia era de que não apenas os conceitos de civilização e progresso eram universais e serviam para classificar o desenvolvimento da humanidade como

---

(BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987). Essa concepção que confere ao riso apenas um único sentido, no entanto, já foi muito contestada. Sem negar o significado atribuído por Bergson, Propp e Minois, por exemplo, chamam a atenção para o seu pluralismo e indeterminação. Para eles, o riso é desencadeado por inúmeros motivos: desde aqueles relacionados à ridicularização (o riso de zombaria, de Propp, com suas diversas variantes) àqueles ligados à simpatia e identificação. (MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003; PROPP, V. IA. (Vladimir IAKovlevich). *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992).

<sup>17</sup> Aqui, como em todos os momentos desse trabalho em que eu fizer referência à produção dramática de Arthur Azevedo como um todo, eu só levo em consideração as peças cujo **texto completo** chegou aos nossos dias. Além disso, excluo os sainetes do *Teatro a vapor*, já que eles não foram encenados na época de interesse desse trabalho. (Ver anexo).

<sup>18</sup> COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. “O postulado da superioridade branca e da inferioridade negra”. In: FERRO, Marc (org). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

<sup>19</sup> SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

também as raças mais evoluídas tinham e deveriam ter primazia sobre as outras. A partir de um critério que tinha como norte o grande desenvolvimento econômico e científico dos europeus, logo ganhou vulto a ideia de que a raça branca era mais evoluída que todas as outras.

Os darwinistas sociais percebiam uma preponderância das determinações raciais no comportamento dos indivíduos. Além disso, ao partirem da ideia de que as características adquiridas não poderiam ser transmitidas geneticamente, defendiam que as raças humanas eram imutáveis e, conseqüentemente, concluíam que todo cruzamento era um erro. Nesse sentido, todos os seres mestiços eram vistos como degenerados<sup>20</sup>. Se os animais mestiços, como a mula, eram inferiores porque inférteis, nos seres humanos mestiços essa esterilidade era dada culturalmente e a degeneração física convertia-se em uma degeneração moral.

Na América Latina da virada para o século XX, esses ideais penetraram com grande força. No entanto, de acordo com Andrews<sup>21</sup>, isso gerava um grande problema no continente: com uma população essencialmente não branca, como inserir os países latino-americanos no concerto das nações civilizadas? Entrava em disputa, portanto, o significado da mestiçagem.

Ricardo Rojas, por exemplo, nascido em 1882, acreditava que a raça argentina, que estaria em formação, seria o resultado da mistura entre o europeu e o indígena. Sem negar a importância da imigração branca, defendia que os povos nativos eram responsáveis por conferir aos estrangeiros uma personalidade específica, que deveria ser valorizada<sup>22</sup>. No México, a elite política do governo de Porfírio Dias já ensaiava uma valorização dos povos indígenas e uma veneração à *mestizaje*<sup>23</sup>. Em Cuba, José Martí defendia, em 1891, que a grande diferença da América Latina para a

---

<sup>20</sup> SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

<sup>21</sup> ANDREWS, George Reid. “‘Uma transfusão de sangue melhor’: O branqueamento, 1880-1930”. In: *América Afro-Latina, 1800-2000*. São Carlos: EdUSFCar, 2007.

<sup>22</sup> DELANEY, Jeane. “Imaginando *la raza argentina*”. In: PAMPLONA, Marco; DOYLE, Don (orgs). *O Nacionalismo no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

<sup>23</sup> GERSTLE, Gary. “Raça e nação nos Estados Unidos, México e Cuba, 1880-1940”. In: PAMPLONA, Marco; DOYLE, Don (orgs). *O Nacionalismo no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

América Anglo-Saxônica era que aquela era mestiça. E isso, para ele, era algo positivo, pois diminuía o ódio racial<sup>24</sup>. Isso foi fundamental para que, mais tarde, Fernando Ortiz pudesse propor a definição de uma cubanidade a partir da ideia da transculturação<sup>25</sup>.

No Brasil, esse debate racialista só ganhou força a partir da década de 1870, quando a Lei do Ventre Livre colocou em xeque a manutenção da escravidão e tornou mais urgente o debate sobre o futuro do país. Não obstante, visto interna e externamente como tipicamente mestiço, com uma população que contava 55% de não brancos<sup>26</sup>, os brasileiros se perguntavam sobre a viabilidade de um projeto de desenvolvimento e progresso nacional.

Silvio Romero e Nina Rodrigues, por exemplo, possuíam uma visão bastante negativa em relação ao Brasil em que viviam. Em sua *História da Literatura Brasileira*, do agitado ano de 1888, Romero faz um pequeno estudo de cada uma das raças que comporiam o quadro étnico do Brasil e concede especial valor à influência branca<sup>27</sup>. Chega também à conclusão que o cruzamento de raças estaria constituindo, no país, um “novo tipo” humano. A mestiçagem, portanto, era o que de fato definia a singularidade do povo brasileiro. Entretanto, essa sua concepção ou era fatalista – o futuro do Brasil seria a decadência - ou contradizia as teses evolucionistas e racialistas que eram hegemônicas no período e nas quais ele próprio acreditava. Romero tenta resolver esse problema afirmando que esse processo de mistura de raças – e consequente formação da nação brasileira – ainda não havia sido concluído. Para ele, estava em andamento um branqueamento gradativo da população no Brasil.

---

<sup>24</sup> GERSTLE, Gary. “Raça e nação nos Estados Unidos, México e Cuba, 1880-1940”. In: PAMPLONA, Marco; DOYLE, Don (orgs). *O Nacionalismo no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

<sup>25</sup> CASTRO, Fernando. “Reflexões sobre raça no pensamento do intelectual cubano Fernando Ortiz”. *Anais do VI Congresso Nacional de História*, 2013. Disponível em: [http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/43\\_trabalho.pdf](http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/43_trabalho.pdf) (acesso agosto de 2016).

<sup>26</sup> Censo de 1872 *apud* SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p.18.

<sup>27</sup> ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira- volume I* [1888]. Disponível em: [www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615110#page/1/mode/1up](http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615110#page/1/mode/1up) (acesso Fevereiro/2013).

Quando o processo de mestiçagem se completasse, haveria uma predominância da raça branca: o “tipo novo”, o brasileiro (do futuro) seria um mestiço branqueado.

Desse modo, às vésperas da abolição e no centro do debate acerca do futuro dos libertos, Silvio Romero valorizava o processo de “mestiçamento”. Ao mesmo tempo, não deixava de apontar para os defeitos do mestiço que, no entanto, tenderiam a diminuir progressivamente, na medida em que se misturavam com as qualidades da raça branca.

Nina Rodrigues, por sua vez, escrevendo em 1893, já em um contexto de desilusão com a recém-proclamada República, apresentava uma visão mais pessimista. Como muitos de seus contemporâneos, ele não vê a miscigenação como algo positivo. Seguindo mais fielmente as teorias europeias do século XIX, defendia, por um lado, a existência de diferentes classes de mestiços (“superiores”, “comuns” e “degenerados”) relacionadas ao grau de predominância da raça ariana. Por outro, julgava que a mistura entre as raças muito diferentes produziria sempre e necessariamente um tipo inferior<sup>28</sup>.

De acordo com esse autor, quando povos de raças distintas (em estágios diferentes da evolução social) convivem em uma mesma sociedade (como no Brasil), verifica-se o fenômeno da “sobrevivência”, ou seja, a persistência de traços culturais de uma sociedade “atrasada”, que atravancam o progresso do país. Tal fenômeno ocorre também no interior dos indivíduos mestiços. Estes, por mais civilizados que possam parecer, seriam degenerados psicologicamente (uns mais, outros menos), sendo passíveis, sempre, de sofrerem manifestações “atávicas”<sup>29</sup>. O conceito de “atavismo comportamental”, segundo Munanga<sup>30</sup>, provém das teses de Lombroso<sup>31</sup> sobre

---

<sup>28</sup> NINA RODRIGUES, Raimundo. *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em: [www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito](http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito) (acesso outubro de 2014).

<sup>29</sup> NINA RODRIGUES, Raimundo. *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em: [www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito](http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito) (acesso outubro de 2014).

<sup>30</sup> MUNANGA, Kabengele. “Negros e Mestiços na obra de Nina Rodrigues”. In: ALMEIDA, Adroaldo; FERRETTI, Lyndon (orgs). *Religião, Raça e Identidade: colóquio do centenário da morte de Nina Rodrigues*. São Paulo: Paulinas, 2009.

<sup>31</sup> Cesare Lombroso (1835 - 1909): médico e criminologista italiano que muito influenciou Nina Rodrigues. Uma de suas principais teses era de que pela análise de determinadas características biológicas era possível perceber os indivíduos que teriam propensão ao crime. (MUNANGA,

criminosos natos e significa que instintos primitivos herdados dos ancestrais, adormecidos no homem supostamente civilizado, mas mestiço, poderiam, de repente, despertar, provocando comportamentos típicos das raças inferiores das quais descende<sup>32</sup>.

Entre o mestiço do índio e o mestiço do negro, Nina Rodrigues acreditava que este último era mais inteligente. Ao mesmo tempo, possuiria uma sensualidade imoral. Ainda que não faça uma distinção clara entre os “degenerados do negro” do sexo feminino e masculino, o exemplo que usa para esclarecer seu argumento é o da “clássica mulata”, considerada um tipo anormal por ter uma excitação genética que atingiria “as raias da perversão sexual mórbida<sup>33</sup>”. Em outras palavras, ele defendia a ideia da degeneração moral da mulher mestiça – chamada por ele de mulata – expressa em uma sensualidade exacerbada.

Sendo a afirmação das desigualdades raciais uma construção social, como apresenta Schwarcz<sup>34</sup>, essas concepções racialistas tinham íntima relação com a necessidade de se garantir antigos privilégios e hierarquias sociais ameaçados em um contexto de abolição da escravatura e proclamação da República. Porém, Silvio Romero, como pensador social buscando uma saída para o dilema brasileiro, valorizava a mestiçagem. Apostava no branqueamento futuro da população, através, principalmente, da mistura dos povos indígenas e africanos com imigrantes europeus.

---

Kabengele. “Negros e Mestiços na obra de Nina Rodrigues”. In: ALMEIDA, Adroaldo; FERRETTI, Lyndon (orgs). *Religião, Raça e Identidade: colóquio do centenário da morte de Nina Rodrigues*. São Paulo: Paulinas, 2009.

<sup>32</sup> Esse, inclusive, era o argumento utilizado por Nina Rodrigues para defender uma reforma no Código Penal brasileiro. Para ele, possuindo mecanismos psíquicos dessemelhantes, as regras sociais que valiam para brancos não se aplicavam às demais raças. Nesse sentido, haveria uma impossibilidade de responsabilização de indivíduos que teriam seu livre arbítrio tolhido pelos prejuízos de sua formação racial. Desse modo, Nina Rodrigues manifestava-se contra a igualdade absoluta entre todos os brasileiros, dadas as debilidades físicas, mentais e culturais da maior parte da população, contaminada pelo sangue negro e/ou indígena. (NINA RODRIGUES, Raimundo. *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em [www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito](http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito) (acesso em outubro/ 2014).

<sup>33</sup> NINA RODRIGUES, Raimundo. *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em: [www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito](http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito) (acesso outubro de 2014), p.153.

<sup>34</sup> SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Já Nina Rodrigues, como médico, negava essa perspectiva otimista ao sustentar a degeneração intrínseca à miscigenação.

Mais otimista, o posicionamento de Romero, segundo Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas<sup>35</sup>, não era completamente isolado. De acordo com as autoras, a despeito das teorias europeias que condenavam a mistura entre as “raças”, no Brasil de finais do Oitocentos a mestiçagem era sim, muitas vezes, percebida como uma solução possível e promissora, em termos raciais e culturais, para o desenvolvimento da nação. E não só porque ela levaria ao branqueamento<sup>36</sup>. Mello Moraes Filho, por exemplo, feroz crítico do estrangeirismo, defendia a ideia de que o “povo” brasileiro era formado pela união do português, do africano e do mestiço. Entretanto, diferente de uma longa tradição de estudiosos até aquele momento, não responsabilizava os portugueses pelo nosso adiantamento e africanos e mestiços pelo nosso atraso. Ao contrário, atribuía importância a cada um desses componentes na formação de uma nação original<sup>37</sup>.

Obviamente não se pode perder de vista que essa valorização de negros e mestiços por parte da intelectualidade Oitocentista se dava através de um criterioso processo de seleção. Como aponta Carolina Vianna Dantas, raramente aparece na produção literária e científica do século XIX questionamentos acerca da exclusão política ou das desigualdades econômicas e sociais que marcavam a vida dos próprios sujeitos apontados como a fonte das originalidades brasileiras. A contribuição de africanos e seus descendentes era circunscrita ao campo cultural. E mesmo dentro desse universo, alguns elementos eram totalmente descartados, como as religiosidades afro-brasileiras. Isso sem falar nas apropriações e mudanças de sentido,

---

<sup>35</sup> ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Viana. “Música popular. Folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: José Murilo de Carvalho (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 127.

<sup>36</sup> DANTAS, Carolina Vianna. “A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 85-102, jan.-jun. 2011; ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Viana. “Música popular. Folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: José Murilo de Carvalho (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>37</sup> ABREU, Martha. “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. (orgs). *A História Contada. Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

como operadas na introdução de jongos e lundus nas peças ligeiras analisadas por Silvia Cristina Martins de Souza<sup>38</sup>.

Não obstante, de acordo com Dantas, essa valorização da mestiçagem não pode ser encarada como uma criação unicamente do mundo letrado. Para a autora, tal posicionamento era fruto “de diálogos culturais entre diferentes e desiguais travados cotidianamente<sup>39</sup>”. Até porque, como defende Fredrik Barth, “não há cultura que não seja um conglomerado resultante de acréscimos diversificados<sup>40</sup>”. E como argumenta Amselle<sup>41</sup> e nos mostra Natalie Davis<sup>42</sup>, todo indivíduo está inserido em complexas e inúmeras redes de relações e vincula-se a tradições variadas que ele adota seletiva e contextualmente. Nesse sentido, como nos mostra diversos autores - como Martha Abreu<sup>43</sup>, Carolina Viana Dantas<sup>44</sup> e Leonardo Pereira<sup>45</sup> - a valorização da influência negra no Brasil pós-abolição e a construção de uma identidade nacional, que no século XIX relacionava-se à questão racial, foram ideias criadas a partir das redes de troca, de comunicação e de compartilhamentos de valores e tradições.

Sendo assim, no final do século XIX, diante de um contexto racialista e de uma realidade diversa daquela existente na Europa, no Brasil, a disputa em torno da

<sup>38</sup> SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “‘Que venham negros à cena com maracás e tambores’: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro”. *AfroAsia*, 40, 2009, pp. 145-171.

<sup>39</sup> DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos*. Rio de Janeiro, 1903-1914. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2010, p.18.

<sup>40</sup> BARTH, Fredrik. *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000, p. 109.

<sup>41</sup> AMSELLE, J. L. *Branchements: anthropologie de l'université des cultures*. Paris, Flammarion, 2001.

<sup>42</sup> DAVIS, Natalie Z. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1995].

<sup>43</sup> ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, vol. 8, núm. 16, 2004; ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

<sup>44</sup> ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Viana. “Música popular. Folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: José Murilo de Carvalho (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007; DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos*, Rio de Janeiro, 1903-1914. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2010.

<sup>45</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “O Prazer das morenas’: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (orgs). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010; PEREIRA, L. A. M. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

definição e valoração do conceito de mestiçagem ainda estava em aberto. É essa disputa o foco desse trabalho. Ela será apresentada através do estudo da personagem de nome Benvinda, da “comédia-opereta de costumes brasileiros” *A Capital Federal*, de 1897, escrita por Arthur Azevedo. O intuito é evidenciar o caráter dialógico da construção do símbolo da mulata. Processo que se vincula diretamente com a construção semântica do sentido da mestiçagem e que articula pontos de vista, disputas e negociações que podem ser observados de modo privilegiado através da personagem Benvinda. Em outras palavras, a partir da análise sobre o modo pelo qual essa personagem é representada na peça pretende-se examinar as disputas de finais do século XIX em torno do sentido da mestiçagem. Disputas que explicam como, em poucas décadas, a imagem degenerada da mulata de Nina Rodrigues pode ter se transformado na tão cantada mulata de Lamartine Babo.

A escolha de um objeto tão específico para analisar um processo tão complexo e de âmbito tão abrangente possui uma justificativa, que merece ser exposta. O primeiro pressuposto é de que as peças de teatro são fontes privilegiadas para o estudo das negociações e diálogos travados no Rio de Janeiro Oitocentista. Isso porque, enquanto ficção, elas são capazes de manter unidas “dentro de um único espaço uma variedade de linguagens, de níveis de focos, de pontos de vista que seriam contraditórios noutras espécies de discurso”<sup>46</sup>. Por serem representações, partem de suas próprias estratégias de incorporação e recriação da não-ficção, mas que de qualquer forma possuem uma dimensão de atuação - ou até mesmo transformação - da não-ficção, segundo La Capra<sup>47</sup>. Pois ao se apropriarem (criativamente) de um referencial externo a elas, transgridem-no, possibilitando leituras para além daquelas relacionados ao mundo de conexões culturais atreladas ao universo de sua produção<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup>ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.20.

<sup>47</sup>LACAPRA, Dominick. *History, politics and the novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987, p.4.

<sup>48</sup>COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção literária*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.



Mais do que isso, as obras dramáticas, por serem produzidas para subirem à cena, só completam seu ciclo de existência na interação entre texto, encenação e público. Inseridas nas redes de comunicação cotidianas, através dos ensaios e encenações, ganham autonomia e são constantemente ressignificadas<sup>49</sup>. Sendo assim, por incluírem um número maior de pontos de vista na elaboração de seus sentidos, são dialógicas em sua essência. Característica que se potencializava no Rio de Janeiro de finais do século XIX, já que naquele momento o teatro era o principal espaço de sociabilidade de diversos grupos sociais e o local privilegiado da construção identitária nacional, principalmente quando se tratavam de peças ligeiras<sup>50</sup>.

Nesse universo teatral fluminense Oitocentista, Arthur Azevedo foi um personagem particularmente importante. Nascido em São Luís do Maranhão, em 1855, chegou ao Rio de Janeiro em 1873, onde se estabeleceu. Ali, como era comum entre aqueles pertencentes ao seu círculo social, começou a trabalhar como cronista de jornais, funcionário público e escritor de contos e peças teatrais. Na década de 1880, devido às suas revistas de ano<sup>51</sup>, tornou-se muito conhecido não só nos meios letrados, mas também entre diferentes grupos urbanos que se multiplicavam e causavam verdadeiras “enchentes<sup>52</sup>” nos teatros da cidade. A partir da década de 1890, principalmente, Arthur Azevedo se destaca como defensor da criação do Teatro Municipal que, sede de uma companhia nacional, permitiria “a elevação da arte

<sup>49</sup> DARNTON, Robert. *Poesia e polícia. Redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

<sup>50</sup> Para uma discussão sobre a diversidade do público teatral fluminense e a importância social do teatro, ver: MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008, pp. 43-67. Para uma discussão da importância simbólica do teatro do Rio de Janeiro de finais do século XIX, ver: LOPES, Antônio Herculano. “A título de abertura: o teatro de revista e a identidade carioca”. In: *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Antonio Herculano Lopes (org.). Rio de Janeiro: Topbooks/Casa de Rui Barbosa, 2000.

<sup>51</sup> Gênero de teatro musicado que tinha como objetivo passar em revista os principais acontecimentos do ano anterior. (“TEATRO DE REVISTA”. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2006).

<sup>52</sup> Termo utilizado no final do século XIX para designar o elevado número de pessoas que foi ver a um espetáculo. Por exemplo: em fevereiro de 1897, um cronista do jornal fazia a seguinte referência à representação da peça *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo: “Apesar do tempo, não falhou a enchente; e os artistas, sempre animados pelo efeito certo e seguro que sobre a plateia produzem as cenas traçadas pelo nosso colega Arthur Azevedo fizeram a peça correr admiravelmente”. (“Artes e Artistas” em *O País*, 13/2/1897. Grifo meu).

dramática e o progresso do país<sup>53</sup>”. Até sua morte, em 1908, nunca deixou de produzir para o teatro e nunca deixou de priorizar os “gêneros menores<sup>54</sup>”, mesmo quando era criticado por isso. Em suas peças, especialmente as musicadas, foi capaz, como nenhum outro, segundo Fernando Mencarelli, de captar o “zumzum polifônico” da cidade do Rio de Janeiro<sup>55</sup>. Dessa maneira, sua produção dramática, especificamente, não deixa de ser um bom ponto de partida para a análise das mudanças de valores e das tensões simbólico-sociais do mundo fluminense de finais do século XIX.

Nas peças de Arthur Azevedo, dentre todas as personagens marcadas pela cor, sem dúvida são as definidas como mestiças (“crioulos”, “mulatas”, “mulatos” e suas derivações) as que possuem mais força e importância nos enredos, o que reforça a centralidade desse tema para a época. Desses personagens, a grande maioria é composta por mulheres: dez em um total de quatorze. Literalmente, todas as mulheres mestiças são classificadas em suas peças como “mulatas”<sup>56</sup>. Seja porque o nome do papel já indica isso de antemão, como “A Mulata”, de *Fritzmack* (1889), seja porque em algum diálogo da peça a personagem é assim chamada ou caracterizada.

Sendo assim, uma vez que representa a grande maioria das personagens mestiças, a figura da mulata é a representação da mestiçagem no universo teatral azevediano. Dado o volume de produção, importância e popularidade desse autor, essa conclusão torna-se bastante considerável para a compreensão do final do século XIX. Mulata e mestiçagem eram duas categorias que começavam a se confundir.

---

<sup>53</sup> NEVES, Larissa Oliveira; LEVIN, Orna Messer. *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>54</sup> No final do século XIX, os críticos teatrais estabeleciam uma hierarquia entre os gêneros dramáticos. Os “gêneros menores”, considerados de baixa qualidade artística, eram, essencialmente, os gêneros ligeiros, isto é, as peças que priorizavam a música, a dança e o efeito cômico: as operetas, mágicas, burletas, óperas-cômicas, pachunchadas, revistas e os *vaudevilles*. Os “gêneros superiores”, considerados elevados e de alta qualidade, eram o drama, a tragédia, a ópera e alta comédia. (NEVES, Larissa Oliveira; LEVIN, Orna Messer. *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p.56).

<sup>55</sup> MENCARELLI, Fernando Antônio. *A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999.

<sup>56</sup> Ver anexo.

De todas as dez mulatas das peças de Azevedo, é a Benvinda, de *A Capital Federal*, que possui mais destaque no enredo e nas críticas teatrais e a que aglutina todas as características dispersas nas demais personagens mulatas desse autor. Características que, extremamente polissêmicas, eram apropriadas pelas mais diversas formas pelo heterogêneo público fluminense de 1897 que, por isso, achava graça na personagem por motivos variados<sup>57</sup>.

Portanto, a ideia principal desse trabalho é de que a análise da personagem Benvinda da peça *A Capital Federal* escrita por Arthur Azevedo é uma excelente chave de entrada para a compreensão da construção do símbolo da mulata e, conseqüentemente, dos sentidos que a mestiçagem vai passar a ter no Brasil de inícios do século XX. Sentidos que sem dúvida vão se transformar ao longo do tempo, mas que guardam até hoje muitos aspectos relacionados às disputas de finais do século XIX.

Com relação à sua estrutura textual, essa dissertação se iniciará com um “**Prólogo**”, que apresentará o público que foi assistir ao espetáculo *A Capital Federal* em 1897. Logo em seguida, acompanhará a trajetória da personagem Benvinda no enredo. Essa parte será composta de três capítulos, cada capítulo correspondendo a um dos três atos da peça. Em cada um deles, a partir das ações e falas da mulata e dos outros personagens, será possível traçar algumas das suas características que se relacionavam a pontos de tensão e polêmica do Rio de Janeiro de finais do século XIX.

A ideia é tentar manter a estrutura narrativa da peça e não perder de vista a trajetória de Benvinda. Isso será fundamental, em primeiro lugar, para que o estudo se dê por dentro do meu objeto, em que as questões são examinadas a partir do momento em surgem na fonte, e não o contrário. Depois, é um formato interessante para que o leitor acompanhe o passo a passo da análise e consiga se apropriar mais da peça, sendo capaz, dessa maneira, de embarcar na argumentação e no enredo.

---

<sup>57</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003, p.629.

Assim, a partir das cenas do primeiro ato de *A Capital Federal*, o **capítulo um** analisará o uso do termo “mulata” para classificar as mestiças dos negros. Depois disso, abordará a representação de Benvinda como uma personagem esperta e de destaque no enredo, dependente da família para qual trabalha, mas ativa na busca para transformar sua situação submissa de mucama e mulher.

O segundo ato da peça, de diferentes formas, valoriza a sensualidade de Benvinda. Será essa característica da mulata - extremamente polêmica e reforçada na *performance* das atrizes que a representaram em 1897- que servirá de base para o **segundo capítulo** desta dissertação.

Por último, com base nos acontecimentos e diálogos do terceiro ato, o **capítulo três** buscará discutir, principalmente, como a classificação “mulata” determinava, em finais do século XIX, não apenas uma determinação racial, mas também uma condição social.

Através dessa leitura cuidadosa da peça, que atenta para os movimentos de uma de suas principais personagens, é que esse trabalho tentará evidenciar a polissemia de todas essas características de Benvinda, que se tornavam fundamentais na definição do tipo da mulata.

## Personagens

Benvinda ..... mulata e mucama da família de Eusébio  
 Blanchette, Dolores e Mercedes ..... cocotes amigas de Lola  
 Dona Fortunata ..... esposa de Eusébio  
 Eusébio ..... fazendeiro de São João do Sabará, MG  
 Figueiredo ..... “típico carioca”, “lançador de trigueiras”  
 Gouveia ..... noivo de Quinota, amante de Lola, jogador  
 Juquinha ..... filho mais novo de Eusébio  
 Lola ..... cortesã de origem antilhana  
 Lourenço ..... cocheiro e comparsa de Lola  
 Quinota ..... filha mais velha de Eusébio e noiva de Gouveia

Uma hóspede do Grande Hotel da Capital Federal, Uma senhora, Um literato, Rodrigues, Pinheiro, Um proprietário, Freqüentador do Belódromo, Outro literato, O gerente do Grande Hotel da Capital Federal, *S'il-vous-plaît*, Mota, Lemos, Um convidado, Guedes, Um inglês, Um fazendeiro, O *chasseur* Duquinha..... coadjuvantes

Hóspedes e criados do Grande Hotel da Capital Federal, vítimas de uma agência de alugar casas, amadores de bicicleta, convidados, pessoas do povo, soldados ..... figurantes

[AÇÃO: no Rio de Janeiro no fim do século XIX]<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.317.

## PRÓLOGO: O PÚBLICO

Em 9 de fevereiro de 1897, estreava no teatro Recreio Dramático, nos arredores da praça Tiradentes do Rio de Janeiro, o espetáculo de Artur Azevedo intitulado *A Capital Federal*<sup>59</sup>. Àquela altura, o público teatral fluminense sem dúvida estava extremamente ansioso pela primeira exibição da peça, por diversos motivos.

Em primeiro lugar porque naquele momento Arthur Azevedo já era amplamente reconhecido como dramaturgo, pelo público e pela crítica. Embora fosse, às vezes, acusado de se curvar ao gosto das torrinhos<sup>60</sup> e, portanto, contribuir para o “aviltamento da arte dramática no país”<sup>61</sup>, suas peças, especialmente as de gênero leve, eram sucessos garantidos. Depois, porque em 1897 a companhia do empresário Silva Pinto, que representaria *A Capital Federal*, também já possuía plateia cativa no Teatro Recreio Dramático. Com um repertório que incluía apenas peças musicadas, as últimas revistas de ano encenadas por eles- *Rio Nú*, *O Bilontra* e *Tim Tim por Tim Tim* – tinham sido um verdadeiro triunfo de bilheteria. Por último, a expectativa era grande, porque a peça fora anunciada pela primeira vez em dezembro de 1896, muitos meses antes, e desde janeiro de 1897, com o início dos ensaios, diversos jornais comentavam diariamente sobre *A Capital Federal*. Falava-se sobre a “fina e espontânea graça”, a “abundância de episódios pitorescos” “a opulência dos cenários”<sup>62</sup> e também se discutia a respeito da originalidade da peça.

Com o enredo tirado da revista *O Tribofe*, que estreara em 1892, alguns jornais acusavam a comédia, antes de subir à cena, de ser já “cousa velha”<sup>63</sup>. Ainda

<sup>59</sup> Artes e artistas. *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>60</sup> Torrinhos: nome dado aos assentos de última ordem e mais baratos dos teatros, normalmente localizados muito distantes do palco. (FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo : SESC SP : Perspectiva, 2006)

<sup>61</sup> Ver, por exemplo, Coelho Netto. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1897.

<sup>62</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>63</sup> A.A. (Arthur Azevedo). Theatros. *A Notícia*, 4 de fevereiro de 1897.

que algumas folhas comentassem que Arthur Azevedo, sendo o autor de ambos os textos, estaria em “gozo de um direito, aproveitando-se de tipos por ele criados”<sup>64</sup>, tais declarações trouxeram desconforto. Ao ponto do próprio Arthur Azevedo se pronunciar em *A Notícia*, justificando-se.

Segundo ele, a extração da “nova peça da peça velha” devia-se principalmente ao incentivo do ator Brandão – que agradara extraordinariamente no papel de Eusébio, um dos primeiros personagens da revista sobre 1891- e do “ilustre comediógrafo”, “mestre e amigo”, Eduardo Garrido, que, inclusive, sugerira o título de *A Capital Federal*. Embora reconhecesse que havia aproveitado algo de *O Tribofe*, argumentava que tal não ocupava “a décima parte” do novo manuscrito, já que cenas haviam sido ampliadas, personagens importantes introduzidas e novas situações inventadas. Para Azevedo, portanto, tratava-se de um trabalho “inteiramente novo”<sup>65</sup>.

Essa declaração, todavia, não encerrou o assunto. *A Cidade do Rio* insistia “que o enredo de *Capital Federal* é igual ao enredo do *Tribofe*, que os tipos são os mesmos e que a ação se desenvolve do mesmo modo”. Convocou o público a tirar suas próprias conclusões quando a peça subisse à cena<sup>66</sup>. E o público, em massa, atendeu ao chamado: compareceu em peso ao Teatro Recreio Dramático em 9 de fevereiro de 1897, quando, após ser adiada duas vezes, finalmente estreou *A Capital Federal*.

De acordo com *O Paiz* tamanha foi a onda humana que invadiu o teatro que o preço dos camarotes chegou a 100 mil réis<sup>67</sup>. Apesar de se tratar de uma comédia musicada, geralmente destinada apenas a “atrair e contentar zé pagante”<sup>68</sup>, diversas folhas ressaltaram que “toda a roda elegante, toda a mais fina sociedade fluminense”

---

<sup>64</sup> Gambiarras. *Cidade do Rio*, 6 de fevereiro de 1897.

<sup>65</sup> A.A. (Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, 4 de fevereiro de 1897.

<sup>66</sup> Gambiarras. *Cidade do Rio*, 6 de fevereiro de 1897.

<sup>67</sup> Artes e artistas. *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897. Normalmente, os camarotes custavam menos de 50\$000 (MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008).

<sup>68</sup> Tony. Theatros. *Don Quixote*, 23 de janeiro de 1897.

também avolumou as plateias<sup>69</sup>. Um comentário de Olavo Bilac, na revista ilustrada *A Bruxa*, vale ser transcrito:

(...) À porta do *Recreio*, acotovela-se a multidão, sob o clarão ofuscante das gambiarras. Disputam-se os bilhetes. Chega povo, mais povo, mais povo, de momento a momento. Entro, aos encontrões, e começo, acabando o charuto, a ver gente conhecida. Toda a alta linha do espírito carioca ali está, no jardim, à espera. (...)

Trila uma campainha elétrica. Deito fora a ponta do charuto, corro a tomar conta da minha cadeira, e, enquanto o Nicolino Milano, de batuta em punho, corre com os olhos a orquestra, para ver se todo o seu pessoal está a postos, - examino a sala. Nas cadeiras, destacando-se da grande massa anônima, jornalistas e poetas: Guimarães Passos, empinado e belo, com a sua grande *Príncipe Negro* na boteira; e Coelho Neto, com os olhos felinos faiscando por trás dos vidros do nasóculo; e Henrique Chaves, arrancando os últimos fios do bigode; e Patrocínio, ainda vibrante do último artigo; e Rodolfo Bernardelli, torcendo as pontas mefistofélicas da barbicha<sup>70</sup>.

Como se vê, além da “grande massa anônima”, “toda alta linha do espírito carioca”, composta por pessoas de renome como Rodolfo Bernardelli e Coelho Netto, abarrotou o Teatro Recreio Dramático. Até o vice-presidente da República, Sr. Dr. Manoel Victorino, e o ministro da fazenda, Sr. Dr. Bernardino de Campos, foram assistir ao espetáculo, dias depois da estreia<sup>71</sup>.

Na verdade, a diversidade da plateia era uma característica, de modo geral, dos teatros do Rio de Janeiro de finais de XIX, especialmente daqueles que apresentavam comédias musicadas. Como perfeitamente demonstrou Andrea Marzano<sup>72</sup>, um público composto pela elite comparecia ao teatro para ver e ser visto, algo que aparece, inclusive, em inúmeros romances da época. Só que esse público levava consigo, muitas vezes, seus criados. Além disso, as casas de espetáculos ofereciam bilhetes dos mais diversos, como pode ser visto nesse anúncio de *A Capital Federal*<sup>73</sup>:

<sup>69</sup> Teatros e... *Gazeta de Notícias*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>70</sup> Olavo Bilac. *A Bruxa*, 12 de fevereiro de 1897.

<sup>71</sup> Gambiarras. *Cidade do Rio*, 23 de fevereiro de 1897.

<sup>72</sup> MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008, p.48.

<sup>73</sup> *Gazeta de Notícias*, 10 de novembro de 1898.



**THEATRO RECREIO DRAMATICO**  
**Grande Companhia de Operas SILVA PINTO,**  
 De qual fazem parte a 1ª actriz BRANCA DE SOUSA e os 11º populares actores BRANCO,  
 MACHADO e COLAS—Machado recitou e ensaiou SIBIUS RUSSE

A empresa desta companhia, depois da sua  
 gloriosa excursão de 10 meses nos Estados do  
 S. Paulo e N. do S. apresentou ao illustre  
 publico de sua cidade e teve na sua primitiva  
 HOJE Quinta-feira  
 ESTRÉA  
 Recita dedicada ao senor  
 AIT  
 1ª representação (repeta) da mesma  
 espectáculo, em 7 actas e 12  
 companhia pelo laureado scenographo A. Anselmo, assistido  
 de Nicoláo Milano, Amós Parheco e Lulu Nogueira

**PREÇOS.**—Camarotes 25\$, cadeiras 4\$, galerias nobres 4\$, entradas numeradas 2\$,  
 entradas geraes 1\$500. As encomendas de bilhetes serão respeitadas somente até  
 ao meio-dia.

**AMANHÃ — A CAPITAL FEDERAL**

**A CAPITAL FEDERAL**

**Personagens.**—Lola, Média de Souza; D. Fortunata, Célia de Araújo;  
 D. Ursula, Anna Leopoldina; Quilista, Estephânia Louco; Zepelina, Adelaide Lavreia;  
 Serebista, amiga de Lola, Marietta Aliverti; Dolores, Idina, Maria Lúcia; Herculano,  
 Idina, Carmo; D. Ten. Saldanha, Carrasco; Frazzato, Brando; F. Guarido, Gallo; Gervila,  
 D. Machado; Lourenço, França; Um jornalista e um proprietario do theatro,  
 Paulo; Rodriguez, Machado; O gerente do Grande Hotel da Capital Federal, Du-  
 quenda, Edmundo; Sr. Vozz plant, amador de Lyndetta, Bastos; Padeiro, Faria;  
 Um barbeiro, Média, Pappa; O chapeiro do Grande Hotel, S. N.; Hospiteiro e en-  
 cadidos do Grande Hotel da Capital Federal, victimas de agencia de alugor casas, con-  
 vidados, senhores de fazendas, pessoas da povo, etc., etc.

**Denominação dos quadros.**—1º, A chegada; 2º, Que convergencia  
 de humo; 3º, O encadido; 4º, A Capital Federal; 5º, A malha de humo; 6º, In-  
 terior II...; 7º, Viva a poesia; 8º, Dous artistas; 9º, O Gallery; 10º, A carta do  
 caderno; 11º, Reconhecimento; 12º, Ao Campo.

**Accão.**—1º acto, 1º quadro—O theatro do Grande Hotel da Capital Fe-  
 deral, estabelecimento que não existe, mas devia existir no Rio de Janeiro, scena de  
 muito effeito, pintada pelo notavel artista Oreste Colza. 2º quadro—Um corredor,  
 trabalho do notavel scenographo Casella. 3º quadro—O largo da Gervila, magnifica  
 scenographia da notavel artista Quiracida. 4º quadro—O theatro da Capital Fe-  
 deral, e a passagem do bond electrico sobre o aqueducto. A scenographia chama a attenção  
 do publico para esse esplendido trabalho de Carrasco e mais completo que no seu  
 genero tem sido até hoje exhibido em os nossos theatros.

2º acto, 5º quadro—O largo de S. Francisco de Paula, pintada pelo notavel  
 scenographo Casella. 6º quadro—A sala de Lola, trabalho digno de nota, que como  
 observação, quer como excepção, no qual se reconhec o distinctissimo brasileiro Fre-  
 derico de Barros. 7º quadro—Grande salão de baile, pintado em que o scenographo  
 Casella se torna, como sempre, digno de aplausos.

3º acto, 8º quadro—A mesma scena que no quadro 6º. 9º quadro—O Theatro  
 Nacional, scena que Casella reproduzida a verdade, o mais belamente possível.  
 10º quadro—A rua do Ourique, scena de Casella. Scena de extraordinario effeito  
 optico. 11º quadro—O interior de um salão. Scena caracteristica dos habitos  
 e as pintadas scenographos Casella e L. Sousa Silva, que tambem se encorajaram do  
 12º quadro—A vida rural, applicação de sua genero novo, salubridade do  
 costume, e na qual os dous dignos artistas se distinguem para que a Capital Federal  
 tivesse uma chave de ouro.

**NOTA.**—O distincto 1º actor-cantão Machado, em obsequio a empresa, presta-se  
 gratuitamente a desempenhar o papel de Rodriguez.

**Miscen-scene do popularissimo actor BRANCO**  
 PREÇOS.—Camarotes 25\$, cadeiras 4\$, galerias nobres 4\$, entradas numeradas 2\$,  
 entradas geraes 1\$500. As encomendas de bilhetes serão respeitadas somente até  
 ao meio-dia.

**AMANHÃ — A CAPITAL FEDERAL**

PREÇOS. — Camarotes 25\$, cadeiras 4\$,  
 galerias nobres 4\$, entradas numeradas 2\$,  
 entradas gerais 1\$000. As encomendas de  
 bilhetes serão respeitadas somente até ao  
 meio-dia.

Gazeta de Notícias, 10 de novembro de 1898.

Dessa maneira, normalmente as “torrinhas”, como eram chamados os lugares menos nobres e mais afastados do palco, custavam mil réis - valor que não era muito alto levando-se em consideração a média dos salários e do custo de vida na década de 1870 no Rio de Janeiro, apresentadas na tabela a seguir:

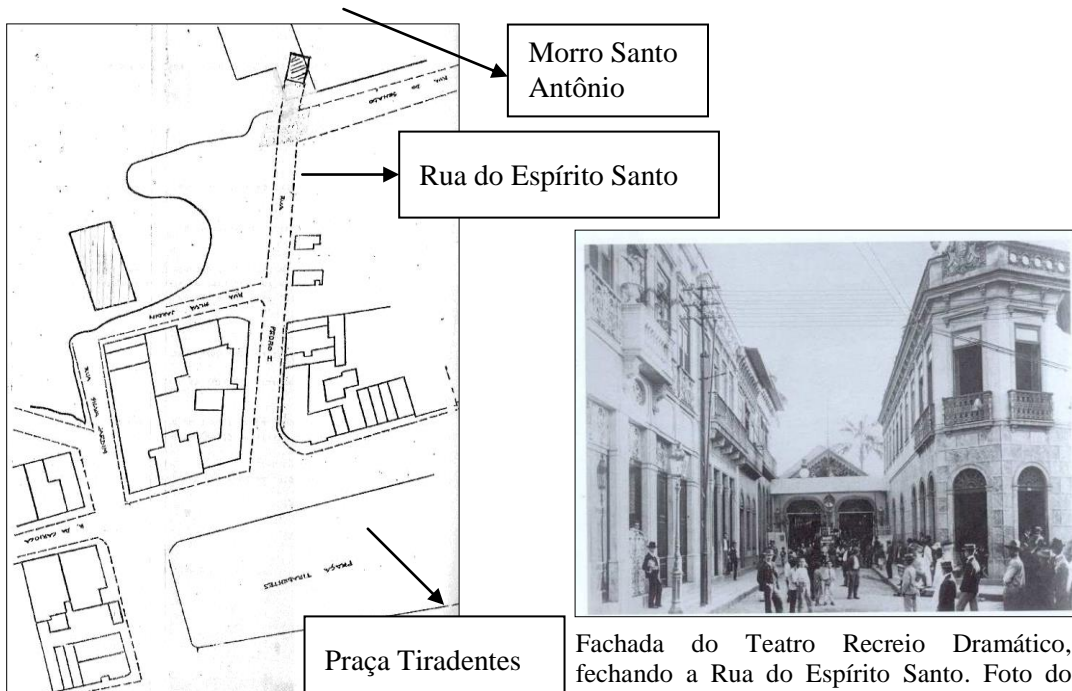
<b>Média dos salários e custo mínimo de vida na década de 1870 (valores em réis)</b>				
	Renda mensal	Custo mínimo de alimentação individual	Custo mínimo de aluguel de um cômodo	Jornal mínimo para um escravo de ganho
Serviços domésticos [1]	32.500	12.000	7.000 (individual)	20.000
Trabalhadores urbanos e artesãos	60.000		10.000 (casal)	
Empregados em transportes	80.000			
Empregados a serviço do Estado	144.600			

[1] Como os criados não podiam votar e portanto não apareciam nas listas de qualificação, fiz a média entre todas as referências a salários de serviços domésticos citados neste trabalho.

BOUCINHAS, André. *Consumo e comportamento no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

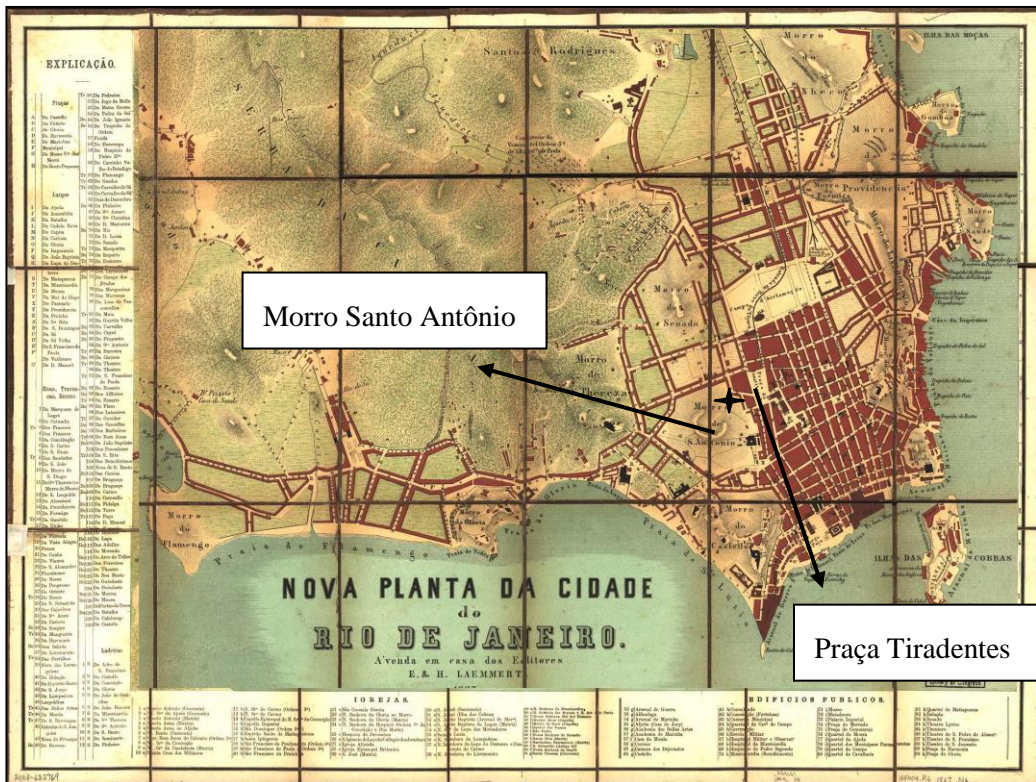
Para utilizar um exemplo fornecido pelo próprio autor da tabela acima, André Boucinhas, se um pedreiro livre vivesse com uma criada doméstica e ambos tivessem um filho, a renda familiar mensal seria de aproximadamente 92 mil-réis. O custo de vida mínimo ficaria por volta de 60 mil por mês. Sobraria, então, cerca de 30 mil-réis para o casal gastar com roupas, móveis e – por que não – diversão. Sendo assim, servidoras domésticas e pedreiros tinham condições financeiras de frequentar os teatros do Rio de Janeiro. Logo, peças como *A Capital Federal*, frequentadas pelo vice-presidente da República, estavam também ao alcance da maioria da população.

Todavia, se a heterogeneidade do público teatral fluminense é algo inconteste, também não se pode negar que havia espetáculos que, em função de seu gênero e local de realização, potencializavam essa composição diversificada da plateia. Esse foi o caso de *A Capital Federal*.



Arredores do Teatro Recreio Dramático. Desenho realizado pelo Centro Técnico de Artes Cênicas (marcações minhas).

Fachada do Teatro Recreio Dramático, fechando a Rua do Espírito Santo. Foto do acervo do CTA v - Centro Técnico Audiovisual / Minc, 1910



Nova Planta da cidade do Rio de Janeiro. Laemmert, Rio de Janeiro, 1867. (marcações minhas) <http://www.travelforum.se/images/countries/BR/illustrations/karta-over-rio-de-janeiro-1867.jpg>

Nos mapas da página anterior é possível observar que o Teatro Recreio Dramático fechava a pequena Rua do Espírito Santo e tinha suas costas coladas no Morro Santo Antônio. Ficava, assim, nos arredores da Praça Tiradentes. Ali, em fins do século XIX, era onde se concentrava a vida noturna da cidade, frequentada pela elite e por uma variedade de trabalhadores urbanos. Trabalhadores homens, em sua maioria solteiros, de diferentes nacionalidades, graus de alfabetização e funções no comércio, mas também trabalhadoras mulheres, majoritariamente brasileiras, associadas ao trabalho sexual<sup>74</sup>”. Mais especificamente, o Teatro Recreio vivia para um público que o considerava “apenas pretexto para reunião alegre<sup>75</sup>” e era local preferido para *rendez-vous* com prostitutas brasileiras que, diferente das estrangeiras, possuíam um público mais diversificado socialmente<sup>76</sup>.

Ao mesmo tempo, os jornais se referiam ao Recreio Dramático como “teatrinho elegante” e o Almanak Laemmert afirmava que se tratava de uma das casas de espetáculo mais aprazíveis e bem ventiladas, com “toda a confortabilidade exigida para os tempos calmosos<sup>77</sup>”. Possuía “16 camarotes, 310 cadeiras e galerias, e lugares de entrada geral para mais de 500 pessoas<sup>78</sup>”. Portanto, independente do espetáculo que subiria à cena no final da Rua do Espírito Santo, era provável que a plateia fosse ocupada por pessoas de grupos sociais distintos.

<sup>74</sup> SCHETTINI, Cristiana; POPINIGIS, Fabiane; “Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro republicano”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 57-74, jul.-dez. 2009, p.59 e 60.

<sup>75</sup> *A Nova Semana Illustrada*, novembro de 1880.

<sup>76</sup> SCHETTINI, Cristiana. “*Que tenhas teu corpo*”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

<sup>77</sup> LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Império do Brasil: para o anno de 1883*. Rio de Janeiro: Livraria Universal e a Tipografia Laemmert/Casa Laemmert & Co, 1883 *Apud* CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS-CTAC. Inaugurações de 1851 a 1900. Teatro Recreio Dramático. In: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1982. Disponível em:

<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=127&cdP=19> (acesso em agosto de 2016).

<sup>78</sup> LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Império do Brasil: para o anno de 1883*. Rio de Janeiro: Livraria Universal e a Tipografia Laemmert/Casa Laemmert & Co, 1883 *Apud* CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS-CTAC. Inaugurações de 1851 a 1900. Teatro Recreio Dramático. In: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1982. Disponível em:

<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=127&cdP=19> (acesso em agosto de 2016).

Mas se essa heterogeneidade era uma predisposição desse teatro, o gênero da peça *A Capital Federal* sem dúvida contribuiu ainda mais para atrair ao Teatro Recreio um público diverso. Classificada como uma “comédia-opereta de costumes” pelo seu próprio autor, de pronto o espetáculo atraía ao mesmo tempo aqueles mais adeptos da “comédia séria”, geralmente políticos ou literatos, e o público comum das operetas, um gênero ligeiro<sup>79</sup>. E isso, inclusive, parece ter sido uma estratégia do próprio autor que, dias antes da estreia, comentava que a peça fora encomendada com “empenho” pelo “amável empresário Silva Pinto”. Como “uma simples comedia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público”, ele resolvera “escrever uma peça espetaculosa”, que permitisse aos cenógrafos “ocasião de fazer boa figura” e recorresse também “ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de *maxixe*”.

Sendo assim, o próprio autor de *A Capital Federal* assinalava que a peça possuía diversos elementos literário-dramatúrgicos provenientes da “comédia séria de costumes”, cujo pai fundador no Brasil fora Martins Pena, mas também contava com os condimentos indispensáveis para agradar o grande público<sup>80</sup>. Era mais um fator para atrair ao Recreio Dramático tanto aqueles que desejavam apenas se divertir, como também os literatos. Literatos que muitas vezes desprezavam as operetas e demais peças desse tipo, afirmando que possuíam pouca qualidade literária, eram geralmente “imorais”, “pervertiam o gosto da plateia”<sup>81</sup> e serviam apenas para

---

<sup>79</sup> Operetas: “entremeadas de números musicais que iam da valsa ao canção, as operetas misturavam elementos da comédia e do melodrama na abordagem de temas do cotidiano” (MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008, p.69).

<sup>80</sup> FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

<sup>81</sup> *Espectador*, 8 de julho de 1883; *Espectador*, 01 de julho de 1883

“maravilhar com visuais espetaculosos” e “divertir com galhofas”<sup>82</sup> e “diálogos recheados de ditos picantes”<sup>83</sup>.

Portanto, seja pelo sucesso que já fazia a Companhia Silva Pinto em 1897, pelas polêmicas que precederam a estreia de *A Capital Federal*, pela classificação do gênero da peça, pelas características do público teatral de finais do século XIX, em geral, e do Teatro Recreio Dramático, em particular, ou pelo intuito de Arthur Azevedo em apresentar um cruzamento de valores da sociedade que agradasse gostos diversos, o fato é que a peça parece realmente ter tido uma plateia diversificada.

Dessa forma, se toda escrita é um ato de diálogo, como argumenta Natalie Davis<sup>84</sup>, e se toda produção literária é passível de sofrer apropriações diversas, como nos mostra Darnton<sup>85</sup>, *A Capital Federal* com certeza tem seu caráter dialógico bastante exacerbado. Tanto abre espaço para expectativas distintas sobre o que seria ali representado, como conjuga tradições variadas, potencializando a sua multiplicidade de apropriações.

Nesse sentido, Benvinda aparece como uma personagem central para a compreensão do espetáculo. Através dela, é possível observar esse cruzamento de vozes, valores e visões da sociedade carioca, que serão interpretados e apropriados através das mais diversas formas pelo público heterogêneo que frequentou o Teatro Recreio Dramático. Público que, no dia 9 de fevereiro de 1897, esperava ansioso o trilar da capainha elétrica. Até que “o Nicolino Milano fez um gesto longo com a batuta” e a orquestra atacou “a bela sinfonia que esse moço já mestre escreveu para *A Capital Federal*. Atenção!”<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Coelho Netto. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1898.

<sup>83</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade” [1873]. In: *Queda que as mulheres têm para os tolos – e outros textos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003; Theatro. *D. Quixote*, 9 de fevereiro de 1895.

<sup>84</sup> DAVIS, Natalie Z. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1995].

<sup>85</sup> DARNTON, Robert. *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*. Harvard University Press, Cambridge, 2010.

<sup>86</sup> Olavo Bilac. *A Bruxa*, 12 de fevereiro de 1897.

## **PRIMEIRO ATO: SOBRE COMO BENVINDA, NA SITUAÇÃO DE MULHER, MUCAMA E MULATA, FOGE EM NOME DE SUA LIBERDADE.**

O Primeiro Capítulo desta dissertação acompanhará a personagem Benvinda ao logo do primeiro ato da peça. Ele se inicia com a personagem Figueiredo, um “típico carioca”, afirmando a primazia das mulatas sobre as brancas. Prossegue mostrando a busca da família de Seu Eusébio, do interior de Minas Gerais, por Gouveia, que sumiu sem honrar seus compromissos como noivo de Quinota. Termina com Benvinda fugindo da sua condição de mulher mucama e Gouveia encontrando-se com a família mineira.

A partir desse enredo serão analisados, principalmente: a polêmica Oitocentista a respeito do uso do termo mulata; a preferência da personagem Figueiredo por “trigueiras”; a esperteza da mulata; a condição ambígua de “livre escravizada” de mucamas como Benvinda; e, finalmente, a força dessa personagem, que contrasta com a visão dominante no século XIX a respeito da passividade e submissão do sexo feminino. O objetivo maior é evidenciar que algumas características dessa personagem simbolizavam disputas que se travavam no interior da sociedade fluminense a respeito de questões relativas à raça, trabalho doméstico e gênero e que, exatamente por isso, se consolidarão na definição de um estereótipo da mulata.

### **1. O protagonismo**

O primeiro quadro da peça *A Capital Federal* é uma espécie de prólogo que apresentará para a plateia os principais personagens do espetáculo e seu conflito dramático. Tem como cenário o saguão do Grande Hotel da Capital Federal. Inicia-se com um número musical através do qual o gerente do hotel apresenta seu luxuoso estabelecimento. Entra em cena, então, primeiro Figueiredo, depois Lola, uma cortesã

de luxo de origem espanhola. Veio à procura de um hóspede, Seu Gouveia – homem que, viciado no jogo de roleta, estava em uma maré de sorte e, portanto, cheio de cobres para satisfazer-lhe os caprichos. Figueiredo, por sua vez, está morando no luxuoso Hotel e é apresentado pelo gerente como “o verdadeiro tipo carioca<sup>87</sup>”: esperto, nunca satisfeito, questionador do estrangeirismo e apreciador das trigueiras<sup>88</sup>. Trigueiras, explica o personagem, é como ele se refere às mulatas, “por ser menos rebarbativo”.

A afirmação de que chamar alguém de “trigueira”, isto é, morena, seria menos “rebarbativo”, ou seja, menos rude que “mulata”, nos dá uma primeira indicação sobre a importância que a questão racial assume na peça. À primeira vista, parece revelar que, consoante com determinados pensamentos cientificistas do século XIX, o personagem considera agressivo caracterizar alguém como mulata. Por outro lado, o bordão também pode ser lido no sentido oposto: pela via do humor, denuncia e combate visões preconceituosas.

Realmente, de acordo com teorias racialistas amplamente compartilhadas pela sociedade fluminense Oitocentista, a mestiçagem era algo que deveria ser evitado. Um dos maiores defensores dessa ideia foi Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), francês que esteve no Brasil entre 1869 e 1870 contra a sua vontade. Seu *Essai sur l'inégalité des races humaines*, publicado pela primeira vez em 1853, propõe a miscigenação como chave interpretativa para a decadência de todas as civilizações que já atingiram seu apogeu.<sup>89</sup> Ao observar que aqui já não existiria nenhuma família de “sangue puro”, sua visão sobre o país não poderia ser positiva: assim como todos os povos miscigenados, o futuro era a decadência e o povo brasileiro tenderia a

<sup>87</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 321.

<sup>88</sup> Trigueiro: “adjetivo: 1. cuja cor é escura como a do trigo maduro; moreno. (...) Substantivo masculino: pessoa que apresenta a cor do trigo maduro; Moreno; Rebarbativo: “Derivação: sentido figurado. que demonstra mau humor ou estado de espírito carregado, sombrio; carrancudo, rude”. (TRIGUEIRO. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007. CD-ROM)

<sup>89</sup> GOBINEAU, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855). Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967. Disponível em:

[http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai\\_inegalite\\_races/essai\\_inegalite\\_races\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai_inegalite_races/essai_inegalite_races_1.pdf)  
(Acesso: jan./2016)



desaparecer em cerca de 270 anos<sup>90</sup>. Para parte da plateia do Teatro Recreio, então, quando Figueiredo evitava falar mulata, mostrava a consciência do peso dessa palavra e importância da questão racial a ela associada.

Na verdade, em sua origem, o termo mulata possui efetivamente um sentido pejorativo: provém de mula, animal híbrido e estéril<sup>91</sup>. A ideia, mais explícita impossível, era de que assim como as mulas, os indivíduos miscigenados também eram degenerados. Se a mula teria a degeneração física (infertilidade), mulatos teriam uma degeneração moral. Etimologicamente, portanto, mulata seria, sim, uma forma rude de se referir a alguém<sup>92</sup>.

Estudos recentes sobre os séculos XVII e XVIII mostram como nas certidões de batismo tornou-se cada vez mais comum o uso da nomenclatura “pardo/a” para se referir aos indivíduos miscigenados: era uma estratégia para rechaçar o pejorativo “mulato/a”<sup>93</sup>. Algo semelhante acontecia na autodefinição das irmandades: privilegiava-se o termo pardo, já que o qualitativo mulato era associado à noção de “impureza de sangue” e a atributos negativos, como preguiça, desonestidade, astúcia, arrogância e falta de confiabilidade<sup>94</sup>. Nesse sentido, recusar o termo mulata, como faz o personagem Figueiredo, poderia ser entendido, também, como uma forma de não atribuir à mestiçagem uma carga negativa.

O modo pelo qual a observação de Figueiredo aparece na peça torna perigoso, no entanto, tirar sobre ela conclusões ligeiras. Longe de ser uma observação casual colocada no início da trama, a ideia de que trigueira é como ele se refere às mulatas,

---

<sup>90</sup> GOBINEAU, Arthur de. “O Brasil de 1873, segundo Gobineau (tradução de L’Emigration ao Brésil: l’Empire du Brésil à l’Exposition Universelle de Vienne en 1873)”. In: RAEDERS, Georges. *O Conde de Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

<sup>91</sup> SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

<sup>92</sup> SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

<sup>93</sup> GUEDES, Roberto. “O Vigário Pereira, as pardas forras, os portugueses e as famílias mestiças. Escravidão e vocabulário social de cor na freguesia de S. Gonçalo (Rio de Janeiro, período colonial tardio)”. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). *O Brasil colonial, volume 3 (1720-1821)*. 1ed. RIO DE JANEIRO: Civilização Brasileira, 2014.

<sup>94</sup> VIANA, Larissa M. *O Idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa*. Campinas: Unicamp, 2007, p.37 e 38.

“por ser menos rebarbativo” é repetida por ele algumas vezes ao longo da peça<sup>95</sup>. A frase apresenta-se, assim, como um bordão cômico, que consegue anunciar a questão racial como um dos temas principais da peça sem estabelecer sobre ela uma posição definida. Isso porque o comportamento de Figueiredo em relação às mulheres mestiças sugere que, em uma sociedade tão racializada quanto a do Rio de Janeiro do final do século XIX, o uso da palavra “trigueira” seria um eufemismo ridículo. Simples mecanismo hipócrita de escamotear um preconceito latente da sociedade. Ainda que evitasse a palavra “mulata”, era valorizando os atributos a ela associados que explicava sua predileção pelas “trigueiras”, em postura baseada no mesmo tipo de perspectiva racial que dizia evitar com a troca de palavras. Desse modo, o exagero do bordão denunciava seu vazio, colocando em evidência a necessidade de se encarar o problema da mestiçagem favorecendo a apropriação positiva do termo mulata.

Nesse sentido, a plateia poderia interpretar de formas bastante distintas – e até mesmo opostas – o bordão de Figueiredo. Poderia percebê-lo como reforço, um eco das teorias racialistas que viam os seres mestiços como degenerados. Ou então, encará-lo como uma crítica a essas teorias: os seres mestiços não seriam degenerados e, desse modo, não deveriam ser chamados de mulatos. Por último, havia ainda a possibilidade de os espectadores perceberem no bordão uma crítica ao preconceito camuflado, em que determinadas mudanças linguísticas apenas esconderiam visões racistas.

De qualquer forma, ainda no primeiro quadro de *A Capital Federal*, o personagem Figueiredo afirma que a mulher trigueira “é o que é nosso, é o que vai

---

<sup>95</sup> Exemplo1:

Rodrigues: Continua então a ser um grande apreciador de mulatas?

Figueiredo: Continuo, mas eu digo trigueiras por ser menos rebarbativo. (AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.341)

Exemplo2:

Figueiredo: Oh! As trigueiras têm sido o meu tormento...

Mota: As trigueiras são...

Figueiredo: As mulatas. Eu digo trigueiras por ser menos rebarbativo... (AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.333).

com o nosso temperamento e o nosso sangue”. E teria sido na Bahia que ele tomara predileção pelo gênero:

Coplas

**I**

As mulatas da Bahia  
Têm de certo a primazia  
No capítulo mulher;  
O sultão lá na Turquia  
Se as apanha um belo dia,  
De outro gênero não quer!  
Ai gentes! Que bela,  
A fada amarela  
De trunfa enroscada,  
De manta traçada,  
Mimosa chinela  
Levando calçada  
Na ponta do pé!...

**II**

As formosas georgianas,  
As gentis circassianas  
São as flores dos haréns;  
Mas, Seu Lopes, tais sultanas,  
Comparadas às baianas,  
Não merecem dois vinténs!  
Ai! Gentes! Que bela, etc...<sup>96</sup>

Nesta copla<sup>97</sup>, as baianas são comparadas às georgianas e circassianas dos haréns do Império Turco Otomano. Sintomaticamente, trata-se de etnias que muitas vezes foram exploradas sexualmente pelos sultões locais. Igualmente reveladora é a valoração das mulheres em dinheiro. Assim, esse número musical, propositalmente colocado no início do espetáculo, já indicava uma associação entre baiana – representante ideal da mulata, para Figueiredo<sup>98</sup> – e a sexualidade: a mulher mestiça aparece na voz do personagem como simples objeto do prazer de seus senhores.

<sup>96</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.325.

<sup>97</sup> Coplas: Pequena composição poética, geralmente em quadras, para ser cantada. (“COPLAS”. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007. CD-ROM)

<sup>98</sup> Nesse ponto, é importante esclarecer que essa associação entre baianas e mulatas, presente na copla, não deve ser percebida como um pressuposto da plateia fluminense Oitocentista. Apesar de não ser uma novidade de *A Capital Federal* e, no início do século XX, tornar-se algo mais comum, a ligação

Por outro lado, a letra da música também deixa bastante nítido que Figueiredo prefere as mulatas às mulheres brancas. Isso, na verdade, não era uma novidade de *A Capital Federal*, apesar de contradizer radicalmente o consenso racialista da época, que acreditava na supremacia branca. Na opereta *Pum!*, por exemplo, obra de Arthur Azevedo e Eduardo Garrido que estreou em 1894 no teatro Apollo, o vendeiro seu Joaquim também apresenta tal característica:

Monica: Pois olhe, eu sou de cor, é verdade, mas sinhazinha não é melhor que eu!  
 Joaquim: Isso lá não é!  
 Cazuzza: (a parte) Que asno!  
 Joaquim: Para te chegar aos calcanhares era preciso... (sorrindo) que fosse mulata.  
 Mônica: Ué! Pois o Sr...  
 Joaquim: (misteriosamente) Posso dizer-to aqui que ninguém nos ouve...  
 Cazuzza: (a parte) Ninguém!  
 Joaquim: Eu sou como o 30 [vizinho da casa número 30]: gosto muito de café com leite.  
 Mônica: diga leite com café! Eu sou o que se chama mulatinha disfarçada!  
 Cazuzza: (a parte) Ai!  
 Joaquim: Mulatinha disfarçada! Com que graça ela diz isso!  
 Cazuzza: (a parte) Está pelo beicinho!  
 Mônica: Se acha tanta graça na mulata, por que vai casar com a branca?  
 Joaquim: Olha, nem eu mesmo sei como isso foi... Uma fraqueza... o que te posso afiançar é que gosto mais de ti do que dela. Infelizmente é tarde, Inez é morta, como diz o 45 [o vizinho da casa número 45]<sup>99</sup>.

Nessa cena, que se passa em uma casa na Tijuca, a mulata Mônica, mucama de Lainha, encontra-se em uma entrevista escondida com o Seu Joaquim, noivo de sua sinhazinha. Cazuzza, apaixonado por Lainha e por ela correspondido, sem ser visto, ouve todo o diálogo, que revela a traição, ainda que anterior a casamento, do vendeiro com a mulata.

---

Íntima do tipo da mulata com o tipo da baiana talvez seja algo mais construído pela historiografia do que um consenso de finais do século XIX, como demonstra Tiago de Melo Gomes. Em apenas uma única peça de Arthur Azevedo há a presença de uma mulata baiana. Trata-se de Sabina, uma vendedora de laranjas, inspirada em uma figura real, que foi o grande sucesso da revista sobre 1889 *A República*, escrita pelos irmãos Arthur e Aluísio Azevedo. Com exceção de Sabina, entretanto, nenhuma das mulatas das peças de Arthur Azevedo, incluindo a própria Benvinda, é explicitamente associada ao tipo da baiana. O estrondoso sucesso do lundu “As laranjas da Sabina” talvez tenha propiciado certa confusão... (GOMES, Tiago de Melo e. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revistas dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004).

<sup>99</sup> AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado, p.77.

No trecho transcrito, Joaquim confessa, de forma meio encabulada, meio maliciosa, sua preferência pela mulher “café com leite”. Para parte da plateia isso poderia ser encarado como um reforço das teorias racialistas, já que Joaquim deixa explícito um desejo sexual por Mônica, o que, aos olhos de alguns, podia ser fruto da sensualidade exacerbada (ou seja, degenerada) da mulata.

Ao mesmo tempo, o diálogo acima não deixa também de transgredir o consenso da época baseado em teses como de Gobineau, pois afirma explicitamente que a mulher mulata não é pior do que a branca. Pelo contrário. Dizer isso, àquela altura do século XIX, era algo que, no mínimo, chocava muitos espectadores. Ainda mais quando levamos em consideração que o final da história desses personagens é o casamento: Seu Joaquim termina desposando Mônica, não Lainha.

Não obstante, é interessante que apesar de reconhecer que sua cor não a desqualifica diante de sua sinhá, Mônica faz questão de minimizar sua descendência negra: ela é “leite com café”, uma “mulatinha disfarçada”. A transgressão tinha um limite. A afirmação categórica da superioridade da mulata ia de encontro às teorias dos cientistas mais aclamados da época. Em uma peça com intuito de agradar a todos, o “povo” e “a alta linha do espírito carioca”, era preciso ter cautela.

Portanto, tanto Seu Joaquim, de *Pum!*, como Figueiredo, de *A Capital Federal*, possuem uma inclinação por mulheres mulatas. Importa destacar, todavia, que ambos são personagens cômicos, secundários no enredo e de estratos sociais intermediários. Mais do que isso, suas preferências eram explicitamente caracterizadas como exóticas e criticadas por outras personagens.

Na própria cena de *Pum!* acima transcrita, fica claro que Cazuzza, o mocinho da peça, discorda do gosto de Seu Joaquim (“Que asno!”). Mais adiante, o vendeiro também vai afirmar que o Comendador, homem mais rico e que lhe fornece os gêneros da sua pequena venda, alertava que fazia “mau efeito na praça” sua inclinação por mulheres “café com leite”<sup>100</sup>. Figueiredo de *A Capital Federal* do

---

<sup>100</sup> AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado p.79.

mesmo modo é ridicularizado por isso. Primeiro pelo gerente do Hotel, depois, já no segundo ato, por Lola, uma cortesã de luxo, e suas amigas.

#### Quinteto

Lola – Ó Figueiredo, eu cá sou franca;  
 Estou com pena de você!  
 As outras- Nós temos pena de você!  
 Figueiredo- Façam favor, digam por quê!  
 Lola – Por não gostar da mulher branca!  
 As outras – Por não gostar da mulher branca!  
 Figueiredo – Meu Deus! Deveras! Por isso só?  
 Todas – Somos sinceras! Causa-nos dó!  
 Figueiredo – Oh!oh!oh!oh!  
 Todas – Oh!oh!oh!oh!

#### Coplas

##### I

Lola – Pele cândida e rosada,  
           Cetínosa e delicada  
           Sempre teve algum valor!  
 Figueiredo – Que tolice!  
 Todas – Sim, senhor!  
 Lola – A cor branca, pelo menos,  
           Era a cor da loura Vênus,  
           Deusa esplêndida do amor.  
 Figueiredo – Quem lhe disse?  
 Todas – Sim, senhor!  
 Figueiredo- Se eu da Mitologia  
           Fosse o reformador!  
           Vênus transformaria  
           Numa mulata!  
 Todas – Horror!...

##### II

Figueiredo – A mimosa cor do jambo  
           Pede um meigo ditirambo  
           Cinzelado com primor!  
 Lola – Que tolice!  
 Todas – Não, senhor!  
 Figueiredo – Eu com os ovos, por sistema  
           Deixo a clara e como a gema,  
           Porque tem melhor sabor.  
 Lola – Quem lhe disse?  
 Todas – Não, senhor!  
 Figueiredo – Se eu da Mitologia  
           Fosse o reformador  
           Vênus transformaria  
           Numa mulata!  
 Todas – Horror!...  
                                   Juntos

Figueiredo	Cocotes
Gosto do amarelo!	Gosta do amarelo!
Que prazer me dá!	Maus exemplos dá!
Nada mais anelo,	Vara de marmelo
Nem aspiro já!	Merecia já!

Nesse número musical, mais uma vez a questão racial aparece, mas novamente não se coloca sobre ela um juízo final. Lola e outras cocotes defendem a superioridade branca. Têm pena de Figueiredo por gostar de mulatas e afirmam que ele mereceria ser castigado com vara de marmelo por dar mau exemplo. Ele, no entanto, não vê problema algum nisso. Ainda sugere que o ideal da beleza branca é algo construído ao questionar se a própria Vênus, deusa do amor e da beleza, era de cor branca (“Quem lhe disse?”). Propõe, então, uma reformulação da mitologia e, conseqüentemente, dos consensos sociais a respeito do que era ser bela. Isso em um momento em que as próprias mulheres negras, em busca de uma “melhor aparência”, faziam de tudo para alisar o cabelo e clarear a pele<sup>101</sup>.

Nesse sentido, pode-se perceber que a transgressão no que concerne às questões relativas à raça, no século XIX, tinha um espaço importante. Mas um espaço restrito e bem definido. O que, no entanto, não anula a importância do tema na peça. Pelo contrário, evidencia como se tratava de algo polêmico e, nesse sentido, dá a ver a centralidade da personagem Benvinda, definida como mulata.

Corroborar essa ideia o fato da revista de ano *O Tribofe*, de 1892 (na qual se apresenta pela primeira vez o enredo básico de *A Capital Federal*), não possuir todo esse primeiro quadro no Grande Hotel da Capital Federal. Na verdade, não existe nela sequer a personagem Figueiredo. *A Capital Federal*, portanto, trazia, já em seu início, especialmente através da figura do “lançador de trigueiras”, uma novidade importante. Tratava-se da incorporação dos debates sobre miscigenação, que incluíam questões relativas ao lugar social dos seres mestiços e, conseqüentemente, a melhor maneira de se referir a eles. Se a polêmica aparece ainda de forma muito superficial e

<sup>101</sup> XAVIER, Giovana. “Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós-abolição do Brasil e dos EUA”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 429-450, julho-dezembro de 2013.

contraditória, o fato é que prepara a entrada de Benvinda em cena, direcionando o olhar do expectador sobre essa personagem e concedendo-lhe uma especial valorização.

Mucama da família de Seu Eusébio, Benvinda adentra o saguão do Grande Hotel da Capital Federal ainda no primeiro quadro do espetáculo, após todo esse prólogo sobre baianas e trigueiras. De pronto, chama a atenção de Figueiredo que, ao comentar o aparecimento da “boa mulata”, puxa o foco da cena para a personagem. Ela chega ao Rio de Janeiro acompanhando seus patrões, que vieram de São João do Sabará, interior de Minas Gerais, à procura de Seu Gouveia. Seu Gouveia pedira a mão de Quinota, a filha mais velha do patriarca Seu Eusébio, mas depois de voltar à Capital para arranjar os papeis do casamento, desaparecera. Como os espectadores a essa altura já sabiam – e a família descobriria logo em seguida – Gouveia se encontrava envolto com o vício na jogatina, e de caso com a esperta cortesã Lola.

Embora na posição supostamente secundária de mucama, Benvinda assume seu papel no núcleo central do enredo, quando entra em cena com a família de Seu Eusébio e chama a atenção da plateia - não só porque todo o início do espetáculo fala sobre “mulatas”, mas também porque Figueiredo puxa o foco para ela, como já foi dito. Isso, por si só, já torna essa personagem interessante, uma vez que na produção literária do período era raro que uma personagem definida como “mulata” fosse colocada como protagonista. Dos cerca de sessenta e dois romances do Segundo Reinado fichados por André Boucinhas, apenas quatro apresentam personagens mulatas protagonistas<sup>102</sup>. Proporção semelhante à da produção de Arthur Azevedo: dentre as sessenta peças de sua autoria acessíveis para consulta, há somente dez personagens definidas como mulatas. Dessas, apenas a Benvinda, do *Tribofe* e de *A Capital Federal* – que, reforço, possuem o mesmo enredo – e a Mônica, da peça *Pum!*, possuem essa posição de destaque.

---

<sup>102</sup> Em sua pesquisa, André Boucinhas conseguiu identificar 253 romances produzidos no Segundo Reinado. Desses, 107 não foram encontrados. Dos 146 restantes, 62 estavam no seu recorte e foram fichados. (BOUCINHAS, André. *Ascensão social no romance brasileiro do segundo reinado*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre, 2016).



Sendo assim, logo na abertura de *A Capital Federal* fica clara a importância de Benvinda para o espetáculo. Embora possua uma posição secundária no âmbito da família de Seu Eusébio, ela faz parte do núcleo protagonista, o que era incomum na época, e é um dos focos do primeiro quadro em função do debate racial que precede sua subida ao palco e da reação de Figueiredo ao encontrá-la. Ao longo da peça, sua centralidade mostrar-se-á ainda mais clara devido ao número de falas e de cenas que possui, pelo fato de ser fundamental para a comicidade do espetáculo e pela força da personagem, que já aparece ainda nesse primeiro quadro.

Quando a família de Seu Eusébio está se dirigindo para os quartos aonde vão se hospedar, Figueiredo aproveita para assediar Benvinda, dando-lhe um beliscão e exclamando “Adeus, gostosura!”. A mulata, então, não reage de forma submissa: grita “Ah, seu assanhado” e se retira para a coxia, indignada<sup>103</sup>.

Assim, as primeiras cenas de *A Capital Federal*, como era comum às peças ligeiras, apresentam os principais personagens da comédia – Lola, Gouveia, Figueiredo e a família de Seu Eusébio, da qual Benvinda faz parte. A partir de então, eles vão “se entrecruzar em diferentes momentos, de acordo com suas personalidades e objetivos, formando o que denominamos [...] de desenrolar contínuo de eventos paralelos<sup>104</sup>”, típicos de revistas de ano. Também fica indicado nesse momento, além da importância da mulata para a peça, o interesse de Figueiredo por ela. Algo que se explicita no quadro seguinte, quando a família mineira procura um local mais barato que o Hotel para se estabelecer e ele envia-lhe uma carta.

Analfabeta, Benvinda espertamente arma uma pequena situação e consegue fazer com que sua “nhãnhã”, D. Quinota, leia um bilhete que lhe foi entregue por Figueiredo para ela ouvir.

Benvinda - Sabe o que ele fez hoje de *menhã*? Me meteu esta carta na mão!

Quinota - Uma carta? E tu ficaste com ela? Ah! Benvinda! (*Pausa.*) É para mim?

<sup>103</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 331.

<sup>104</sup> NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. São Paulo: Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 34.

Benvinda - Pra quem haverá de *sê*?  
 Quinota - Não está sobrescritada.  
 Benvinda (*À parte, enquanto Quinota se certifica de que Fortunata dorme.*) - Bem sei que a carta é minha... O que eu quero é que ela leia pra eu *ouvi*.  
 (...)  
 Quinota (*Lendo*) - “Minha bela mulata. Desde que está morando neste hotel, tenho de balde procurado falar-te. Tu não passas de uma simples mucama...” (*Dá a carta a Benvinda.*) A carta é para ti. (*À parte.*) Fui bem castigada.  
 Benvinda - Leia pra eu *ouvi*, *nhanhã*.  
 Quinota (*Lendo.*) - “Se queres ter uma posição independente e uma casa tua...”  
 Benvinda - Gentes!  
 Quinota - “... deixa o hotel e vai ter comigo terça-feira, às quatro horas da tarde, no Largo da Carioca, ao pé da charutaria do Machado.”  
 Benvinda (*À parte.*) - Terça-feira... quatro *hora*...  
 Quinota - “Nada te faltará. Eu chamo-me Figueiredo.”  
 Benvinda - Rasga essa carta, *nhanhã*! Veja só que sem-vergonha de *home*!  
 Quinota (*Rasgando a carta.*) - Se papai soubesse...  
 Benvinda (*À parte.*) - Figueiredo...<sup>105</sup>

Em *O Tribofe*, de 1892, onde a personagem Benvinda aparece pela primeira vez, a cena acima transcrita é semelhante, mas não se trata de uma “armação” da mulata. Ela, de fato, espanta-se ao saber que a carta era para ela. Em *A Capital Federal*, portanto, a esperteza da personagem fica evidente. E reforça-se uma vez mais quando ela efetivamente se encontra com Figueiredo, “terça-feira, às quatro horas da tarde, no Largo da Carioca, ao pé da charutaria do Machado”.

Benvinda (*Aproximando-se com uma pequena trouxa na mão.*) - Aqui estou.  
 Figueiredo (*Disfarçando o olhar para o céu.*) - Disfarça, meu bem. (*Pausa.*) - Estás pronta a acompanhar-me?  
 Benvinda (*Disfarçando e olhando também para o céu.*) - Sim, *sinhô*, mas eu quero *sabê* se é verdade o que o *sinhô* disse na sua carta...  
 Figueiredo (*Disfarçando por ver um conhecido que passa e o cumprimenta.*) - Como passam todos lá por casa? As senhoras estão boas?  
 Benvinda (*Compreendendo.*) - Boas, muito obrigado... *Sinhá* Miloca é que tem andado com enxaqueca.  
 Figueiredo (*À parte.*) - Fala mal, mas é inteligente.  
 Benvinda – O *sinhô* me dá *memo* casa pra *mim* *morá*?  
 Figueiredo – (...) Não te faltará nada! Mas aqui não podemos ficar. Passa muita gente conhecida, e eu não quero que me vejam contigo enquanto não tiveres outra encadernação. Acompanha-me e toma o mesmo bonde que eu. (*Vai se afastando pela direita e Benvinda também.*) Espera um pouco, para não darmos na vista. (...)  
 Benvinda – (...) Ora! isto sempre deve *sê mió* que aquela vida enjoada lá da roça! Ah! Seu *Borge*! Seu *Borge*! Você abusou proque era *feitô* lá da fazenda; fez o que fez e me prometeu

<sup>105</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, pp.337,338 e 339.

casamento... Mas casará ou não? *Sinhá e nhanhã ontem ficá danada...* Pois que *fique!*... Quero a minha liberdade!<sup>106</sup>.

A primeira coisa que chama atenção nessa passagem é o preconceito social. Figueiredo não quer ser visto na rua com Benvinda. Pelo menos não enquanto ela estiver vestida como mucama. Em seguida, é interessante que todo o diálogo faz questão de evidenciar a esperteza da mulata. Algo que se explicita ainda mais através do comentário “Fala mal, mas é inteligente”, em que Figueiredo de forma didática chama atenção da plateia para uma característica de Benvinda que não poderia passar despercebida. Característica que fica ainda mais óbvia quando a comparamos com Quinota, a mocinha.

Apesar do sumiço de Gouveia no Rio de Janeiro, Quinota se mantém ao longo de todo o espetáculo extremamente apaixonada por ele. Quando, na cena já transcrita, Benvinda lhe entrega uma carta, fingindo ser de outro homem que se interessara por ela, Quinota, no início, não abre. Afirma, através de um duetino, precisar de escrúpulos, já que é noiva: “Eu gosto do Seu Gouveia/Com ele quero casar;/O meu coração anseia/Pertinho dele pulsar;/Portanto a epístola/Não posso abrir!/Sérios escrúpulos/ Devo sentir!”<sup>107</sup>. Enquanto isso, Gouveia estava nos braços de Lola. Na mesma cena, ela é enganada por Benvinda: abre e lê a carta porque a mucama afirma ser destinada a ela e instiga-lhe a curiosidade. Depois disso tudo, quando Quinota e Gouveia se encontram pela primeira vez no espetáculo, ela o defende do sermão dado por sua mãe, dizendo que ele era um “moço sério”. Em seguida, prontamente lhe perdoa pelo abandono. E Gouveia, naquele momento, ainda estava viciado no jogo e com uma amante. Em outras palavras, Quinota é “tão simples, tão ingênua, tão sincera!”<sup>108</sup>. O oposto de Benvinda, que além de tudo o que já foi dito, em nenhum

<sup>106</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 342.

<sup>107</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 338.

<sup>108</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.327.

momento do espetáculo se mostra iludida ou apaixonada por Seu Borges, o feitor da fazenda que lhe prometera casamento.

Na verdade, com alguma frequência Arthur Azevedo caracteriza como espertas e inteligentes as suas personagens definidas como mulatas. Por exemplo, na opereta *Pum!*, de 1894, escrita em colaboração com Eduardo Garrido, a mulata Mônica é como um arlequim da *Comedia dell'arte*: tece e desfaz tramas para conseguir “se dar bem”. Além disso, é chamada de pernóstica por Cazuzza, o mocinho, porque em dado momento da peça emprega um vocabulário que, para os padrões brancos, seria estranho ao universo das mucamas<sup>109</sup>. Em *Fritzmac*, revista de ano dos irmãos Arthur e Aluísio Azevedo, que estreia em 1889, a “Mulata”, que conseguira por méritos próprios sua carta de alforria, despreza todos os escravos que, tolos, precisaram da Lei Áurea para se emancipar.

A atribuição da esperteza às mulatas, aliás, não era uma peculiaridade de Arthur Azevedo. Rita Baiana, mulata criada por Aluísio Azevedo para o romance *O Cortiço*, sabe utilizar suas qualidades para encantar a todos e conseguir o que deseja, especialmente dos homens<sup>110</sup>. Lucinda, de *Vítimas Algozes*, é extremamente ardilosa. Primeiro, ganha a confiança de seus senhores. Depois se aproveita disso para armar um plano: casar sua “sinhazinha” com um criminoso e tirar dela toda a honra e riqueza<sup>111</sup>.

Dessa maneira, igual a tantas outras mulatas representadas nos palcos ou em romances, Benvinda, diferente da jovem roceira Quinota, não é inocente nem tola: sabe armar situações para driblar suas dificuldades e conseguir o que quer, e compreende rapidamente as circunstâncias, mostrando-se bastante perspicaz.

---

<sup>109</sup> AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado p. 78.

<sup>110</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço* [1890]. Rio de Janeiro: edições de Ouro, s/d. Disponível em (acesso jan/2016):

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2018](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2018)

<sup>111</sup> MACEDO, Joaquim Manoel. *Vítimas Algozes: quadros da escravidão*. Rio de Janeiro: Typ. Americana; B. L. Garnier, 1869. Disponível em (acesso em agosto de 2016):

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000124.pdf>

Essa esperteza da personagem, todavia, não só poderia ser encarada como uma virtude, relacionada à inteligência, presteza e eficiência. Poderia, também, ser interpretada como um vício, algo que indicava mau-caratismo, uma inclinação para a desonestidade. De um jeito ou de outro, dada a sua recorrência, tornava-se, em finais do XIX, uma característica típica da mulata.

Mais do que isso, em *A Capital Federal* é o que permite à Benvinda assumir na trama um papel realmente protagonista. Isso porque é enganando Quinota, que lê o bilhete para ela ouvir e se mostrando inteligente e perspicaz à Figueiredo que ela terá a oportunidade de sair de uma condição submissa como mucama e passará a seguir uma trajetória própria na peça: a partir do segundo ato, Benvinda formará um novo núcleo dentro do enredo, com seu próprio conflito dramático e tendo a mulata como personagem principal.

Assim, seja pela importância da questão racial na peça, anunciada no primeiro quadro através de Figueiredo, seja por fazer parte do núcleo principal ou por ser extremamente perspicaz, o fato é que Benvinda, em *A Capital Federal* é uma mulata protagonista. Algo raro em finais do século XIX.

## **2. A emancipação de Benvinda**

Benvinda, portanto, veio de São João do Sabará ajudar seus patrões a encontrar Gouveia, o noivo de Quinota. No Rio de Janeiro, impressiona Figueiredo, o “lançador de mulatas”, que lhe envia uma carta, propondo uma vida melhor. Desde esse momento, ela é representada como alguém que “fala mal, mas é inteligente”. Da esperteza de Benvinda deriva, na trama, a sua busca constante de caminhos e estratégias que lhe permitissem aumentar sua liberdade. Enjoada da vida na roça, onde não possui muitas perspectivas, e diante da oportunidade de ter uma casa própria e uma posição independente, a partir da proposta de Figueiredo, a mulata

foge. Explica ao público sua opção: “(...) *Sinhá e nhãnhã ondem ficá danada... Pois que fique!... Quero a minha liberdade!*”<sup>112</sup>.

Na peça *Tribofe*, que deu origem à *Capital Federal*, a fuga de Benvinda se justifica de outra forma. Ainda que também tenha recebido uma carta prometendo-lhe melhores condições de vida, a mulata não solta essa emblemática frase a respeito de sua liberdade. Além disso, a sua situação é um pouco diferente, pois ela é assediada por Seu Eusébio. Logo na primeira cena, quando ficam sozinhos no palco, ele rouba-lhe um beijo, contra a sua vontade<sup>113</sup>. Em dois outros momentos da peça o fazendeiro assume a culpa pela fuga da mucama:

Eusébio – (...) A mulata, coitada, não me sai da cabeça! O que devo *fazê é tratá de casá ela*, ou *co* Seu Borge ou *co* outro *quarquê...* Tenho um peso na *consciência*, porque fui eu que desencaminhei ela... Fraquezas *humana*<sup>114</sup>.

Assim, em *O Tribofe*, a fuga de Benvinda pode ser associada ao assédio que ela sofria de seu patrão, motivo até mais justificável para grande parte da plateia. No Brasil do século XIX prevalecia a tradição portuguesa de que o chefe da família poderia castigar seus dependentes (incluindo mulheres, filhos, agregados e criados), mas também deveria assegurar a honra das mulheres de seu lar<sup>115</sup>. Em *O Tribofe*, portanto, Benvinda de certa forma é vítima, e com certeza não é responsável por seus desígnios. Sua emancipação não se dá por motivação própria. Isso a aproxima dos escravos tolos de *Fritzmac* e a afasta da Benvinda de *A Capital Federal*.

Como já foi indicado acima, essa personagem de 1897 explica ao público que vai fugir em busca de liberdade e a contragosto de sua “sinhá” e de sua “nhãnhã”. Mostra-se, assim, como alguém com vontade própria e que vai construir sua própria estratégia para tentar realizar seu desejo de encontrar um maior espaço de autonomia.

<sup>112</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.342.

<sup>113</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Tribofe”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.50.

<sup>114</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Tribofe”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.78.

<sup>115</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.24.

O que é interessante aqui, no entanto, não é apenas a força da personagem, mas também a contradição entre a sua busca por liberdade e sua situação de trabalhadora livre. Sim, porque a princípio Benvinda é uma trabalhadora livre. Afinal, a peça se passa em 1897, quando não há mais escravidão no Brasil. O próprio Seu Eusébio, quando encontra por acaso com a mulata na festa de aniversário de Lola, afirma que ela era senhora do seu nariz. Apenas reclama dela não ter se despedido de todos e alerta que Borges, o feitor que lhe prometera casamento, é que ficaria danado se ela não voltasse para Minas. Em um segundo momento da mesma festa, Eusébio de novo expõe a autonomia de Benvinda. Quando Figueiredo procura explicar-se por ter-lhe roubado a mulata, Eusébio exclama não precisar de satisfação, já que ela não seria *fia* nem parenta sua<sup>116</sup>. Desse modo, mesmo sendo supostamente livre, Benvinda foge em busca de autonomia, e o faz por conta de suas próprias motivações.

Para compreender melhor essa passagem, e apontar sua complexidade, permita-me o leitor que eu me afaste um pouco do enredo de *A Capital Federal*. Como lembra o próprio Arthur Azevedo, no final do século XIX a maioria das pessoas ia ao teatro “como iria a qualquer outro ponto de reunião”, deixava-se “ficar no jardim a beber ou a conversar”, e muitas vezes nem sabia que peça se representava<sup>117</sup>. Vou me afastar da peça, portanto, como um espectador se afastaria se estivesse cansado e desejasse tomar um pouco de ar nos jardins do Teatro Recreio. Caso o leitor esteja sem ânimo para discussões bibliográficas ou, como Arthur Azevedo, se incomode com esse tipo de público mais interessado no bate-papo que na peça, simplesmente pule para a página 77, quando voltaremos ao enredo da peça.

---

<sup>116</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.376.

<sup>117</sup> A.A. (Arthur Azevedo). Teatro. *A Notícia*, 9 de Março de 1899.

## 2. 1. Nos jardins do Teatro Recreio Dramático: a condição de dependência

Embora fosse trabalhadora livre, Benvinda foge da família de Seu Eusébio. Foge em nome de sua liberdade. Mas se ela era livre, por que busca por liberdade? Sem dúvida essa atitude deixa explícita a sua desconfortável situação de dependência.

Marcelo Badaró Mattos mostra como a intensa convivência entre empregados e escravos (em ambientes de lazer, moradia, alimentação e trabalho) na cidade do Rio de Janeiro no século XIX gerava comparações. Comparações que, em diversos casos, evidenciavam a igualdade no tratamento entre “escravizados de fato” e “trabalhadores livres”<sup>118</sup>. Em 1880, um líder padeiro, João de Mattos, denunciava a exploração e a violência empregada pelos patrões das padarias aos seus subordinados, fossem eles cativos ou não. Segundo ele, os trabalhadores livres apenas tinham a opção de escolher qual patrão iria explorá-los. Ele chamava-os de “escravizados livres”<sup>119</sup>. E de acordo com Marcelo Badaró Mattos, a luta pela liberdade, no pós-abolição, vai ser percebida como inconclusa: os “escravizados livres” continuarão na busca ativa por melhores condições de trabalho.

De fato, o pós-abolição é um momento de instabilidade e conflito entre trabalhadores e patrões. Todos buscam se adaptar ao novo sistema econômico e os trabalhadores alforriados tentam extinguir os traços da escravidão e formar uma nova identidade<sup>120</sup>. Naquele momento, especialmente, os significados de liberdade e do trabalho livre estavam em intenso debate<sup>121</sup>. Desde a década de 1870, na verdade, quando o fim da escravidão já aparecia nitidamente no horizonte e grande parcela dos trabalhadores fluminenses eram libertos, as relações trabalhistas já passavam por

---

<sup>118</sup> MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravizados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008, p.78.

<sup>119</sup> MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravizados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008, p.79.

<sup>120</sup> GOMES, Flávio dos Santos; CUNHA, Maria Gomes da (orgs). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2007.

<sup>121</sup> VELASCO E CRUZ. “Da tutela ao contrato: ‘homens de cor’ brasileiros e o movimento operário carioca no pós-abolição”. *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 114-135.



reformulações<sup>122</sup>. Entre 1880 e 1890, Flavia Souza encontrou dezenove projetos para regulamentação do serviço doméstico somente na cidade do Rio de Janeiro<sup>123</sup>.

Não obstante, essa situação de “quase escravidão”, mesmo após a Lei Áurea, e toda essa negociação relacionada ao novo regime trabalhista que se consolidava não podem ser encaradas apenas como uma imposição dos senhores. Estavam fortemente atreladas às incertezas da vida em liberdade.

Como mostra Henrique Espada Lima, vários contratos de libertos referem-se ao compromisso firmado de “servir e respeitar” “como se escravo (ou cativo) fosse” e contém cláusulas que comprometem explicitamente o contratante com o sustento do empregado, além do seu cuidado em caso de doença. Como se vê, mantinham-se em grande medida as lógicas escravistas como uma forma de reorganização dos laços de dependência e de assegurar um emprego, que certamente garantiam um lugar social respeitável, ainda que modesto<sup>124</sup>. Isso proporcionava ao “empregado” uma vida estável e uma segurança com relação ao futuro. Algo que a situação “liberada” não garantia e, no limite, a ameaçava, já que a ausência de ligações de interdependência poderia levar à substituição das velhas coerções e tutelas pela coerção da miséria<sup>125</sup>. Nos Estados Unidos, segundo Franklin e Moss, a dificuldade de inserção social, política e econômica dos negros livres levava, inclusive, ao extremo da busca pela reescravização<sup>126</sup>.

<sup>122</sup>“Segundo os dados do recenseamento de 1872, para as freguesias urbanas e rurais do Município Neutro, correspondente à cidade do Rio de Janeiro, o número de escravos domésticos era de 22.843 (41,52% do conjunto de trabalhadores dessa categoria) e o total de trabalhadores domésticos livres era de 32.169 (58,47% do conjunto dos servidores domésticos naquele momento). Sendo importante aqui ressaltar que entre os criados domésticos livres era significativo o número de libertos e estrangeiros”. (SOUZA, Flávia Fernandes. “Criados ou empregados? Sobre o trabalho doméstico na cidade do Rio de Janeiro no antes e no depois da abolição da escravidão”. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: Conhecimento Histórico e diálogo social, 2013, Natal. *Anais...*Natal: UFRN, 2013, p.7)

<sup>123</sup> SOUZA, Flávia Fernandes. *Para casa de família e mais serviços: o trabalho doméstico na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX*. Dissertação. (Mestrado em História Social), Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

<sup>124</sup> GRAHAM, Sônia. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.76.

<sup>125</sup> LIMA, Henrique Espada. “Sob o domínio da precariedade: escravidão e os significados da liberdade de trabalho no século XIX”. *TOPOI*, v. 6, n. 11, jul.-dez. 2005, p.312.

<sup>126</sup> FRANKLIN, John Hope; MOSS JR., Alfred A. *Da escravidão à liberdade: a história do negro norte-americano*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

Assim, as mais diversas estratégias foram utilizadas pelos ex-cativos na busca por autonomia em um mundo marcado pelas lógicas escravistas. Às vezes, continuar servindo “como se cativo fosse” poderia ser uma saída para a dúvida da vida em liberdade.

Como dramaturgo, Arthur Azevedo mostrava-se atento à questão. Em *Fritzmac*, revista sobre ano de 1888, escrita por ele e Aluísio Azevedo, o Barão de Macuco fica extremamente apreensivo com a abolição, que parece se aproximar em passos largos. Sua maior preocupação é com a “retirada de negros”<sup>127</sup> e o prejuízo que isso lhe causaria se não houvesse nenhum tipo de indenização, já que possuía uma fazenda de café com muitos escravos. No Segundo Ato, entretanto, mostra-se aliviado, pois a Baronesa escreveu-lhe “dizendo que os negros não abandonaram a fazenda e aceitaram os salários”<sup>128</sup>.

Na mesma peça, mas em outro momento, uma “Preta” recém-liberta desabafa dizendo que diante da miséria em que se encontrava, preferia sua vida no cativeiro<sup>129</sup>. Opinião que se repete em *A Viúva Clark*, burleta de Arthur Azevedo que estreou em 1900. Nela, a mulata Eulália afirma categoricamente que era mais feliz antes da Lei Áurea. “Ao menos tinha o que comer, e não andava coberta de molambos”. Para ela, a escravidão pós-1888 era “pior que a outra”<sup>130</sup>. Arthur Azevedo, portanto, percebia a liberdade dos ex-escravos como um problema com o qual todos precisavam lidar. E mostrava que a conquista da autonomia não se relacionava diretamente com a carta de alforria.

Essa fronteira tênue entre escravidão e liberdade era ainda mais imprecisa no que se referia ao serviço doméstico. Em muitas peças de Arthur Azevedo - escritas

<sup>127</sup>AZEVEDO, Arthur. “Fritzmac”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 3, p.389.

<sup>128</sup>AZEVEDO, Arthur. “Fritzmac”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 3, p.423.

<sup>129</sup>AZEVEDO, Arthur. “Fritzmac”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 3, p.415.

<sup>130</sup>AZEVEDO, Arthur. “A Viúva Clark”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.5, p. 48.

entre 1873 e 1908 e abrangendo, portanto, um período anterior e posterior à abolição da escravatura - não há clareza se as criadas são livres ou escravas. E mesmo quando se explicita sua condição jurídica, não há grandes diferenças na forma de sua caracterização. Todas, forras ou não, no que concerne a sua situação no interior da família para a qual trabalham, são semelhantes à Benvinda.

Babu, por exemplo, é mucama de Clarinha, protagonista da opereta adaptada *A Filha de Maria Angú*, de 1876. No começo da peça, aparece ajudando sua “Sinhazinha” a se vestir para o casamento. Logo depois, mostra-se muito querida por ela e cúmplice de seus segredos quando a acompanha em uma entrevista escondida com seu amante, Ângelo Bitu. O enredo se passa “na atualidade”, momento, portanto, em que ainda havia escravidão, mas o número de libertos crescia a passos largos. Em nenhum momento do espetáculo é possível identificar se Babu é cativa ou trabalhadora livre. Já Eulália da burleta *A Viúva Clark*, de 1900, é classificada como liberta. “Meteu-se” com Freitinhas, com quem parece viver em uma situação de criada de servir e amante. Os dois parecem gostar-se muito, mas Eulália é obrigada por Freitinhas a se “consumir de trabalho, cozinhando, lavando, engomando, consertando roupa, varrendo a casa<sup>131</sup>”.

Segundo Sandra Graham, inclusive, o fato de uma “criada de servir” ser escrava ou livre não determinava se ela receberia um salário em dinheiro. Nos anúncios em jornais relacionados ao trabalho de “dentro de casa” frequentemente havia referências a remunerações não monetárias, que incluíam apenas o fornecimento de moradia, vestimenta e alimentação. “Em 1900, uma família oferecia a uma menina ‘branca ou de cor’ que tomasse conta de dois bebês ‘boa comida, roupa e bom tratamento’”<sup>132</sup>. Tal situação não é difícil de compreendermos, uma vez que esta relação híbrida com o trabalho se prolongou, adentrando o século XX. É notório que as consequências das relações escravistas marcaram profundamente as relações

<sup>131</sup>AZEVEDO, Arthur. “A Viúva Clark”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.5, p. 47.

<sup>132</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.118 e 119.

trabalhistas no Brasil pós-abolição e, até hoje, se manifestem especialmente no tratamento dado aos empregados domésticos<sup>133</sup>.

Isso pode ser explicado pela condição específica dessa forma de trabalho. Em primeiro lugar, muitas vezes os criados domésticos realizavam tarefas de confiança e serviço pessoal e, por isso, possuíam posição superior e eram mais bem tratados, com alimentação e vestimentas de melhor qualidade<sup>134</sup>. Abandonar esse posto poderia ser ainda mais arriscado do que qualquer outro. Também era intrínseco ao trabalho realizado “portas à dentro” a limitação dos vínculos sociais do empregado àquele âmbito familiar, o que dificultava a sua inserção pós-alforria. Além disso, a situação mais ambígua da liberdade dos trabalhadores domésticos tem ligação direta com as discussões sobre paternalismo<sup>135</sup>.

Paternalismo é uma política de dominação que pressupõe um chefe de família cercado por dependentes (esposa, filhos, agregados e criados). Dependentes que, na visão senhorial, deveriam ser totalmente submissos. No entanto, na prática, subordinação não significava necessariamente passividade. Para manter seu domínio, os senhores precisavam negociar.

Assim, os dependentes, livres ou cativos, em um acordo informal e costumeiro, deviam obediência, trabalho (dedicação) e fidelidade (gratidão). Teoricamente, não podiam apelar para nenhuma instituição pública em sua defesa, pois o poder exercido pelos senhores sobre seus agregados, incluindo os criados, era

---

<sup>133</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

<sup>134</sup> SOARES, Luiz Carlos. *O "povo de cam" na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.110 e 114.

<sup>135</sup> Aqui, utilizo o termo “paternalismo” com consciência das suas limitações. Como afirma Thompson, “paternalismo” é um termo frouxo e generalizante, mas que pode ser útil para a compreensão de algumas relações sociais. (THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 32). Sidney Chalhoub também problematiza o termo, mas não deixa de utilizá-lo. Segundo ele, o paternalismo é uma política de dominação que, na visão senhorial, é inviolável e pressupõe subordinados totalmente dependentes. No entanto, na prática, não eliminava as solidariedades horizontais e nem os antagonismos sociais. “Em outras palavras, e para citar Rebecca Scott, [...] ‘subordinação não significa necessariamente passividade’”. (CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp.46-47).

privado e pessoal<sup>136</sup>. A dificuldade da efetiva implementação de uma lei que normatizasse o serviço doméstico mostra como essa tradição estava fortemente arraigada nos costumes brasileiros<sup>137</sup>. Ao mesmo tempo, os subordinados esperavam receber em troca proteção (sustento, roupa, cuidados médicos, etc.), respeito e justiça<sup>138</sup>. Se essas expectativas não fossem atendidas, poderiam, inclusive, exigir a quebra do vínculo.

Como mostra Sandra Graham, nas décadas de 1880, mulheres livres insistiam em reivindicar uma existência separada, dormindo fora da casa onde trabalhavam. Trabalhar “entrando de manhã e saindo à noite” ou “dormir fora aos domingos” são expressões que surgem nas linguagens dos acordos trabalhistas.<sup>139</sup> E se reivindicações como essas não fossem aceitas, os trabalhadores muitas vezes abandonavam seus patrões. Como apresenta Hebe Mattos, em uma fazenda em Cantagalo, o coronel Augusto de Sousa Araújo decidiu alforriar todos os seus escravos um pouco antes da abolição. Para permanecerem como empregados da fazenda, os libertos exigiram a demissão do administrador. Como essa condição não foi aceita, os ex-cativos deixaram a propriedade<sup>140</sup>.

Ao mesmo tempo, apesar de não ser uma regra, do convívio intenso entre patrões e trabalhadores domésticos e dessa sensação de gratidão, respeito, justiça e proteção, de um lado, e obediência e dedicação, por outro, surgia, muitas vezes, o afeto recíproco. Afeto que não eliminava as hierarquias sociais e transformava muitas

<sup>136</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.15.

<sup>137</sup> Diversas tentativas de normatização do serviço doméstico foram realizadas em finais do século XIX. Um regulamento foi decretado em 1896, mas sua implementação de fato parece não ter ocorrido e a regulamentação permaneceu como um problema a ser resolvido até início do século XX. (SOUZA, Flávia Fernandes. *Para casa de família e mais serviços: o trabalho doméstico na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX*. Dissertação. (Mestrado em História Social), Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009)

<sup>138</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. “À vovó Vitorina, com afeto. Rio de Janeiro, cerca de 1870.” In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. *Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

<sup>139</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 121.

<sup>140</sup> MATTOS, HEBE. “Laços de Família e Direitos no final da escravidão”. In: *História da vida privada: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p.369.

vezes as relações a princípio “trabalhistas” em bases exclusivamente sentimentais<sup>141</sup>. Isso, claro, podia trazer muitas vantagens para os criados, mas também intensificar o sentimento de gratidão e, conseqüentemente, uma atitude de subordinação. A afeição recíproca tornava-se, assim, mais um elemento nesse jogo em que forças assimétricas buscavam impor suas vontades.

No caso de Benvinda, essa relação paternalista, extremamente contraditória, é bastante evidente. Ao longo da peça, fica claro o tratamento carinhoso que a mucama recebe de seus patrões. Quando Seu Eusébio descobre que Benvinda fugiu com Figueiredo, desabafa:

EUSÉBIO- (*Muito comovido, para o que concorre o vinho que bebeu.*) - Coitada da Benvinda!... Podia tá casada e agora... anda atirada por aí como uma coisa à-toa... sem ninguém que tome conta dela... (*Com lágrimas na voz.*) Coitada... não *façam* caso... Eu vi ela pequena... nasceu e cresceu lá em casa.. (*Chorando.*) Minha *fia* mamou o leite da mãe dela!

Eusébio gosta de Benvinda e se sente responsável por ela, que nasceu e cresceu na sua casa e é irmã de leite de sua filha. Juquinha, filho do fazendeiro, parece respeitá-la mais do que a seus pais. Quinota e D. Fortunata, sua mãe, também expõem, ao longo da peça, sentimentos de afeição à mulata.

Contudo, apesar de ser tratada como cria da família, o tempo todo fica muito clara a sua posição subalterna. Não por acaso, Benvinda é a única que não é apresentada ao Gerente quando Seu Eusébio chega com ela, sua esposa e filhos ao Grande Hotel da Capital Federal<sup>142</sup>. Depois, quando é decidido que eles deveriam arranjar uma casa para alugar, Eusébio logo afirma que Benvinda “assumiria a cozinha”<sup>143</sup>. De mais a mais, apesar de criada como se fosse da família, a mulata não recebeu a mesma educação que sua irmã de leite: Quinota fala português perfeito, e

<sup>141</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 61.

<sup>142</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 330.

<sup>143</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 336.

nas palavras de Eusébio, “é muito *estruída*, teve três *professô...*”<sup>144</sup>. Já Benvinda não sabe ler e “fala mal”, segundo o padrão culto de Figueiredo<sup>145</sup>.

A mulata assemelhava-se, dessa forma, a uma linhagem mais antiga de personagens dependentes no teatro de Arthur Azevedo<sup>146</sup>. Na peça *Pum!*, de 1894, a mucama Mônica, descrita como “mulata”, também é apresentada como cria da família de Anacleto e confidente de Lainha, sua “nhãnhã”. Possui excelente relação com todos, mas também um lugar bem definido, de serviçal. É livre, mas precisa da autorização de seu patrão para se casar com Seu Joaquim. Uma fala de Anacleto é sintomática no que diz respeito a essa situação de ambiguidade: “Anacleto: (...) Olho vivo com Lainha. E com Mônica também. Uma mulata de estimação, está com a gente desde pequena e ajuda muito a você no negócio das balas... (...)”<sup>147</sup>. Aqui, o adjetivo “estimação” evidencia perfeitamente o lugar social ocupado pela mulata. Ela é querida, mas como um animal domesticado. Certamente, para os padrões da época, sua condição racial reforça essa caracterização: como mulata, não é selvagem, mas não perde sua natureza animalesca.

Sendo assim, Mônica e Benvinda, em troca de obediência, dedicação e fidelidade, recebiam de seus senhores proteção (sustento, roupa, cuidados médicos, etc.), respeito e justiça. Estabeleciam, desse modo, uma relação entre desiguais, mas que envolvia afeição e pressupunha a sensação de que se tratava de algo vantajoso para ambas as partes<sup>148</sup>. Do ponto de vista da própria Benvinda, no entanto, tal arranjo, ao pressupor lugares sociais bem definidos, gerava uma insatisfação ligada

<sup>144</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 330.

<sup>145</sup> “FIGUEIREDO (À parte) – Fala mal, mas é inteligente.” (AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 342).

<sup>146</sup> E na literatura do século XIX, em geral. Por exemplo, o personagem Pedro, de *O demônio familiar*, comédia escrita por José de Alencar em 1857, também evidencia essa situação ambígua dos criados domésticos. No entanto, Pedro, diferente de Benvinda, é escravo.

<sup>147</sup> AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado.

<sup>148</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. “À vovó Vitorina, com afeto. Rio de Janeiro, cerca de 1870.” In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. *Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

àquilo que Chalhoub define como um paradoxal sentimento de dor e humilhação<sup>149</sup>. É a libertação dessa posição de subordinação, na busca de maior espaço de autonomia, que justifica a opção da mucama pela fuga em nome de uma liberdade.

Não deixa de ser interessante que a maioria das criadas domésticas presentes nas peças de Arthur Azevedo, como Benvinda, possui uma boa relação com a família da qual dependem. Como já foi apresentado, Babu, de *A Filha de Maria Angú*<sup>150</sup>, Eulália, de *A Viúva Clark*<sup>151</sup> e Mônica, de *Pum!*<sup>152</sup>, são muito queridas por seus patrões. O mesmo acontece em *Abel, Helena, Casadinha de Fresco, A princesa dos cajueiros*, etc.

A única exceção a essa regra, na verdade, é Genoveva, da revista de ano de 1887 *O Carioca*<sup>153</sup>. Nela, em determinado momento da peça, a criada, por não ter limpado direito um prato e tentado se justificar, é empurrada por sua senhora até a coxia, de onde se ouve “a queda de um corpo e a bulha de um prato quebrado<sup>154</sup>”. Mas sua presença na peça, na verdade, era uma referência a um caso que ganhara grande repercussão nos jornais no ano anterior. Tratava-se de “duas pobres pretas menores horrivelmente seviciadas pela sua senhora, uma tal sra. Francisca da Silva Castro, mulher de José Joaquim de Magalhães Castro, e moradora à praia de Botafogo”<sup>155</sup>. As notícias acerca do episódio de modo geral adquiriram um tom de denúncia, com descrições fortes do estado das menores pretas espancadas. A repercussão foi enorme e os abolicionistas – dentre os quais figurava o próprio Arthur

<sup>149</sup> CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.135-35.

<sup>150</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Filha de Maria Angú”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.1.

<sup>151</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Viúva Clark”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.5.

<sup>152</sup> AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado.

<sup>153</sup> A criada de Chica Valsa também chamada Genoveva, da opereta *A Filha de Maria Angú*, de 1876, é chamada de estúpida por sua senhora em um único momento da peça por fazer uma pergunta óbvia. (AZEVEDO, Arthur. “A Filha de Maria Angú”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.1, p.155).

<sup>154</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Carioca”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.2. p. 389.

<sup>155</sup> Filindal. História dos sete dias. *A Semana*, 13 de fevereiro de 1886.



Azevedo<sup>156</sup> - logo se aproveitaram disso para iniciar feroz campanha contra os castigos físicos legalmente praticados contra os cativos. O episódio levou à promulgação de uma lei, em 15 de outubro de 1886, que proibia a pena de açoites aos escravos<sup>157</sup>.

A relação ruim de uma escrava doméstica com sua senhora, desse modo, só chegava a ser representada, e de forma bastante sutil, como um exemplo de exagero, tomado como mote para pregação abolicionista de seu autor. É difícil dizer, no entanto, que esse tipo de relação pernicioso era uma exceção naquela sociedade. Provável que a sua exposição tocasse um ponto muito delicado para a sensibilidade de parte da plateia, que precisava ser agradada e não poderia se ver questionada.

Portanto, apesar de trabalhadora livre, Benvinda era dependente de Seu Eusébio, matinha vínculos afetivos com a família que servia e carecia de relações que pudessem auxiliá-la numa nova inserção social. Quando surge essa possibilidade, na figura de Figueiredo, ela não vislumbra um espaço de negociação. Também não reage de forma submissa: simplesmente foge.

Assim, a situação de Benvinda no interior da família de Seu Eusébio é bastante complexa. Teoricamente livre e querida por todos, é tratada de maneira diferenciada, pois, afinal, quando se analisa a peça fica nítido que ela não é exatamente da família: é **quase** como se fosse da família. Quase. Dessa forma, ela simboliza de maneira bastante emblemática a condição ambígua e frágil dos criados domésticos no Brasil após a Lei Áurea. Mas Benvinda, diferente de Mônica, não aceita esse quase. Almejando a “posição de independência” que lhe oferece Figueiredo, foge. Em nome da sua liberdade.

Nesse sentido, a historicidade que separa a Benvinda de 1897, de *A Capital Federal*, daquela de 1892, de *O Tribofe*, é sintomática. Passados mais cinco anos

---

<sup>156</sup>NEVES, Larissa Oliveira; LEVIN, Orna Messer. *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>157</sup>BRASIL. Lei nº 3.310 de 15 de Outubro de 1886. Revoga o art. 60 do Código Criminal e a Lei n. 4 de 10 de Junho de 1835, na parte em que impõem a pena de açoites. Disponível em (acesso em agosto de 2016): [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LIM/LIM3310.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM3310.htm)

após a implementação da Lei Áurea, os problemas relacionados à inserção dos ex-escravos na sociedade tornavam-se mais óbvios e a necessidade de se discutir sobre isso mais urgente. Se na revista de 1892 a fuga de Benvinda se justifica pelos assédios que sofre, um problema comum ao período escravista, a Benvinda de 1897 foge por outra motivação. Deseja uma liberdade que a sua condição de criada de servir não é capaz de proporcionar. Dá a ver, assim, uma questão que se torna mais evidente no Pós-Abolição.

## 2.2. Ainda nos jardins: a emancipação do “sexo frágil”.

Assim, diante da possibilidade de ter uma vida mais autônoma, Benvinda aceita a proposta de Figueiredo:

“Ora! Isto sempre deve *sê mió* que aquela vida enjoada lá da roça! Ah! Seu *Borge!* Seu *Borge!* Você abusou *proque* era *feitô* lá da fazenda; fez o que fez e me prometeu casamento... Mas casará ou não? *Sinhá e nhãnhã ondem ficá danada...* Pois que *fique!*... Quero a minha liberdade!<sup>158</sup>”.

Como vimos, a fuga de Benvinda em nome de sua liberdade aponta, explicitamente, para uma questão fundamental a respeito da condição ambígua dos trabalhadores livres de finais do século XIX. Não obstante, se articula também a outra discussão importante daquele momento, voltada para o papel da mulher na sociedade.

No Rio de Janeiro da década de 1890, a liberdade não era, a princípio, um direito que deveria ser pretendido pelo gênero feminino. Principalmente quando vinculada à abdicação do casamento, como é o caso de Benvinda, que renuncia o “Seu Borge”, como aparece na citação acima. Assim, além de compor o núcleo central do enredo, a mulata, apesar de mulher, corre atrás de seus sonhos e possui uma personalidade forte. Expressaria, então, a “emancipação do sexo frágil<sup>159</sup>”, algo

<sup>158</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.342.

<sup>159</sup> REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

um tanto polêmico em finais do XIX<sup>160</sup>. Para desenvolver melhor essa questão, será necessário continuarmos no jardim, longe da peça.

Naquele momento, o lugar do sexo feminino, especialmente das classes abastadas, era reservado ao espaço doméstico. Inseridas no sistema patriarcal já abordado anteriormente, as mulheres viviam sob a dependência e a autoridade de seu pai. Aprendiam apenas a costurar, bordar, fazer crochê e administrar o lar. Com o tempo, passaram a ser ensinadas também a tocar piano, falar francês, a ler e a escrever<sup>161</sup>. Tornaram-se, então, o público alvo dos romances e de alguns jornais<sup>162</sup>.

*A Estação: Jornal ilustrado para a família*, por exemplo, foi um desses periódicos, que circulou nas ruas do Rio de Janeiro entre 1879 e 1904. Possuía artigos de Arthur Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac, Julia Lopes de Almeida dentre outros literatos importantes. Era especializado em moda, comportamento, etiqueta, costumes, literatura e “vida mundana”. Assim como outras revistas desse gênero, reforçava a ideia da “mulher do lar”, que deveria manter distância de assuntos econômicos, políticos ou relacionados à vida civil. Quando “Eloy, o herói”, pseudônimo de Azevedo, desejava abordar algum tema que não se restringisse à moda, ao cotidiano ou às artes, pedia desculpa e permissão às suas leitoras<sup>163</sup>.

Na segunda metade do Oitocentos, principalmente nos centros urbanos, começaram a surgir algumas escolas destinadas ao sexo feminino. Era bastante comum as meninas ali se educarem apenas até os treze ou quatorze anos, quando,

<sup>160</sup> Na peça *As asas de um anjo*, de José de Alencar, Carolina é uma mulher que representa a emancipação do sexo feminino. Uma fala sua, em resposta à proposta de casamento de Pinheiro, é interessante na medida em que, justamente, associa a situação de opressão da mulher à escravidão: “No momento em que lhe pertencesse, tornar-me-ia um traste, um objeto de luxo; em vez de viver para mim, seria eu que viveria para obedecer às suas vontades. Não; no dia em que a escrava deixar o seu primeiro senhor, será para reaver a liberdade perdida.(...) Nesse dia, se houver um homem que me ame e que me ofereça a sua vida, eu a aceitarei; porém como senhora”. (ALENCAR, José de. “O demônio familiar” [1857]; “As asas de um anjo” [1858]. “Mãe” [1960]; In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, v.2);

<sup>161</sup> Apesar disso, em 1872, apenas 11,5% das mulheres no Brasil eram alfabetizadas. No Rio de Janeiro, no entanto, esse número subia para quase 30%. (HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 – 1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.52).

<sup>162</sup> HAHNER, June. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

<sup>163</sup> “Difícil ofício este de escrever chroniquetas *ad usum* do belo sexo numa época em que não se fala senão em política, em que não se vive senão de política e em que não se respira, não se almoça, não se janta, não se ceia senão política”. (Eloy, o herói, “Chroniqueta”, *A Estação*, 18 de fevereiro de 1890).

então, acreditava-se já estarem elas prontas para casar. Nesse momento, passavam para a responsabilidade do marido, escolhido pelo pai. A partir daí, se dedicavam a tomar conta da casa e à maternidade, sua grande missão. Também se tornou mais frequente a presença das mulheres nos espaços públicos. Mas como a rua, em oposição à casa, era o local do desvio e das tentações, e a mulher, nas concepções da época, era um ser frágil, elas deveriam estar, ali, sempre acompanhadas<sup>164</sup>.

Em *A Capital Federal*, Quinota, filha do fazendeiro Eusébio e irmã de leite de Benvinda, teve professores particulares. Depois disso, seus pais acertaram seu casamento com Gouveia. Como este desaparecera, a família vai ao Rio de Janeiro para encontrar o noivo e resolver seu destino, que não poderia ser outro. A necessidade do casamento de Benvinda também é algo que se repete em diversos momentos da peça.

Entretanto, é importante destacar que Benvinda era uma mucama e, na verdade, a situação das mulheres mais pobres era distinta daquela acima apresentada. Primeiro, porque elas normalmente eram menos dependentes do homem do ponto de vista financeiro, posto que trabalhavam para complementar a renda masculina e garantir o sustento da casa. Em grande parte, isso as tornava menos submissas e frágeis. Depois, porque o espaço público não representava necessariamente para elas um ambiente a ser evitado, pelo contrário. Era esse muitas vezes o seu local de ganho e sustento, por um lado, e de divertimento e sociabilidade, por outro<sup>165</sup>. Ao longo da peça *A Capital Federal*, por exemplo, Benvinda aparece três vezes sozinha na rua, sem enxergar nisso um problema.

Como argumenta Sonia Maria Giacomini, essa situação diversa das mulheres mais humildes, todavia, não significa que fosse menos opressora<sup>166</sup>. Apesar de dividir o salário com o esposo, elas também assumiam a total responsabilidade pelas tarefas

---

<sup>164</sup> HAHNER, June. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

<sup>165</sup> SOIHET, Raquel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 365 -367.

<sup>166</sup> GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1988, p.88.

domésticas e pelos filhos, pois “maternidade era assunto de mulher”<sup>167</sup>. Possuíam, assim, uma dupla jornada de trabalho. De mais a mais, em finais do XIX, em um contexto de higienização do centro da cidade do Rio de Janeiro, no qual a abertura da Avenida Central é o símbolo máximo, houve todo um esforço de repressão à ocupação popular dos locais públicos, na qual o sexo feminino era particularmente mais afetado. Isso porque, desde o código penal brasileiro de 1890, ter uma ocupação “manifestadamente ofensiva da moral e dos bons costumes” era um dos critérios para que uma pessoa fosse enquadrada no crime de vadiagem<sup>168</sup>. E de acordo com a moral dominante, só o fato de uma mulher andar sozinha poderia torná-la suspeita. Muitos policiais justificavam algumas prisões afirmando apenas que as detentas estavam “‘vagando’, ‘perambulando’, ‘flanando’, ‘vagabundando’ (sic)”<sup>169</sup>. Em um quadro de *A Capital Federal* que será analisado mais adiante, Benvinda sofre assédios e é obrigada a escutar comentários irônicos em parte porque se encontra sozinha no Largo de São Francisco.

Também é sintomático que em 1872, 71% das mulheres que trabalhavam fossem servidoras domésticas. Em 1906, esse número subiria para 76%<sup>170</sup>. Ainda que pudessem se empregar sem maiores problemas quando da sua situação financeira precária, era na esfera do lar que tinham maior aceitação. Não é por acaso que Benvinda é mucama, assim como todas as mulheres trabalhadoras das peças de Arthur Azevedo. O ideal burguês restringia o espaço de trabalho da mulher ao âmbito familiar e considerava o trabalho braçal feminino uma bestialização do sexo frágil<sup>171</sup>.

Quando enfrentavam esse estigma e se empregavam em ambientes considerados masculinos, como em fábricas, as mulheres sofriam discriminação e

<sup>167</sup>SOIHET, Raquel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 367.

<sup>168</sup>GARZONI, L.C. “At the Borders of Non-Work: Poor Female Workers and Definitions of Vagrancy in Early Twentieth-Century Rio de Janeiro”. *International Review of Social History*, v. 60, 2015.

<sup>169</sup>GARZONI, L.C. “At the Borders of Non-Work: Poor Female Workers and Definitions of Vagrancy in Early Twentieth-Century Rio de Janeiro” *International Review of Social History*, v. 60, 2015, p.79.

<sup>170</sup>GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.18.

<sup>171</sup>MÉNDEZ, Natália Pietra. “Do lar para as ruas: capitalismo, trabalho e feminismo”. *Mulher e Trabalho*, Porto Alegre, v. 5, p. 51-63, 2005. Disponível em: <http://cdn.fee.tche.br/mulher/2005/artigo3.pdf> (Acesso: janeiro de 2016), p.54.

abusos e tinham sempre os salários mais baixos e as jornadas de trabalho maiores<sup>172</sup>. Conta Maria Amélia Almeida Teles que em uma greve realizada em 1906, no estado de São Paulo, os tecelões homens conquistaram a redução de suas jornadas de trabalho para oito horas. As tecelãs ficaram com nove horas e meia<sup>173</sup>.

Além disso, apesar da maioria não casar formalmente, as mulheres pobres mantinham essa aspiração, sentindo-se inferiorizadas quando não a concretizavam. Rachel Soihet mostra como em muitos casos de processos judiciais, por ser casada, uma mulher poderia ser mais respeitada, pelas autoridades e pelas testemunhas. “Mães solteiras e concubinas eram alvos de preconceito por estarem à margem do esquema familiar burguês, concebido como universal”<sup>174</sup>.

Assim, mulheres trabalhadoras ou ricas, em finais do século XIX, ocupavam um espaço bem restrito na sociedade. Todavia, não aceitavam passivamente essa opressão. Começaram a lutar contra o papel hegemonicamente atribuído a elas e, apesar das suas reivindicações serem diferentes, se alimentavam reciprocamente e se complementavam.

No caso das mulheres de grupos sociais mais abastados, sua principal forma de atuação foi através dos jornais. Como mostra Ângela Reis<sup>175</sup>, suas manifestações possuíam pontos divergentes, porém todas reivindicavam uma melhor educação para o *belo sexo*, o que incluía a possibilidade de acesso ao ensino superior<sup>176</sup>. A diferença estava no objetivo e sentido dessa educação. Uma das vertentes acreditava na importância da instrução feminina para que a mulher pudesse melhor educar seus

<sup>172</sup> TELES, Maria Amélia. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

<sup>173</sup> TELES, Maria Amélia. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999, p.42.

<sup>174</sup> SOIHET, Raquel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 380.

<sup>175</sup> REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

<sup>176</sup> A peça *As doutoras*, de França Júnior, que estreou em 1889, também no Teatro Recreio Dramático, essa questão aparece de forma emblemática. As duas personagens principais são doutoras: uma é bacharel em direito e a outra formada em medicina. Suas profissões, no entanto, geram discórdias em suas respectivas famílias e, no final, ambas abdicam de suas carreiras e se tornam mães. Apesar desse final, no entanto, a peça não deve ser interpretada como uma crítica à emancipação feminina. Antes, procura representar os impasses que surgiam a partir das mudanças sociais que se operavam.

filhos, transmitindo-lhes mais cultura e despertando neles a curiosidade intelectual<sup>177</sup>. Por outro lado, um grupo mais progressista exigia educação às mulheres não para que elas se tornassem melhores mães, mas para que se emancipassem e contribuíssem com o progresso nacional<sup>178</sup>. Ao longo do século XIX, essas feministas ampliaram suas reivindicações para além do campo educacional, incluindo a busca por direitos políticos e civis. Em 1891, no contexto da formulação de uma nova Constituição para a recém-proclamada República brasileira, o sufrágio feminino, inclusive, entrou em debate<sup>179</sup>.

No caso das mulheres mais pobres, suas reivindicações caminhavam em outro sentido. Por um lado, elas se incorporavam às lutas sindicais, por exemplo, para exigir melhores condições de trabalho. Em 1906, pressionaram o I Congresso Operário Brasileiro, que aprovou a luta pela regulamentação do trabalho feminino. Por outro, em diversas ocasiões, como as descritas por Rachel Soihet, negaram a

<sup>177</sup> Nessa linha, um dos principais periódicos foi o *Jornal das Senhoras*, que surgiu em 1852. De acordo com June Hahner<sup>177</sup>, Joana Paula Manso de Noronha, sua editora, adotava em grande medida o discurso positivista, bastante difundido no Brasil da época, segundo o qual a família e as liberdades individuais eram as bases da sociedade. No centro da família estava a mulher, escolhida para a mais fundamental das missões: a educação das crianças. Colocada num pedestal e retirada de sua posição de simples submissão, a mulher, no entanto, continuava enclausurada nos limites domésticos, tendo a maternidade como a sua principal ocupação (REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, pp.42 e 43.).

<sup>178</sup> Francisca S. da M. Diniz, editora do jornal *Sexo Feminino*, incentivava as suas irmãs de gênero a seguir carreiras científicas, para que não mais dependessem financeiramente do sexo masculino e pudessem, enfim, ser independentes (REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, p. 43). Essa audácia foi realizada primeiro por Maria Augusta Generosa Estrella que em 1874 deixou o Rio de Janeiro para estudar medicina nos Estados Unidos. A ela se juntou Josefa Agueda Felisbella Mercedes de Oliveira<sup>178</sup>. Em 1888, então, mais de dez anos depois do governo brasileiro ter liberado o acesso do ensino superior às mulheres, era anunciado o doutoramento da primeira brasileira em medicina. (HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 – 1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981, pp. 52-57)

<sup>179</sup> Toda essa luta, é importante alertar, não estava restrita ao Brasil<sup>179</sup>. Era incentivada e incentivava outras mulheres, de diferentes partes do globo. Em 1869, o território de Wyoming, nos Estados Unidos, foi o primeiro local do mundo a estabelecer o sufrágio feminino. Utah e Colorado seguiram o exemplo, em 1870 e 1893, respectivamente.<sup>179</sup> Em 1876, como a Constituição do país não explicitava uma proibição ao voto feminino, chilenas aproveitaram para exercer seus direitos eleitorais. Três anos depois, o Partido Socialista Francês se pronunciou a favor da igualdade dos sexos tanto no nível civil como no político. Entre 1880 e 1890, na Inglaterra, além de lutar pelo direito do voto, feministas empenharam-se a denunciar as causas sociais da prostituição e a acusar a educação burguesa como responsável pela subordinação das mulheres (TELES, 1999, pp.39-40).

obrigatoriedade do casamento ou não aceitaram a submissão e a violência do marido ou do patrão, fugindo ou reagindo às agressões - “na mesma moeda” ou através de processos<sup>180</sup>.

Não obstante, todas essas manifestações sofriam forte resistência. Diversas teorias científicas justificavam a exigência de um comportamento recatado e submisso das mulheres por razões biológicas, ligadas à natureza frágil, afetiva e maternal desse sexo<sup>181</sup>. Lombroso, conceituado médico e criminologista italiano, afirmava categoricamente que a inteligência feminina era inferior à masculina. Aquelas que desconfirmavam essa regra eram criminosas natas, incapazes “da abnegação, da paciência, do altruísmo que caracterizava a maternidade”<sup>182</sup>.

Outro argumento muito utilizado era de que a emancipação feminina levaria à dissolução da organização do lar. Isso geraria o verdadeiro caos, já que a família tradicional era uma das bases fundamentais da sociedade, de acordo com pressuposto positivista muito aceito à época. Uma charge de *O Paiz* intitulada “Ménage moderno”, evidencia exatamente essa visão: mostra uma menininha chorando desesperada, ao lado dos pais. “Embaixo, o diálogo esclarece a cena: ‘Porque choras, Suzete? ‘Porque agora tenho dois papás...e... não tenho mamã!’”<sup>183</sup> Recusando a maternidade, sua função natural, as “mulheres independentes” propiciariam o agravamento de todos os males sociais. Pelo menos assim acreditavam muitos daqueles que viviam no Rio de Janeiro Oitocentista.

<sup>180</sup> SOIHET, Raquel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

<sup>181</sup> SOIHET, Raquel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p.263.

<sup>182</sup> LOMBROSO *apud* REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, p.56.

<sup>183</sup> REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, p.56.





DeLéonec. *O Paiz*, 17 de Abril de 1911.

Outra forma de menosprezar as feministas era acusando-as de se dedicarem às suas lutas em função de uma frustração. Desprovidas de beleza e, portanto, despojadas do casamento, algo extremamente humilhante para alguns na época, as feministas questionariam a condição das mulheres como forma de vingança<sup>184</sup>.

Parte dessa tensão está presente na burleta *A Viúva Clark*, escrita por Arthur Azevedo e encenada em 1900. A personagem principal, que dá título à peça, é uma mulher totalmente independente e que se orgulha disso. Seu modo “excêntrico”, no entanto, dá o que falar:

Teles – Quem ela é?

A Viúva- uma infeliz senhora, viúva como eu, mas muito necessitada, e, de mais, impingindo aquele título de baronesa, última toleima do marido. Fiz dela minha dama de companhia. Sou

<sup>184</sup> REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

muito livre, sou independente, meu marido educou-me à americana, residi alguns anos nos Estados Unidos, onde contrái o hábito de viver a meu gosto, sem me importar absolutamente com o que possam pensar a meu respeito.

Teles – Bem sei.

A Viúva – Mas, de tempos para esta parte, notei que meu sistema era um tanto arriscado, que **a sociedade fluminense não estava bem preparada para compreender certos costumes**, e, pela primeira vez, receei a maledicência. Resolvi não sair mais sozinha. Aí tem porque arranji a dama de companhia.

Teles – Vãos receios. A senhora é uma mulher honesta e um espírito superior: deve colocar-se acima de todos os preconceitos.

A Viúva – Sou uma mulher-homem, capaz de desafiar maldizentes e de afrontar qualquer perigo... mas não devo esquecer que sou brasileira e vivo no Brasil. Faço-me romana em Roma. Custa pouco ter uma dama de companhia<sup>185</sup>.

A Viúva é livre e independente porque viveu nos Estados Unidos, “país civilizado”, “à frente do Brasil”. No Rio de Janeiro, seus hábitos *avant la lettre* são mal interpretados devido ao “atraso” de seu povo e do país como um todo. Diante disso, a Viúva Clark opta por não mais sair à rua sozinha. Mesmo assim, recaem sobre ela as mais diversas fofocas e será justamente a busca por resgatar a sua honra e desmentir um boato de que ela possuiria um amante que servirá de mote para o desenrolar de todo o enredo.

É curioso, no entanto, que no trecho acima transcrito, ao buscar destacar suas qualidades de mulher autônoma, “A Viúva” se designe como uma “mulher-homem”. Mesmo que a peça apresente claramente um ponto de vista favorável à emancipação feminina, naquele momento era quase inevitável associá-la a uma masculinização<sup>186</sup>.

Assim, o fato é que mulheres ricas e pobres sofriam com a inferiorização que lhes era imposta. Mas, no século XIX, muitas já não aceitavam passivamente essa condição. Ainda que possuíssem reivindicações diversas, suas lutas deixavam evidente que a emancipação do sexo feminino era um ponto de tensão. Era algo que

<sup>185</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Viúva Clark”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 5, p. 40. (Grifo meu)

<sup>186</sup> A peça *As asas de um anjo*, escrita por José de Alencar e publicada em 1858, também apresenta essa questão, mas através de uma perspectiva oposta. A força e busca por independência de Carolina são retratadas como defeitos graves e a personagem é duramente punida pelos seus “erros”. Nesse sentido, a temporalidade que separa *A Viúva Clark* (1900) de *As asas de um anjo* (1858) é sintomática: nos 42 anos entre elas, a luta pela emancipação feminina ganhou cada vez mais repercussão e o número de seus adeptos cresceu consideravelmente. (ALENCAR, José de. “As asas de um anjo” [1858; In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, v.2).

tocava, portanto, grande parte da plateia que assistia à força de Benvinda e a sua busca por independência.

Nesse sentido, a personagem assemelhava-se às prostitutas dos carros alegóricos do Carnaval Oitocentista. Segundo Cristiana Schettini, essas mulheres estavam por toda parte nas festas das grandes sociedades e inclusive desfilavam nos carros abertos ao lado dos sócios. Na sua análise, o objetivo inicial disso era mostrar o caráter masculino do evento. Mas essa força e brilho das prostitutas poderiam ser interpretados de outras formas. Elas se tornavam extremamente populares e em certo sentido até admiradas pelas mulheres, inclusive pelas sinhás e sinhazinhas que assistiam ao desfile das janelas. Uma crônica de Arthur Azevedo, chamada “Sonho de Moça”, é sintomática. Uma mocinha de família reclama para a sua mucama que nos desfiles a que assistiu, a prostituta que ficava em cima do carro alegórico era muito mais feia que ela. Ao adormecer, ela sonha que estava no lugar da prostituta, recebendo todos os aplausos. Não é por acaso, portanto, que literatos como o próprio Arthur Azevedo fossem completamente contra essa “apoteose à prostituição”<sup>187</sup>.

O que me interessa aqui, portanto, não é a luta da Benvinda em si, mas o que ela representava na luta das mulheres que a assistiram. Talvez não seja possível afirmar que, no contexto da peça, quando Benvinda foge “em nome da sua liberdade”, ela estava lutando por uma emancipação de gênero. Mas a sua força no enredo, explicitada nesse e em muitos outros momentos, sem dúvida causava um impacto na plateia. O público feminino poderia se reconhecer nela, desejar ser como ela – como a menina de *O sonho de moça* - ou desprezá-la, dependendo do ponto de vista que possuía no debate sobre o lugar que a mulher deveria ocupar na sociedade.

Todavia, é importante atentar que a maioria das “mocinhas” das peças de Arthur Azevedo reforçam o estereótipo da mulher de família, que deve ser submissa e restringir seu campo de atuação ao espaço doméstico e à maternidade. Caso emblemático é de Henriqueta, da comédia *O Dote*, escrita por Arthur Azevedo e

---

<sup>187</sup> SCHETTINI, C. “Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX”. In: CUNHA, M.C.P. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp; Cecult, 2002.

representada em 1907. Henriqueta, casada com Ângelo, é lindíssima, porém frívola e sem juízo. Gasta todo o dinheiro do marido e quando é informada sobre a situação de aperto em que se encontram, trata de convencer sua família de que Ângelo era o responsável pelas despesas, comprando joias para amantes. Diante de tal acusação, os jovens se separam. A reconciliação, no final do espetáculo, se dá após a regeneração de Henriqueta que, por sua vez, só é possível porque ela descobre que está grávida. Assim, o papel social da mulher, como mãe, fica bem definido.

Por outro lado, pensando especificamente no caso das mulatas das peças azevedianas, as estatísticas mudam. Com exceção daquelas presentes nas peças *A Filha de Maria Angu*, de 1876, *A mascote na roça*, de 1882, e *O Escravocrata*, de 1884, todas as demais – num total de sete – contrariam o estereótipo da mulher submissa.<sup>188</sup>

Tais mulatas, de fato, pertencem a grupos sociais mais pobres e, por isso, talvez pudessem mais facilmente ser assim representadas. Entretanto, é importante ressaltar que as mulheres caracterizadas nas peças de Arthur Azevedo como negras e pretas (e suas derivações, como pretinha ou negrinha), também trabalhadoras, mas de aparição bem menos recorrente, são sempre, necessariamente, submissas, figurantes e sequer possuem direito de fala. Nesse sentido, apesar de existirem mulheres que não fossem marcadas pela cor que eram independentes e possuíam atitude, como a Viúva Clark, depois de 1884, a independência e atitude tornaram-se atributos indispensáveis na caracterização do tipo da mulata. Se, no século XIX, isso era uma qualidade ou um defeito, dependia do ponto de vista do espectador a respeito da “emancipação do sexo frágil”.

Portanto, no primeiro ato da peça *A Capital Federal*, a discussão a respeito da mestiçagem, desenvolvida a partir do questionamento ao termo “mulata”, substituído por “trigueira”, prepara a entrada de Benvinda em cena, concedendo-lhe maior destaque. Também nesse primeiro momento da peça o espectador passa a conhecer

---

<sup>188</sup> É curioso atentar, todavia, que as únicas três mulatas mais passivas de todas as peças acessíveis de Arthur Azevedo são, justamente, as três primeiras mulatas postas em cena pelo autor. E elas, claramente, ainda não eram “personagens-tipo”.

algumas características dessa personagem, como sua esperteza, sua situação de “livre-escravizada”, sua personalidade forte, sua insubordinação. Características que pouco a pouco se tornarão emblemáticas na definição do tipo da mulata. Justamente porque eram um tanto polêmicas.

### 3. “Vai acabar o primeiro ato!”: de volta ao salão.

É com Benvinda libertando-se de sua condição submissa que chegamos ao final do primeiro ato, ou à participação da mulata no seu enredo. Trata-se, de fato, de um ato bastante curto e como a mucama ainda não se firmou como protagonista aparece ainda em poucas cenas. De todo modo, não custa muito finalizarmos este capítulo abusando do recurso dramático e aproveitando-se da criatividade de Arthur Azevedo.

Logo após a fuga de Benvinda, ainda no largo da Carioca, Seu Eusébio, Juquinha, Dona Fortunata e Quinota finalmente encontram com Seu Gouveia, o noivo desaparecido. Este, para fugir de Lola e suas amigas, com quem deveria encontrar, propõe um jantar em Santa Teresa. Todos, então, correm a tomar o bonde. Pronto: é o subterfúgio para o *grand finale* do primeiro ato: “há uma pancada seca no bombo e nos timbales da orquestra, e abre-se o fundo da cena”<sup>189</sup>:

(Mutação).

Quadro 4

(A passagem de um bonde elétrico sobre os arcos. V o dentro do bonde, entre outros passageiros, Eusébio, Gouveia, Dona Fortunata, Quinota e Juquinha. Ao passar o bonde em frente ao público, Eusébio levanta-se entusiasmado pela beleza do panorama.)

Eusébio – Oh! A *Capit  Feder !* A *Capit  Feder !*..<sup>190</sup>.

Aos pedidos de bis, a passagem do bonde elétrico repete-se várias vezes. Por fim, “a ovaç o rebentou, estrepidosa e durante alguns minutos a platéia festejou calorosamente o ilustre [autor] da peça, os artistas que brilhantemente a estavam

<sup>189</sup> Olavo Bilac. *A Bruxa*, 12 de fevereiro de 1897.

<sup>190</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 349.

representando, a empresa que com surpreendente luxo a montara, os cenógrafos que tanto deslumbramentos iam produzindo”<sup>191</sup>. E “Quando o público aplaude assim, os empresários coçam o queixo com satisfação”<sup>192</sup>.

(Cai o pano)

---

<sup>191</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>192</sup> Olavo Bilac. *A Bruxa*, 12 de fevereiro de 1897.

## **SEGUNDO ATO: SOBRE COMO A SENSUALIDADE DA MULATA ACALORAVA OS DEBATES SOBRE AS NORMAS MORAIS FEMININAS.**

O primeiro ato da peça *A Capital Federal*, já analisado anteriormente, apresenta os principais personagens dessa comédia-opereta, mas dos quais pouco comentamos: Figueiredo, o lançador de trigueiras, Lola, a cortesã de luxo, e a família de Seu Eusébio, da qual Benvinda faz parte enquanto irmã de leite e mucama de Quinota.

Também no primeiro ato é apresentado o conflito dramático do espetáculo: Seu Eusébio acompanhado de todo o seu pequeno núcleo familiar veio de São João do Sabará à cidade do Rio de Janeiro para procurar Seu Gouveia. Seu Gouveia, por sua vez, envolvido com o jogo de roleta e de caso com Lola, resiste a honrar seu compromisso de desposar Quinota. Benvinda, entretanto, antes de iniciar essa busca pelo noivo desaparecido, se dispersa do grupo, indo ao encontro de Figueiredo, que lhe prometera uma vida melhor. Em paralelo ao enredo principal da peça, a mulata inicia a sua própria trajetória, que será construída a partir das suas dificuldades enquanto mulher, mucama e mestiça em conquistar sua autonomia.

O segundo ato de *A Capital Federal*, foco do capítulo a seguir, mostra, por um lado, Eusébio, sua mulher e seus filhos rodando pelo Rio de Janeiro e confabulando estratégias para trazer Gouveia de volta. Por outro, apresenta Benvinda tentando ser educada por Figueiredo para tornar-se uma prostituta de luxo. Nessa sua missão, o que mais chama atenção é a sensualidade da mulata que, em 1897, colocava a personagem no centro de um caloroso debate sobre determinismo racial e moralidade.

Será especificamente a sensualidade de Benvinda e seus significados para os espectadores da primeira temporada de *A Capital Federal* que servirá de base para este capítulo. Vamos a ele!

## 1. A ginga

O segundo ato abre com Benvinda em cena, “escandalosamente vestida à última moda e cercada por muitas pessoas do povo, que lhe fazem elogios irônicos”<sup>193</sup>. O cenário, muito elogiado, é o Largo de São Francisco<sup>194</sup>.

Coro [pessoas do povo]  
 Ai, Jesus! Que mulata bonita!  
 Como vem tão janota e faceira!  
 Toda a gente por ela palpita!  
 Ninguém há que adorá-la não queira!  
 Ai, mulata!  
 Não há peito que ao ver-te não bata!<sup>195</sup>

Nesse momento, fica claro o quanto Benvinda chama atenção na rua. No entanto, incomodada com isso, ela sempre responde a todos os “assanhados” que “intacam” com ela, como mostra a continuação desse número musical:

(...) Não digo o meu nome!  
 Não *tou* de maré!  
 Diabo dos *home*  
 Que *insurta* as *muié!*  
 Quando eu vou sozinha,  
 Só ouço *dizê:*  
 “Vem cá, mulatinha,  
 Que eu vou com você”.  
 Sai da frente, minha gente  
 Sai da frente *pro favô!*<sup>196</sup>

Apesar de Benvinda sempre atrair os homens, ela nunca “está de maré” quando é molestada. No entanto, toda essa importunação no Largo de São Francisco

<sup>193</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.351.

<sup>194</sup> Por exemplo: Gambiarras. *Cidade do Rio*, 12 de fevereiro de 1897; Palcos e salões. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1897.

<sup>195</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.351.

<sup>196</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.352.



só acaba quando aparece Figueiredo para socorrer a mulata, colocando-se ao seu lado. Apenas diante da presença de um homem, “todos se retiram”, proferindo, todavia, cumprimentos irônicos ao casal. Na cena seguinte, Figueiredo justifica a atitude do “povo”, responsabilizando Benvinda pelos assédios que sofre.

Figueiredo (*Repreensivo.*) – Já vejo que há de ser muito difícil fazer alguma coisa de ti!

Benvinda – Eu não tenho *curpa* que esses *diabo*...

Figueiredo (*Atalhando.*) – Tens culpa, sim! Em primeiro lugar, essa toaleta é escandalosa! Esse chapéu é descomunal!

Benvinda – Foi o *sinhô* que *escolheu ele*!

Figueiredo – Escolhi mal! Depois, tu abusas do *face-en-main*!

Benvinda – Do... do quê?

Figueiredo – Disto, da luneta! Em francês chama-se *face-en-main*. Não é preciso estar a todo o instante... (*Faz o gesto de quem leva aos olhos o face-en-main.*) (...) E não sorrias a todo instante, como uma bailarina... A mulher que sorri sem cessar é como o pescador quando atira a rede: os homens vêm aos cardumes, como ainda agora! – E esse andar? Por que gingas tanto? Por que te remexes assim?<sup>197</sup>

Nessa cena, usando um argumento machista e inacreditavelmente atual, mais de um século depois, Figueiredo afirma categoricamente que usando a *toilette* com a qual está vestida, sorrindo a todo instante e gingando ao andar seria impossível Benvinda não ser assediada na rua. Assim, além de reprimir sua roupa escandalosa, composta por um chapéu descomunal e um *face-en-main* que ela não sabe utilizar, Figueiredo deixa evidente a sua ginga, um movimento que cada vez mais será associado à figura da mulata para ressaltar a sua sensualidade<sup>198</sup>. Sensualidade que não é proposital, mas intrínseca, já que a personagem não tem sequer consciência do seu andar sedutor.

<sup>197</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 353.

<sup>198</sup> Nota-se que é justamente a ginga que, com o passar do tempo, vai se transformar na marca do brasileiro de modo geral, não só através da figura da mulata, mas também na capoeira, no futebol e no samba.

## 2. As atrizes

De acordo com o último trecho de *A Capital Federal* anteriormente transcrito, é inegável que Benvinda, através de seu gingado, possuía uma sensualidade que atraía os homens aos cardumes. Em 1897, essa sua característica também foi reforçada pela escolha das atrizes para representar a personagem e as suas *performances*, segundo os jornais.

Em finais do século XIX, no Brasil, era comum os empresários das companhias encomendarem peças aos autores dramáticos. Era também bastante comum um autor criar personagens pensando nos atores que o desempenhariam. Esse, inclusive, foi o caso de *A Capital Federal*, em que Silva Pinto solicitou uma peça a Arthur Azevedo que conhecia de antemão os artistas que seriam responsáveis pelos diferentes papéis<sup>199</sup>. Mais do que isso, como na *comedia dell'arte*, muitos atores especializavam-se em certos tipos<sup>200</sup>. Assim, as características das atrizes encarregadas de representar determinados papéis ajuda na compreensão das características dos personagens que assumem.

A atriz que representou Benvinda na estreia de *A Capital Federal* foi Olympia Amoedo. Segundo Sousa Bastos, ela nasceu no Rio de Janeiro em 1863. Irmã da também atriz Gabriela Montani e filha de dois atores italianos que aqui haviam se estabelecido, Olympia Amoedo só entrou para a carreira teatral após tornar-se viúva, em 1893. Sua estreia tardia nos palcos, no entanto, não a impediu de alcançar grande sucesso, especialmente nas peças ligeiras<sup>201</sup>.

<sup>199</sup> Palcos e salões. *Jornal do Brasil*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>200</sup> Um personagem-tipo é aquele que possui características físicas e morais que se mantêm constantes durante toda a peça e se repetem em tantas outras. É uma forma de representação superficial e generalizada de supostos tipos humanos da sociedade sobre a qual se fala. Normalmente, tais personagens sequer possuem um nome próprio e aparecem no texto como “A mulata”, “Um soldado”, “Uma *cocotte*”, o que reforça ainda mais sua generalização. Por sua recorrência no palco e referência social, são conhecidos de antemão pela plateia que, de pronto, facilmente os identifica em cena (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999).

<sup>201</sup> SOUSA BASTOS. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro. Acompanhado de notícias sobre os principais artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: J. Bastos, 1898, p. 750.

Nestas, era elogiada nos jornais por sua “bela forma” e seu “olhar fascinante”<sup>202</sup>. Também se destacava “por cantar coisas amaxixadas”<sup>203</sup>. Um ano antes de estreiar com *A Capital Federal*, fez uma personagem nomeada “Malícia” na peça *Pão, pão, queijo, queijo* “cheia de atrativos” e “Uma Moradora da Rua da Conceição” “de uma brejeirice digna de nota”<sup>204</sup>. Logo depois, fez, na peça *Hotel Babel*, “uma criada capaz de perder o mais casto monge”<sup>205</sup>.

Assim, em 1897, quando desempenhou Benvinda, Olympia Amoedo já era considerada especialista e muito aplaudida na criação de “tipos nacionais”<sup>206</sup>. Desses, apesar de ser filha de italianos e, portanto, de cor branca, geralmente encarregava-se de “moças roceiras” ou “mulatas mendengues”<sup>207,208</sup>. Daí se conclui que sua bela forma, seu olhar fascinante, sua brejeirice e sua sensualidade (transmitida por seu olhar e sua ginga, capaz de “perder o mais casto monge” e necessária para cantar músicas amaxixadas) tornavam-se, naquele momento, fundamentais na caracterização desses personagens-tipo.

Avaliando pela escolha da atriz que fez Benvinda em fevereiro de 1897, portanto, a beleza e a sensualidade deveriam ser, pelo menos para os realizadores da peça, as características da personagem que deveriam ser valorizadas. De fato, segundo as críticas jornalísticas, essa atriz, representando Benvinda, fez uma “mulata deliciosa”<sup>209</sup>, “pouco trigueira, mas muito provocante”<sup>210</sup>, “verdadeiramente de se lhe

<sup>202</sup> *Cidade do Rio*, 22 de junho de 1898; *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1896; *A Notícia*, 17 de agosto de 1899.

<sup>203</sup> *O Mercúrio*, 30 de junho de 1898. Nesse ponto é interessante comentar que o maxixe, segundo Seigel, é um ritmo mestiço. (SIEGEL, Micol. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Duke University Press, 2009, cap. 2).

<sup>204</sup> *Jornal do Brasil*, 30 de janeiro de 1896.

<sup>205</sup> Theatros e música. *Jornal do Commercio*, 13 de novembro de 1897.

<sup>206</sup> *Gazeta da Tarde*, 14 de janeiro de 1895; *A Semana*, 2 de junho de 1894; A.A. (Arthur Azevedo). *O Theatro*. *A Notícia*, 21 de fevereiro de 1896.

<sup>207</sup> *Cidade do Rio*, 10 de maio de 1900.

<sup>208</sup> Variação do substantivo masculino “dengue”, de origem africana, que significa “melindre feminino, faceirice”. (SILVA, Odailta Alves da. *A influência africana no português em Pernambuco: um mergulho em Ascenso Ferreira*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011).

<sup>209</sup> Artes. *Gazeta da Tarde*, 10 de fevereiro de 1897.

<sup>210</sup> Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, 11 de fevereiro de 1897.

tirar o chapéu<sup>211</sup>”. É interessante nesses comentários que o fato da atriz não ter a cor de pele ideal para o personagem, por ser pouco trigueira, seja compensado justamente pela sensualidade de sua atuação.

Cabe destacar, ainda, que a escolha de Olympia Amoedo para fazer o papel de Benvinda é sintomática principalmente porque essa personagem não foi criada para ela. Afinal, como já foi informado, praticamente todos os papéis existentes em *A Capital Federal* foram tirados da revista de ano *O Tribofe*, de 1892. As únicas exceções a essa regra são os papéis de Figueiredo, Lola e Lourenço, adicionados somente em 1897. E foi Anna Leopoldina que se encarregou de fazer Benvinda quando de sua primeira aparição. Atriz que, na verdade, foi também quem se consolidou no papel da Benvinda de *A Capital Federal*, já que, a partir de abril de 1897, assumiu essa personagem quando Olympia Amoedo e outros atores se retiraram da Companhia Silva Pinto.

Anna Leopoldina, que também nasceu no Rio de Janeiro em 1863, mais ainda que Olympia Amoedo, só se dedicava a espetáculos ligeiros. E enquanto esta desempenhava papéis de “roceiras” e “mulatas”, Anna Leopoldina tornou-se “especialista sem rival em papéis de mulatas pernósticas”<sup>212</sup>, antes mesmo de 1897<sup>213</sup>.

Para nos restringirmos ao repertório de Arthur Azevedo, essa atriz fez o papel de personagens definidas como mulatas na primeira exibição de três peças desse autor. Fez “A Mulata” em *Fritzmack* (1889), “Benvinda” de *O Tribofe* (1892) e “A Mulata” em *O Major* (1894). Nessas três peças, foi um dos destaques, segundo os jornais, mesmo sendo figurante em duas delas<sup>214</sup>. E seu sucesso em 1892 foi tão

<sup>211</sup> Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>212</sup> Theatros. *D.Quixote*, 1 de fevereiro de 1895.

<sup>213</sup> Numa coluna do *Diário de Notícias*, destinada a escrever um perfil de celebridades do teatro, o “tipo” de Anna Leopoldina é descrito como sendo o da “Bahianinha do caroço”. Como já foi apresentado no primeiro capítulo, pelo menos para Figueiredo, personagem de *A Capital Federal*, as baianas eram o tipo máximo da mulata. (Binóculo. *Diário de Notícias*, 16 de novembro de 1890).

<sup>214</sup> Perfis Artísticos. *O Tempo*, 6 de dezembro de 1892; Artes e artistas. *Gazeta de Notícias*, 8 de outubro de 1895.

grande que no final do ano seguinte o jornal *O Tempo* refere-se a ela como “a Benvinda do *Tribofe*”<sup>215</sup>.

Apesar de não ser a atriz da primeira representação, Anna Leopoldina também chegou a fazer a “mulata” “Mônica” da opereta *Pum!* (1894), na reprise de 1895<sup>216</sup>, a criada “Babu”, também “mulata”, na reprise de 1898 da adaptação de opereta *A filha de Maria Angú* (1876)<sup>217</sup> e, como já foi dito, a Benvinda de *A Capital Federal*, nas exposições a partir de abril de 1897 até 1899<sup>218</sup>. Portanto, ela chegou a fazer seis das dez personagens definidas como mulatas que figuram em peças de Arthur Azevedo. E com exceção de Babu, todas essas personagens de Arthur Azevedo encarnadas por Anna Leopoldina apresentam-se como explicitamente sensuais, o que deixa claro o tipo de “mulata” em que ela se especializou. Tipo que se torna ainda mais explícito levando-se em consideração as qualidades da atriz destacadas nos jornais da época.

“Inteligente e estudiosa”, Anna Leopoldina estava longe de ser uma mulher recatada e casta. Pelo menos é o que dá a entender o periódico *O Carbonário*, que gostava de relatar fofocas do mundo teatral. Em 1887, de acordo com essa folha, a atriz quis acompanhar a companhia do Santana para São Paulo, mas o Heller “espantou o plano”, dizendo que não queria “bebedeiras e escândalos naquela cidade”<sup>219</sup>. Além disso, a Anninha, como a chamavam<sup>220</sup>, era “insinuante” e com sua “denguice”, “bela plástica” e “carnes opulentas e esculturais” conquistava as plateias<sup>221</sup>. Na coluna de *O Paiz* que se dedicou a publicar perfis artísticos em 1891, foi descrita como “*Pimentinha... açúcarada; Artista... nos quindins e tremeliques*”<sup>222</sup>. Um comentário reproduzido e criticado pelo *Diário do Rio* acerca de sua atuação em *Cigarra e Formiga*, em 1898, complementa essa definição:

<sup>215</sup> *O Tempo*, 15 de outubro de 1892.

<sup>216</sup> *Correio da Tarde*, 9 de abril de 1895.

<sup>217</sup> *Gazeta de Notícias*, 25 de novembro de 1898.

<sup>218</sup> *O Paiz*, 5 de abril de 1897; *O Paiz*, novembro de 1898; *O Paiz*, janeiro de 1899.

<sup>219</sup> *Carbonário*, 22 de abril de 1887.

<sup>220</sup> SOUSA BASTOS. *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Lisboa J. Bastos, 1898, 594.

<sup>221</sup> Gambiarras. *Diário do Rio*, 23 de novembro de 1900; Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, 21 de maio de 1897 e 6 de dezembro de 1897; Perfis Artísticos. *O Tempo*, 6 de dezembro de 1892.

<sup>222</sup> Theatroide. *O Paiz*, 9 de fevereiro de 1891.

Da notícia da *Cigarra e a Formiga*, publicada pelo *Jornal dos Verdes* (da rua Gonçalves Dias):

“Um belo mimo de plástica, de ver e guardar, foi a gentilíssima Anna Leopoldina, que apenas apareceu em duas cenas, para fazer admirar umas pernas esculturais, que o *maillot* mal velava e deixar saudades em todos os espectadores”.

Mas o que é isso, Dr. Prazeres? Tome duchas, para acalmar e matar as saudades das tais pernas... Do contrário, adeus, viola! Isso recolhido faz mal<sup>223</sup>.

Segundo essa crônica, Anna Leopoldina não apenas possuía pernas esculturais como se aproveitava disso para atizar a plateia, especialmente o público masculino, ao deixá-las à mostra. Assemelhava-se, assim, às atrizes francesas que na década de 1860 causaram verdadeiro rebuliço no Alcazar Lírico.

O Alcazar Lírico era um pequeno café-cantante estabelecido na rua da Vala, atual Uruguaiana, que tinha como objetivo colocar em cena as canções que estavam na moda em Paris. O espaço, no entanto, logo se tornou alvo da crítica moral que afirmava se tratar de um lugar “pervertido”<sup>224</sup>, onde as artistas “arteiras” “corrompiam os costumes” com seus “trocadilhos obscenos”, “cancãs” e “pernas seminuas”<sup>225</sup>. Desse modo, como a própria crítica do *Diário de Notícias* dá a entender, a atuação de Anna Leopoldina era sensual e atrevida, como a atuação das “Vênus alcazarinas”<sup>226</sup>. E apesar da sua participação em *A Capital Federal* ser pouco comentada, uma vez que ela entrou no lugar de Olympia Amoedo e, portanto, não foi citada nas longas críticas presentes na estreia da peça, os jornais afirmaram que “os papéis substituídos” “nada perderam” e que Anna Leopoldina seria “uma Benvinda

<sup>223</sup> Largo de Catumby. Gambiarras. *Diário do Rio*, 28 de março de 1898.

<sup>224</sup> SOUSA BASTOS. *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Lisboa J. Bastos, 1898, p.122.

<sup>225</sup> MACEDO, Joaquim Manoel. *Memórias da Rua do Ouvidor*. [1878]. Disponível em (acesso em Julho de 2016): <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000158.pdf>, p. 110.

<sup>226</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja* [1885]. 6a ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1940. Disponível em (acesso Janeiro de 2016): [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=7406](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7406), p.101.

ideal”<sup>227</sup>. Desse modo, é possível supor que a atriz não tenha alterado muito a forma de representar Benvinda desenvolvida por Olympia Amoedo.

Portanto, ao criar a personagem Benvinda em *O Tribofe* e reencarná-lo em *A Capital Federal*, Anna Leopoldina, com inteligência, emprestava-lhe a sua dengue, sua beleza, suas carnes opulentas, seu atrevimento, sua irreverência e, especialmente, sua sensualidade “alcazarina”. Assim, ela, junto com Olympia Amoedo, ajudava a construir o “tipo da mulata”.

Algo importante de se destacar é que essas duas atrizes se pintavam para representar Benvinda. Pelo menos é o que dá a entender um artigo de Arthur Azevedo de 1908 no qual, ao comentar sobre uma reprise de *A Capital Federal*, afirma, com certo tom de admiração, que a atriz responsável pelo papel da mulata, Carlinda, “não teve necessidade de se pintar”<sup>228</sup>. O mais curioso, no entanto, é que, para Sousa Bastos, um português, Anna Leopoldina era uma “graciosa mulatinha”<sup>229</sup>. Por que precisava utilizar o *blackface*, então?

Por um lado, é provável que a atriz não quisesse assumir sua descendência negra, algo um tato estigmatizado naquele momento. Por outro, é importante chamar atenção que o *blackface*, mais do que permitir com que atores de pele clara representassem personagens com a marca da cor, era um recurso cênico que, como máscara da *Commedia dell'arte*, ajudava na identificação de estereótipos. Nesse sentido, sem negar o preconceito incrustado no fato de Anna Leopoldina se pintar, é interessante que ele ratifica a ideia de que a mulata era um personagem-tipo. Personagem-tipo que possuía o *blackface* como sua marca de identificação e a sensualidade como seu atributo indispensável.

Será exatamente sobre essa sensualidade de Benvinda, valorizada na escolha das atrizes que a representaram, que recairá a análise desse capítulo. Sensualidade

<sup>227</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*, 4 de abril de 1897.

<sup>228</sup> A.A. (Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, 16 de abril de 1908.

<sup>229</sup> SOUSA BASTOS. *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Lisboa J. Bastos, 1898, p. 594.

associada ao “tipo da mulata” – no teatro e fora dele – e que evidencia tensões do Rio de Janeiro do século XIX relativas à moralidade e ao determinismo racial.

### 3. O estereótipo da mulata sensual

Após ser assediada pelo “povo” no Largo de São Francisco, Benvinda, depois de acudida por Figueiredo, passa a ser educada pelo “lançador de trigueiras”. Ele deseja torná-la uma cortesã, um “diamante lapidado”<sup>230</sup>. A cena abaixo, continuação do trecho transcrito anteriormente, define como se desenvolveu essa empreitada.

Figueiredo – (...) não sorrias a todo instante, como uma bailarina... A mulher que sorri sem cessar é como o pescador quando atira a rede: os homens vêm aos cardumes, como ainda agora! – **E esse andar? Por que gingas tanto? Por que te remexes assim?**

Benvinda (*Chorosa.*) – Oh! Meu Deus! Eu ando bem direitinha... não olho pra ninguém... *Estes diabo é que intica comigo. – Vem cá, mulatinha! Meu bem, ouve aqui uma coisa!*

Figueiredo – Pois não respondas! Vai olhando sempre para frente! Não tires os olhos de um ponto fixo, como os acrobatas, que andam na corda bamba... Olha, eu te mostro... Faze de conta que eu sou tu e estou passando... Tu é um gaiato e me dizes uma gracinha quando eu passar por ti. (*Afasta-se, e passa pela frente de Benvinda muito sério.*) Vamos, dize alguma coisa!...

(...)

Benvinda (*Enquanto ele passa.*) – Ouve uma coisa, mulata! Vem cá, meu coração!...

Figueiredo (*Que tem passado imperturbável.*) – Viste? Não se dá troco! **Arranja-se um olhar de mãe de família!** E diante desse olhar, o mais atrevido se desarma! – Vamos! Anda um bocadinho até ali! Quero ver se aprendeste alguma coisa!

Benvinda – Sim *sinhô*. (Anda.)

Figueiredo – Que o quê! Não é nada disso! Não é preciso fazer projeções do holofote para todos os lados! Assim, olha... (Anda.) **Um movimento gracioso e quase imperceptível dos quadris...**<sup>231</sup>

Por mais que tente, Benvinda não consegue arranjar “um olhar de mãe de família” e andar fazendo um “movimento gracioso e quase imperceptível dos quadris”. Levando-se em consideração a bibliografia e a literatura ficcional e científica do período, para parte da plateia, pelo menos, isso se vinculava a um

<sup>230</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.355.

<sup>231</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 353 e 354 (grifo meu).



determinismo racial. Nesse sentido, mais do que representar um personagem-tipo, Benvinda refletia e reforçava um estereótipo que era construído naquele momento e que começava a aparecer no teatro, nos romances, nos discursos letrados e na música: o estereótipo da mulata sensual.

Sendo assim, o empenho de Figueiredo em transformar Benvinda em uma cocote afrancesada, além de cômico, mostrar-se-á extremamente difícil e intrincado. Diante disso, podemos abandonar a dupla por ora, como faz Arthur Azevedo em *A Capital Federal*. Enquanto Benvinda tentava se transformar em uma cortesã afrancesada, o autor da peça aproveita para desenvolver a história dos demais personagens. Seu Eusébio descobre que Gouveia estava de caso com Lola, e por isso não voltaria a São João do Sabará para casar-se com Quinota. Lola, por sua vez, preparava sua festa de aniversário, enquanto Juquinha aprendia a andar de bicicleta.

Como nada disso nos interessa aqui, não custa ao leitor deixar que nós nos desviemos um pouco do enredo que guia esse trabalho a fim de deixar claro como a associação entre mulata e sensualidade, indicada na cena acima transcrita, foi fruto de um longo processo. Para não atrapalhar demasiadamente os espectadores interessados na peça em si, mais uma vez desloquemo-nos para os jardins do teatro, local onde ficava a maior parte do público interessada mais em conversar e estourar Franciscanas (marca de cerveja do período) do que na peça que se apresentava. Quem estiver satisfeito com a simples afirmação de que o estereótipo da mulata se vinculava à sensualidade, pode permanecer no salão de espetáculos seguindo para a página 107, quando Benvinda retornará à cena nesta dissertação.

### **3.1 Nos Jardins do Teatro Recreio Dramático: A construção do estereótipo da mulata sensual**

A presença de mulatas sensuais não era uma novidade de *A Capital Federal*. Essa associação racialista aparece em inúmeras peças encenadas no Rio de Janeiro de finais do século XIX, especialmente naquelas classificadas como ligeiras. Ao ponto

da sensualidade ser afirmada como uma das características principais do “tipo da mulata”, como já foi demonstrado.

Algo importante de se chamar atenção, todavia, é a existência de um processo relacionado à caracterização sensual desse tipo. Movimento que é possível de ser observado através da produção dramática de Arthur Azevedo e que, embora não seja linear, tem seu auge na década de 1890.

As personagens classificadas como mulatas de peças escritas entre a década de 1850 até 1888 não são sensuais nem personagens-tipo, apesar de já possuírem algumas características que se repetem em “mulatas” posteriores, como o linguajar desviante da norma culta<sup>232</sup>.

Babu, de *A Filha de Maria Angú*, opereta de 1876, é caracterizada como uma mucama cúmplice de sua Sinhazinha. Sua definição como mulata só aparece em um único momento, quando outra personagem lhe chama de “mulatinha”<sup>233</sup>. Ela aparece muito pouco em cena e não há absolutamente nenhuma informação no texto ou nas crônicas sobre o espetáculo que indique a possibilidade dessa personagem ser sensual.

O mesmo acontece com Fortunata, de *A Mascote na roça*, comédia de 1882. Presente em cena quase todo o espetáculo, ela se apresenta, entretanto, como uma escrava submissa, tratada como um objeto e que quase não possui falas. Quando isso acontece, comete desvios fonéticos e gramaticais. Apesar de o texto informar seu nome, os personagens só a chamam de mulata, classificação que também aparece nas rubricas. Nada aponta para uma possível sensualidade da personagem.

Em *O Escravocrata*, drama de 1884, três mulatas são trazidas por um traficante de escravos ao placo e não pronunciam nenhuma palavra. Diz o vendedor que possuem uns “dengues baianos que se tiram com um chicote”, mas ao serem

---

<sup>232</sup> Essas mulatas estão presentes nas peças “A Filha de Maria Angú”, “A mascote na roça”, “O escravocrata” e “O Carioca”. (ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.1-2).

<sup>233</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Filha de Maria Angú”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.1, p.123.

estimuladas agressivamente a demonstrá-los, “conservam-se cabisbaixas e silenciosas”. Quando o comprador tira o pano com o qual uma delas se veste, ela “corre a apanhá-lo”. Como é empurrada, “desfaz-se em prantos, cobrindo os seios com as mãos”. Assim, apesar da afirmação de que possuem dengues, a cena evidencia muito mais a brutalidade dos senhores e a inocência e pudor das “três mulatas”<sup>234</sup>.

Por fim, na revista de 1887, *O Carioca*, Genoveva aparece em uma única cena, apenas servindo a sua senhora e mostrando-se falante de um “mau-português”<sup>235,236</sup>. Mais uma vez, nenhum comentário, no texto ou nos jornais, indica que ela possui gingado, olhar fascinante ou qualquer outra característica que pudesse associá-la à sensualidade.

Sendo assim, as mulatas presentes em peças de Arthur Azevedo entre 1876 e 1887 não são caracterizadas como sensuais. É interessante que o mesmo acontece com as duas personagens definidas como mulatas em romances de finais do século XX anteriores a 1888. Diferente daquelas de peças de Azevedo desse mesmo momento, no entanto, já indicam um pouco mais essa característica sensual.

A Vidinha de *Memórias de um sargento de milícias*, romance escrito entre 1852 e 1853, por Manoel Antônio de Almeida, é descrita como “uma mulatinha de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada”<sup>237</sup>. Sua beleza vinha justamente de seu “requebro”, “languidez” e “voluptuosidade”<sup>238</sup>. E como se isso não bastasse, enfeitava a todos quando cantava modinhas e tocava o violão.

<sup>234</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Escravocrata”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.2, p.192.

<sup>235</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

<sup>236</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Carioca”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.2.

<sup>237</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. [1852-53]. Rio de Janeiro: Pongetti, 1959. Disponível em (julho de 2016):

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000022.pdf>, p.69.

<sup>238</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. [1852-53]. Rio de Janeiro: Pongetti, 1959. Disponível em (julho de 2016):

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000022.pdf>, p.87.

“Esperta”, “movediça e leve”, era também uma formidável namoradeira. No romance, onde aparece em quatorze capítulos num total de vinte e cinco, possui quatro pretendentes, dentre eles Leonardo, o protagonista. Leonardo que, inclusive, ao se enfeitiçar por Vidinha cantando ao violão, em poucos minutos esquece sua antiga paixão por Luizinha, “menina alta, magra, pálida”, que “andava com o queixo enterrado no peito” e “trazia as pálpebras sempre baixas”<sup>239</sup>.

Como se vê, a descrição da figura da mulata, já na década de 1850, faz referência à sua vivacidade e seu requebro, que contrasta com a timidez e retraimento da moça pálida. O que, implicitamente, também está presente em *A Capital Federal*, já que Quinota, filha de Seu Eusébio, é apresentada como uma menina tímida e possui pouca força na peça, diferente de Benvinda. No entanto, a sensualidade é ainda mais implícita em Vidinha do que em Benvinda, que não consegue andar sem remexer os quadris.

Já no romance *Escrava Isaura*, de 1875, a personagem principal, apesar de possuir a “tez como o marfim do teclado, alva que não deslumbra”<sup>240</sup>, é filha de uma “linda mulata”, de nome Juliana. Esta, fiel mucama, atraiu, sem querer, os “olhos cobiçosos e ardentes de lascívia” do Comendador Almeida, seu senhor.<sup>241</sup> Apesar de tentar se opor a ele, foi obrigada a ceder às ameaças, o que trouxe enorme desgosto para sua senhora. Diante disso, Juliana voltou a resistir e, como consequência, foi castigada com trabalhos duros. O feitor, no entanto, também “seduzido pelos encantos da mulata, em vez de trabalho e surras, só lhe dava carícias e presentes, de maneira que daí a algum tempo a mulata deu a luz da vida à gentil escravinha”, Isaura<sup>242</sup>.

<sup>239</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. [1852-53]. Rio de Janeiro: Pongetti, 1959. Disponível em (julho de 2016):

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000022.pdf>, p.44.

<sup>240</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. Disponível online: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (acesso abril de 2015), p.13.

<sup>241</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. Disponível online: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (acesso abril de 2015), p.6.

<sup>242</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. Disponível online: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (acesso abril de 2015), p.6.

É curioso que Juliana, da década de 1870, não queria ter atraído seu senhor. Algo semelhante à representação de Benvinda que, em 1897, não tem consciência de seu gingado e não entende os assédios que recebe. Ambas também têm em comum o fato de reagirem ativamente a isso: não aceitam passivamente serem molestadas. Juliana resiste ao ponto de causar a ira do Comendador Almeida, Benvinda responde a todos os “assanhados” que “intecam” com ela, como já foi apresentado.

Assim, entre 1850 e 1880, as personagens definidas como mulatas nas peças de Arthur Azevedo ainda não eram caracterizadas como sensuais. Nos romances, isso também acontecia, mas já havia uma indicação a respeito da vivacidade, do requebro e do poder de sedução dessas personagens. Algo que só aparece, e de forma sutil, em uma peça de Arthur Azevedo em finais da década de 1880.

Em 1889, sintomaticamente no ano posterior à Lei Áurea, o autor coloca em cena, pela primeira vez, uma personagem que podia ser representada de forma sensual. “A Mulata” da revista de ano *Fritzmaz* é descrita pelos jornais como “um dos tipos em cuja observação foram mais verdadeiros os autores”<sup>243</sup>. Como já vimos, o “tipo da mulata”, normalmente, pressupunha a sensualidade. Além disso, o próprio texto da peça abre brecha para uma atuação sensualizada, já que ela possui um comportamento bastante esnobe, como pode ser observado no trecho a seguir, que encerra sua única aparição na peça:

Zé (só)- Então tem festejado muito o Treze de Maio?

A Mulata – Eu? Ixe! (**Traçando o xale sobre o ombro.**) Pra cá, mais pra cá! Não sou mulata de Trezes de Maio, nem de livros de ouro. Esta que aqui está pra ser livre não precisou de *leses*. O pai de meu filho pagou minha carta. Eu até acho que *os branco* faz mal em *acabá cos escravo*. Agora é que vai se vê o que é vadiação! (Saindo.) Não se esqueça do café de *menhã*.

Zé (só) - É muito prosa esta mulata, mas é boa freguesa<sup>244</sup>.

A ação de trançar o xale sobre o ombro e a fala que despreza todos os escravos que só adquiriram liberdade com a Lei Áurea deixam claro o ar de

<sup>243</sup> Diversões. *O Paiz*, 3 de maio de 1889.

<sup>244</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmaz”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.416 (grifo meu).

superioridade que a atriz encarregada do papel “A Mulata” deveria apresentar. Esnobismo e sensualidade, sem dúvida, são características relacionadas já que, muitas vezes, esta última é usada como uma forma de se exibir. No entanto, não há nada no texto de *Fritzmac* ou nas críticas jornalísticas sobre essa peça que explicita que tal personagem, criada em finais dos anos 1880, fosse sensual. Talvez porque naquele momento isso ainda não fosse um pressuposto tão enraizado a respeito da figura da mulata. A “Uma Mulata” de *Fritzmac*, portanto, representada em 1889, já indica uma sensualidade, mas que pode ser mais presumida do que comprovada.

Já na década de 1890, é possível identificar a existência de quatro personagens de peças azevedianas definidas como mulatas. Todas elas, de acordo com o texto da peça e das crônicas dos jornais, são explicitamente sensuais.

Em *O Major*, revista sobre o ano de 1893, a personagem definida como mulata é também classificada como uma “mulher do povo”. Na única cena em que aparece, canta um “lundu da revolta” que ressalta as qualidades físicas do eu poético:

A Mulata – O Janjão foi recrutado  
 Para a Guarda *Nacioná*  
*Onte* eu vi ele fardado:  
 Parecia um *Generá!*  
 Ai! Que vida a vida minha!  
 Como sofre uma *muié!*  
 Eu em casa estou sozinha,  
 E ele *drome* no *quarté!*

Tomara que isto se acabe  
 E tenha baixa o rapaz,  
 Pois só Deus sabe,  
 Ai!  
 A falta que ele me faz... (...)

Como estou sozinha em casa,  
 Sem um *home* ao pé de mim,  
 Outro já me arrasta a asa,  
 Pois não sou coisa ruim.  
 Se a revolta continua,  
 O Janjão quando *vortá,*  
 Vai rodando para a rua,  
 Por ver outro em seu *lugá!*<sup>245</sup>.

<sup>245</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Major”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.182.

Presa no interior de “um dos galpões mandados construir pelo governo para refúgio da população no dia 13 de março de 1891<sup>246</sup>”, no contexto da Revolta da Armada, “A Mulata” – não por acaso a personagem definida como mulata -, procura animar o ambiente propondo acabar com as “horas *aborrecida*” com algum “*adivertimento*”. Após convocar alguém para tocar o violão, ela mesma canta o “Lundu da Revolta”. Lundu que, segundo sua fala, foi composto por Seu Felisberto, “que gosta da cor morena sempre amena” e musicado por Seu Chico Carvalho, que fizera também o famoso “tango”<sup>247</sup> das “Laranjas da Sabina”. Música que tocara na revista de ano *A República*, de 1890, do Arthur Azevedo em parceria com seu irmão, Aluísio<sup>248</sup>.

A letra do lundu acima transcrita fala de um adultério apresentado como inevitável já que a mulata “não é coisa ruim”. Somente um tipo da cor amena - tipicamente sensual- poderia falar de forma tão leve sobre um assunto tão malvisto por uma sociedade fortemente marcada pelo catolicismo e os ideais de controle sexual. Os versos “Pois só Deus sabe/Ai! A falta que ele me faz” também indicam uma sexualidade da personagem. E essa sensualidade implícita provavelmente acentuava-se na *performance* da atriz que, além de dançar um lundu - gênero musical considerado sexualizado, como veremos adiante -, na primeira representação de *O Major* era a nossa conhecida Anna Leopoldina.

Já na opereta *Pum!*, escrita por Azevedo e Eduardo Garrido e representada em 1894, a mulata Mônica possui muitos admiradores na vizinhança, a começar pelo Seu Joaquim, que se derrete por uma mulher “café com leite”. Mais do que isso, os comentários dos jornais enfatizam inúmeras vezes a *performance* sexualizada da atriz. *A Semana*, por exemplo, descreve a Mônica como “o tipo perfeito da mucama

<sup>246</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Major”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.179.

<sup>247</sup> Muitas vezes, músicas amaxixadas eram classificadas como tango. (DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009).

<sup>248</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Major”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.181.

faceira e dengosa<sup>249</sup>”; o *Correio da Tarde* afirma, em suspiros, tratar-se de uma “mulatinha dos diabos!”<sup>250</sup> e o *Paiz* exclama que a mulata é um furor<sup>251</sup>. O *Diário de Notícias* comenta que o dueto do segundo ato, cantado por Mônica e Seu Joaquim, é um “buliçoso lundu”, que produziu grande efeito e que de tanto aplaudido, foi bisado<sup>252</sup>. Por fim, *A Notícia* reporta que após a mulata sair de cena para realizar uma conferência com Seu Joaquim, no segundo ato, o comerciante volta ao palco sem se lembrar “de vir abotoado as calças<sup>253</sup>”. Portanto, pela maneira como Seu Joaquim admira a mulata e pelos comentários da peça presentes em periódicos do período, é inegável que Mônica fosse também uma mulata representada de forma sexual.

Portanto, Mônica, de 1894, assim como a personagem Benvinda, de *O Tribofe* (1892) e *A Capital Federal* (1897), é uma mulata sensual. E é sintomático que o exemplo mais típico da mulata sensual dos romances de finais do século XIX também surja na década de 1890. Rita Baiana, de *O Cortiço*, escrito por Aluísio Azevedo, é representada como uma mulher provocante, louca por um pagode, gastadora, cheia das paixões, com o defeito da vadiagem, mas generosa e de bom coração: adorada por todos que a conhecem. É objeto de desejo da maioria dos homens do cortiço onde mora, mas totalmente independente, tem ojeriza ao casamento por considerá-lo um cativo: “Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu!”<sup>254</sup>. Em *A Capital Federal*, ainda que de forma mais sutil e complexa, Benvinda também estabelece um contraste entre o casamento com “Seu Borge” e seu ideal de liberdade quando decide fugir com Figueiredo: “Ah! Seu Borge! Seu Borge! Você abusou porque era *feitô* lá da fazenda; fez o que fez e me prometeu casamento... Mas casará ou não? *Sinhá e nhãnhã ondem ficá danada...* Pois que *fique!* Quero a minha

<sup>249</sup> Theatros, *A Semana*, 27 de janeiro de 1894.

<sup>250</sup> Em scena etc. *Correio da Tarde*, 24 de janeiro de 1894.

<sup>251</sup> Diversão. *O Paiz*, 13 de fevereiro de 1894.

<sup>252</sup> Foyer. *Diário de Notícias*, 25 de janeiro de 1894.

<sup>253</sup> Theatros. *A Notícia*, 17 de dezembro de 1894.

<sup>254</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço* [1890]. Rio de Janeiro: edições de Ouro, s/d, p. 36.



liberdade!”<sup>255</sup>. De qualquer forma, de todas as características de Rita Baiana, a mais marcante é sem dúvida sua sensualidade, reforçada na descrição de várias cenas, principalmente naquelas que descrevem sua forma de dançar:

O chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar. Mas, ninguém como a Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante<sup>256</sup>.

Assim como no caso da Vidinha, é a música, o requebro e a vivacidade que fazem Rita Baiana enfeitiçar a todos. E do mesmo modo que a “mulatinha” de Manuel Antônio de Almeida faz Leonardo esquecer Luizinha, em *O Cortiço*, Rita Baiana, amante de um capoeira, acaba por seduzir o íntegro e trabalhador português Jerônimo, que troca sua doce e dedicada mulher lusitana pela mulata. Entretanto, Rita Baiana, muito mais que Vidinha, chama atenção por sua forma extremamente sexual de dançar. De maneira semelhante, é o gingado do andar de Benvinda que faz os homens vir “aos cardumes<sup>257</sup>”. E se ela não chega a seduzir Eusébio, não deixa de ser “uma tentação”<sup>258</sup>.

Em síntese, nas peças de Arthur Azevedo anteriores a 1888, as personagens definidas como mulatas não são caracterizadas como sensuais. Em 1889, o texto de *Fritzmac* abre uma brecha para que “A Mulata” seja representada de forma sexual. Já as personagens “mulatas” da década de 1890, todas - ou seja, as duas Benvindas, “A Mulata” de *O Major* e a Mônica de *Pum!*- são nitidamente sensuais

Algo importante de ser ressaltado é que tanto nos romances como nas peças teatrais, a música e a dança, muitas vezes relacionadas ao universo afrodescendente, ajudavam na caracterização da sensualidade das personagens definidas como mulatas.

<sup>255</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.342.

<sup>256</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço* [1890]. Rio de Janeiro: edições de Ouro, s/d, p. 48.

<sup>257</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.353.

<sup>258</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.361.

Vidinha, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, brilha principalmente quando requebra e canta ao violão. Rita Baiana, quando dançava, “tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada”. Em *O Major*, a “Uma Mulata” é quem canta o “Lundu da Revolta”, que ressalta as qualidades físicas das mulheres de “cor amena”. Em *Pum!*, Mônica canta, com Seu Joaquim, um “buliçoso lundu”.

O lundu, particularmente, era uma dança considerada lasciva na época, e só depois se tornou música de salão, sendo mais bem aceita pela elite econômica e política. Criada no Brasil a partir dos batuques de escravos trazidos da África<sup>259</sup>, sua definição, mais precisa a partir de finais do século XIX, baseia-se, por um lado, no conteúdo de suas letras, marcadas pelo humor de duplo sentido, assuntos sexuais e referências ao universo afro-brasileiro<sup>260</sup>. Por outro, na sua base rítmica que, no século XIX, por permitir umbigadas e rebolados, segundo muitos dos que escreviam nos jornais imitariam o ato sexual<sup>261</sup>.

Colocar as “mulatas” de *O Major* e *Pum!* cantando - e provavelmente dançando- o lundu era uma forma de relacioná-las à sexualidade e potencializar o caráter faceiro e dengoso de tais personagens. E se não há nenhuma cena ou comentário jornalístico que explicita como Benvinda deveria dançar os números musicais dos quais fazia parte, o fato é que ela atrai os homens “aos cardumes”, por sua ginga e maneira de andar requebrando os quadris. Requebro fundamental para dançar músicas como o lundu.

É interessante chamar atenção que o lundu é o ritmo que mais aparece em peças de Arthur Azevedo para reforçar a sensualidade das personagens definidas como mulatas. Entretanto, a partir da década de 1890, no teatro, de modo geral foi o maxixe que se tornou o principal gênero musical utilizado para este fim.

<sup>259</sup> TINHORÃO, José Ramos. *A pequena História da Música Popular (da Modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

<sup>260</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pp.52 e 53.

<sup>261</sup> EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

O maxixe, segundo Carlos Sandroni, foi uma maneira nova de se dançar o lundu, influenciada pelas danças de baile trazidas da Europa. Teria surgido nos bairros da Cidade Nova do Rio de Janeiro em finais do século XIX e se divulgou a partir do carnaval (e sem dúvida do teatro também)<sup>262</sup>. Como o lundu, o maxixe pressupunha pares de dançarinos e o requebro dos quadris, mas diferente dele era uma dança em que os pares enlaçados (e não separados), como na polca e na valsa, dançavam simultaneamente. A novidade do maxixe, então, consistiu na junção do entrelaçamento dos pares, típico de danças de baile europeias, e as umbigadas, típicas do universo afro-brasileiro. Algo que chocou os defensores da moralidade higiênica e fez com que, desde o início, a dança fosse considerada vulgar por quase toda a imprensa, como nos mostra Jota Efegê ao citar esta crônica de 1897 de João Chagas:

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão.

Súbito, circunvoluntam, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para a frente e para trás, tanto quanto o permite a solidez dos seus rins; tornam a volutir (sic) com rapidez e força, tornam a dobrar-se, e, sempre lentamente, três passos à frente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, **como a quererem possuir-se**. Dança-se com doçura e dança-se com frenesi...<sup>263</sup>

Nesse artigo, fica nítida a associação entre a dança a dois do maxixe e o ato sexual, já que os pares “dançam com frenesi”, “enlaçam-se pelas pernas e pelos braços”, “apoiam-se pela testa”, “dobram os corpos para a frente e para trás” e parecem querer “possuir-se”. E essa associação, para aqueles que defendiam os ideais moralistas, era uma forma de estigmatizar a dança.

Na década de 1890, a falta de espectadores para as “peças sérias” era muitas vezes justificada pela depravação do gosto do público, que só deseja ver “pachunchada nacional, caretas, palhaçadas... e o maxixe”<sup>264</sup>. Geralmente, quando se censurava uma peça ou discursava-se sobre a decadência do teatro brasileiro,

<sup>262</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.64.

<sup>263</sup> CHAGAS, João, *De Bond*, Lisboa, 1897 apud EFEGÊ, 1974, p.51 (Grifo meu).

<sup>264</sup> D. *Quixote*, 25 de novembro de 1899.

falava-se dessa dança, mesmo que de forma indireta. O próprio Arthur Azevedo afirma que embora tenha recorrido às músicas ligeiras em *A Capital Federal*, fez questão de não “descer até o gênero conhecido pela característica denominação de *maxixe*”. Uma crônica da revista *D. Quixote*, de 1896, é sintomática:

[há] sem número de produtos tetralógicos, verdadeiros aleijões que sobem a cena por essas casas de espetáculos com a denominação de revista de ano e nas quais o condimento único, a *condite sine qua non* é o escandaloso maxixe, planta nativa dos nossos campos de arte, e que é mister que os homens exibam com furor a imoralidade e as mulheres desconjecturem [sic] as articulações da bacia num rebolar bamboliado, destinado a curso de aprendizagem das frequentadoras dos mais infectos sambas da Cidade Nova!<sup>265</sup>

Nesse comentário fica clara, por um lado, a rotulação do maxixe como uma dança escandalosa e imoral. Por outro, também é explícita a sua associação às “mulheres frequentadoras dos mais infectos sambas da Cidade Nova”. Embora esses sambas fossem frequentados por grupos sociais distintos, no imaginário da época eram locais vinculados às tias baianas e a uma população descendente de escravos. Ainda que indiretamente, portanto, as polêmicas sobre o “rebolar bamboliado” presentes nos palcos cariocas relacionavam-se à mulher mestiça.

Nesse sentido, a forte resistência ao maxixe não acontece por acaso. Vinculado a uma população não branca, suas transgressoras umbigadas realizadas por pares enlaçados e magistralmente executadas pelas personagens “mulatas” escandalizavam parte da plateia dos teatros e iam de encontro ao projeto higiênico moralista. Nos jornais, essa dança era associada a uma cultura primitiva, bárbara, animalesca que contrastava com um ideal de Brasil moderno e civilizado aos moldes europeus.

Ao mesmo tempo, os comentários dos cronistas também deixam claro como o maxixe tornava-se extremamente popular. A “*condite sine qua non*” para o sucesso de um espetáculo era a presença desse ritmo. Nesse sentido, um caso relatado por

<sup>265</sup> Tony, *D. Quixote*, 14 de março de 1896 (Grifo meu).

Edinha Diniz é sintomático. Na estreia de Chiquinha Gonzaga<sup>266</sup> no mundo teatral, a compositora teria escrito um maxixe para finalizar a opereta *A Corte na roça*, de Palhares Ribeiro. Na primeira exibição da peça, o público teria aplaudido com entusiasmo e pedido bis para o número final. Contudo, a repetição da música não pode ser atendida, pois a autoridade policial presente teria mandado baixar o pano<sup>267</sup>.

Assim, no teatro, a figura da mulata, em finais do século XIX, era associada ao lundu e ao maxixe, ritmos mestiços e sincopados, que possibilitavam o requebrado. Essa associação, desse modo, ajudava a definir a sensualidade como um dos atributos indispensáveis à caracterização dessa personagem-tipo. Que tal característica derivava de um determinismo racial pouco se discutia. O sentido de tudo isso, no entanto, estava em disputa. A condenação ao maxixe e sua contrapartida, ou seja, sua popularização e seu sucesso nos palcos fluminenses mostra bem isso. E é nesse contexto, buscando agradar a todos, que Arthur Azevedo opta pelo lundu e não pelo maxixe em suas peças.

Note-se, todavia, que o auge da crítica ao maxixe ocorre justamente na década de 1890. Mesmo momento em que aparece no romance *Rita Baiana* e nos palcos a “Uma Mulata”, de *O Major*, *Mônica*, de *Pum!* e as *Benvindas*, de *O Tribofe* e *A Capital Federal*. É nessa década também que diversos intelectuais passam a definir as mestiças dos negros como possuidoras de uma sexualidade intrínseca.

José Veríssimo, por exemplo, em 1890 questionava o fato de que pouco se tivesse estudado a “depravada influência” da “mulata” no “amolecimento do nosso caráter” e na perda da virilidade física e moral do povo brasileiro<sup>268</sup>. Silvio Romero, segundo o mesmo Veríssimo de 1890, mencionava que esse tipo social seria o

---

<sup>266</sup> Chiquinha Gonzaga: compositora brasileira nascida em 1847. Fez grande sucesso entre finais do século XIX e começo do século XX por suas músicas em peças ligeiras. (DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009)

<sup>267</sup> DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.137.

<sup>268</sup> VERÍSSIMO, José. *Educação Nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906 [1890], p.35.

responsável pelo “fermento de afrodisismo pátrio”<sup>269</sup>. Viveiros de Castro, por sua vez, em 1894 atribuía o temperamento sexual e o caráter sensual do brasileiro à alimentação forte, ao clima tropical e à mestiçagem<sup>270</sup>. Nina Rodrigues, por fim, também em 1894, dizia que os “degenerados dos negros” podiam atingir as “raias das perversões sexuais mórbidas”. Apesar de não fazer distinções de gênero, o exemplo que usa para reforçar seu argumento é o da “clássica mulata” que com sua “excitação genésica” não poderia deixar de ser considerada um “tipo anormal”. Ele ainda afirma que o próprio povo brasileiro reconhece essa característica nas “mulatas” e “Canta-lhe a volúpia, a magia, a luxúria, os feitiços, o faceirice [sic], os dengues, os quindins, como ele diz na sua linguagem piegas, ‘desejosa, sensual’”<sup>271</sup>.

Sendo assim, na década de 1890, a figura da mulata era, invariavelmente, associada à sensualidade, no teatro e fora dele. E focando a análise nas personagens classificadas como mulatas nas peças de Arthur Azevedo de 1876 a 1897, é interessante observar que, apesar de descontínuo, há nitidamente um processo na forma de representação de suas sensualidades. Esse processo se torna ainda mais explícito se compararmos a *Benvinda* de 1892 com a *Benvinda* de 1897.

Em *O Tribofe*, do começo da década de 1890, a personagem *Benvinda* possui muito menos destaque e aparece muito menos em cena do que em *A Capital Federal*, peça do final da mesma década. Além disso, apesar da tentação de Seu Eusébio em relação à *Benvinda* ser mais evidente em *O Tribofe* – já que ele não apenas rouba-lhe um beijo no primeiro quadro, mas também revela isso diretamente para a plateia, explicando ser “fraquezas humana”<sup>272</sup>, como já foi exposto no primeiro capítulo – a sensualidade da mulata nessa revista de ano é muito menos explícita.

<sup>269</sup> SILVIO ROMERO *apud* VERÍSSIMO, José. *Educação Nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906 [1890], p.35.

<sup>270</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *Atentados ao pudor*. [1894] 3ª ed, Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1934, p.XIII *apud* ABREU, 1989, p. 25. [1ª edição 1894]

<sup>271</sup> NINA RODRIGUES, Raimundo. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=61586](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=61586) (acesso em abril de 2015), p.153.

<sup>272</sup> AZEVEDO, Arthur. “Major”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.78.

A primeira cena da peça, por exemplo, não se passa no “Grande Hotel da Capital Federal” e nem possui o diálogo sobre trigueiras e baianas. Isso tudo, em *A Capital Federal*, prepara a entrada de Benvinda em cena e já de antemão chama a atenção para a personagem e para a sua sensualidade. *O Tribofe*, na verdade, inicia-se no “interior da rotunda em que se acha o Panorama do Rio de Janeiro, na Praça Quinze de Novembro<sup>273</sup>”. Todo o foco desse quadro é apresentar o panorama, o motivo pelo qual a família da roça encontra-se no Rio de Janeiro e o problema da falta da moradia na cidade. Em todo esse momento, Benvinda é absolutamente figurante e dispensável. Mesmo no final do quadro, quando Seu Eusébio rouba-lhe um beijo, isso não recebe muito relevo no texto da peça e nem é comentado pelos jornais.

De mais a mais, diferente da *Capital Federal*, em que o segundo ato abre com homens no Largo de São Francisco “intucando” com Benvinda através de um coro, em *O Tribofe* apenas um único sujeito, fora Seu Eusébio, “bula” com ela, e mesmo assim em uma cena que tem como foco criticar a inflação<sup>274</sup>. Na verdade, todo aquele quadro inicial do segundo ato de *A Capital Federal* - em que Benvinda é assediada na rua e é educada por Figueiredo, que tenta “consertar” seu andar sedutor – inexistente em *O Tribofe*. E em nenhum outro momento da peça há menção ao andar gingado ou ao sorriso constante da mulata.

Também contribui para menor relevância de Benvinda e de sua sensualidade, a ausência da personagem Figueiredo em *O Tribofe*. Em linguagem teatral, é o Figueiredo que, na *Capital Federal*, serve de escada para a mulata, ou seja, só está no palco para dar-lhe foco. Na primeira cena, ele fala de sua preferência pelas “trigueiras” e destaca as qualidades das baianas para logo depois a mulata aparecer, acompanhada de seus patrões. Depois, ele é o responsável por conduzir a cena transcrita no início desse capítulo em que Benvinda explicita sua sensualidade. Cena

---

<sup>273</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.45.

<sup>274</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4. pp.94-96.

muito comentada nos jornais e que, de acordo com *A Bruxa* e o *Diário de Notícias*, foi onde se firmaram os sucessos de Olympia Amoedo e Anna Leopoldina<sup>275</sup>.

Dessa maneira, claramente, Benvinda de *A Capital Federal* possui mais destaque e sensualidade que a Benvinda de *O Tribofe*. E não é por acaso que esta surgiu em 1892 e aquela em 1897. Assim como não é coincidência que todas as personagens definidas como mulatas explicitamente sensuais das peças de Azevedo sejam da mesma década.

Obviamente, a abolição da escravatura e a proclamação da República não inauguraram as discussões sobre raça e mestiçagem no Brasil. Na verdade, foram resultados de debates e lutas muito mais longos que se aprofundaram a partir da década de 1870, quando foi criada a Lei do Ventre Livre e o fim da escravidão tornava-se uma realidade mais palpável. Tanto que o “tipo da mulata”, na produção dramática azevediana, já começava a se desenhar desde 1876. Todavia, os acontecimentos de 1888 e 1889 sem dúvida contribuíram para acalorar os debates acerca do futuro do país. Debates que, naquele momento, passavam pela análise da composição racial do povo brasileiro e pelo desafio de se construir uma nação civilizada marcada pela presença negra.

Não obstante, essas discussões também passaram por grandes reformulações durante a própria década de 1890. No seu início, os homens de letras - dentre eles o próprio Arthur Azevedo e muitos dos expectadores de suas peças - apresentavam ainda certo fascínio e esperança pela abolição da escravatura e a proclamação da República, vistos como eventos que permitiriam o desenvolvimento da mudança social com a qual eles sonhavam. Os primeiros anos do novo regime, todavia, acabaram com essa ilusão. O problema do atraso do país e da inserção dos libertos não fora resolvido. De alguma maneira, esse grupo de escritores entende que era preciso enfrentar o problema. Buscam, então, novos caminhos de pensar a nação a partir da sua formação racial.

---

<sup>275</sup> Olavo Bilac. *A Bruxa*, 12 de fevereiro de 1897; *Gazeta de Notícias*, 13 de novembro de 1898.



Os debates da década de 1890, portanto, têm relação com questões políticas e sociais mais amplas que não se resolveram em 1888 e 1889. As representações literárias, então, modificaram-se e aprofundaram as polêmicas desse momento não porque refletiam o contexto, mas porque faziam parte dele, contribuindo e interferindo nas disputas a respeito da definição da mestiçagem e de uma brasilidade<sup>276</sup>. Daí o aprofundamento na definição do estereótipo da mulata nessa década e as diferenças na caracterização da Benvinda de 1897 daquela de 1892. A segunda Benvinda, uma mulata de finais da década de 1890, não só aglutina todas as características dispersas nas demais personagens desse tipo, como enfatiza e aprofunda uma dessas características: a sensualidade. Nesse sentido, ela aponta para algumas direções pelas quais toda a discussão sobre mestiçagem estava caminhando: a figura da mulata sensual tornava-se emblemática na representação da mestiça do negro.

Essa consolidação da ideia de que a sensualidade era algo inerente ao tipo da mulata se torna ainda mais evidente quando conhecemos os processos por defloramento de finais do século XIX e início do século XX estudados por Martha Abreu. Neles, segundo essa autora, havia claramente uma diferença de conduta dos juízes que muitas vezes levava em conta a cor das vítimas<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> LACAPRA, Dominick. *History, politics and the novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

<sup>277</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

**TABELA 2**  
Relação entre a “cor” das ofendidas e os desfechos procedentes<sup>49</sup>

Desfechos procedentes	Cor das ofendidas					
	Brancas		Pardas		Pretas	
	Percent.	Quant.	Percent.	Quant.	Percent.	Quant.
Casamentos realizados	24,2%	8	18,9%	7	12,5%	2
Réu inocente no tribunal	24,2%	8	32,4%	12	25,0%	4
Réu culpado no tribunal	15,1%	5	5,4%	2	6,3%	1
Decisão improcedente na Corte de Apelação	3,0%	1	2,7%	1	—	0
<b>Total</b>	<b>66,6%</b>	<b>22</b>	<b>59,4%</b>	<b>22</b>	<b>43,7%</b>	<b>5</b>

Fonte: 88 processos pesquisados.

ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Como mostra a tabela acima, o réu foi declarado inocente, ou seja, eximido da culpa pelo defloramento, em 32,4% dos casos em que as vítimas eram “pardas”, 25% quando eram “pretas” e 24,2% em que eram “brancas”<sup>278</sup>. Nesse sentido, o pressuposto é a “perversão sexual mórbida” das mestiças, especialmente “mulatas” que levava ao “amolecimento do nosso caráter<sup>279</sup>” e à “perda da virilidade física e moral do povo brasileiro<sup>280</sup>”.

Pressuposto que também se repete nos processos analisados por Caulfield. Em seus estudos, a autora mostra que a nomenclatura racial só aparecia nos depoimentos das testemunhas quando se buscava alegar a inocência de um acusado, revelando a cor não branca – e especialmente mulata- da acusadora. Por exemplo, o bombeiro José Soares Gonçalves buscou provar que confundira a sua acusadora com uma prostituta relatando que encontrara a “mulatinha” passando sozinha pelas alamedas do Jardim do Passeio Público. Logo, como conclui Caulfield, “O comportamento de uma mulher, suas roupas, múltiplos namorados e a condição social e a ocupação de um homem combinavam com a cor para definir sua posição social e moralidade”<sup>281</sup>.

Nesse sentido, no teatro, nos romances, nos discursos intelectuais, nos vereditos dos juízes e nos depoimentos de testemunhas e réus, a partir da década de

<sup>278</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>279</sup> VERÍSSIMO, José. *Educação Nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906 [1890], p.35.

<sup>280</sup> VERÍSSIMO, José. *Educação Nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906 [1890], p.35.

<sup>281</sup> CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000, p. 299.

1890, principalmente, havia claramente uma associação entre mulheres mestiças, muitas vezes chamadas de “mulatas”, e sensualidade. Em alguns casos, tratava-se de uma associação pejorativa, que via a sensualidade como sinônimo de imoralidade e desonestidade. Esse ponto de vista, contudo, não era único. Relacionava-se também a disputas a respeito das normas morais que deveriam orientar o cotidiano das mulheres fluminenses Oitocentistas, fossem de cor ou não.

#### 4. De volta ao salão: Os diferentes julgamentos acerca da sensualidade

A essa altura, já demos tempo suficiente para Quinota descobrir o envolvimento de seu noivo com Lola, a cortesã espanhola: “Papai, eu sou muito infeliz!<sup>282</sup>”. A sorte de Gouveia no jogo de roletas também já virou e ele encontra-se totalmente na miséria. Seu Eusébio, por fim, também já teve a ideia de procurar pela *cocote*. Com o objetivo de obrigá-la a largar o noivo de Quinota, o fazendeiro dirige-se à sua casa. No caminho, vê de longe Benvinda, que ainda está tentando se afrancesar, mas não a reconhece.

Benvinda (*Consigo.*) – Parece que assim o meu *andá tá* direito...

Eusébio (*Consigo.*) – Xi que tentação! (*Seguindo Benvinda.*) Psiu!... Ó Dona... Dona!...

Benvinda (*À parte.*) – Esta voz... (*Volta-se.*) *Sinhô* Eusébio!

Eusébio – Benvinda!...

Benvinda (*Assentando o face-en-main.*) – *Ó revoá.*

Eusébio – A mulata de luneta, minha Nossa Senhora! Este mundo tá perdido!...

Benvinda (*Dando-se ares e sibilando os esses.*) – Deseja alguma coisa? Estou as suas *ordes*!

Eusébio – Ah! ah! ah! que mulata pernóstica! Quem havia de *dizê*! Vem cá, diabo, vem cá; me conta tua vida! (...)

Benvinda – *Tou* morando na Rua do Lavradio, canto da Rua da Relação. (*Assentando o face-en-main.*) *Se quisé aparecê* não faça cerimônia. (**Sai requebrando-se.**) *Ó revoá!*

Eusébio – *Aí, mulata!*<sup>283</sup>

<sup>282</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.360.

<sup>283</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, pp. 361 e 362. (grifo meu).

Mesmo esforçando-se, Benvinda não consegue andar como Figueiredo a ensinou. Diante disso, continua a chamar atenção por onde passa. Mais uma vez, o texto da peça faz questão de ressaltar seu requebro como marca de sua sedução. E sem reconhecer na mulata a sua ex-mucama, dessa vez é Eusébio que, assim como aconteceu com os transeuntes do Largo de São Francisco, vê a mulata como “uma tentação”.

Não obstante, esses assédios que Benvinda sofre não apenas reforçam sua sensualidade como indicam um julgamento negativo em relação a essa sua característica. A mulata não “anda direito” porque requebra e, por isso, Eusébio e o “povo” do Largo de São Francisco se veem no direito de molestá-la. Direito, inclusive, defendido categoricamente por Figueiredo na cena já aqui transcrita, em que ele tenta educá-la logo após acudi-la dos assédios da praça. Nesse momento, o personagem literalmente culpa Benvinda pelo fato de ser “intocada” na rua. Argumenta que, ao sorrir a todo instante e gingar ao caminhar, a mulata seria como “o pescador quando atira a rede”: deseja que os homens venham aos cardumes<sup>284</sup>.

Nesse ponto, a peça ia de encontro à conduta de juízes e testemunhas de finais do século XIX, já apresentada àqueles que se retiraram aos jardins do teatro. Os magistrados muitas vezes buscavam responsabilizar as mulheres pardas pelo seu próprio defloramento ao assumir o pressuposto defendido por muitos literatos a respeito da “excitação genésica<sup>285</sup>” e imoral da mulata<sup>286</sup>.

Essa visão depreciativa da sensualidade da mulher, na verdade, tem íntima relação com a ideia dominante de finais do século XIX, já discutida no capítulo anterior, de que a mulher deveria ser submissa ao homem. Também tinha vínculo com uma política higienista sustentada por pedagogos, médicos e psiquiatras - e que

<sup>284</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 353 e 354.

<sup>285</sup> NINA RODRIGUES, Raimundo. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=61586](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=61586) (acesso em abril de 2015), p.153.

<sup>286</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ganhou muita força naquele momento - que buscava impor normas de controle sexual ao gênero feminino. A ideia era de que para combater a selvageria, a sífilis e a vadiagem, era preciso que as mulheres adotassem os “bons costumes” e assumissem a sua verdadeira e única função de esposa, mãe e cuidadora do lar. Assim, elas moralizariam de uma só vez as crianças e os homens. Aquelas através da educação e do exemplo. Estes, porque seriam obrigados a prover sozinhos o sustento da família e, conseqüentemente, abandonariam as ruas e cabarés, o que, aliás, reduziria também as despesas do governo com orfanatos e saúde pública<sup>287</sup>.

Os “bons costumes” para o sexo feminino era, acima de tudo, ter relações sexuais apenas no casamento e com o objetivo da procriação. Entretanto, para provarem socialmente que cumpriam essas regras, deviam seguir uma série de padrões de conduta: era necessário não ser independente e estar sempre sob vigia da família; possuir um vocabulário recatado; conviver com pessoas consideradas morais; sair pouco à rua, sempre acompanhadas e apenas em certos horários; idealizar o casamento; e frequentar apenas locais apropriados, como teatros, bailes particulares, reuniões privadas e jantares. Uma mulher que desrespeitasse qualquer dessas determinações era considerada desonesta e, conseqüentemente, imoral<sup>288</sup>.

Reforçava toda essa ideologia a presença marcante da Igreja Católica no Brasil, que se esforçava em ensinar à população que sexo fora do casamento era pecado. De acordo com Caulfield, baseando-se especialmente em Santo Agostinho, a Igreja considerava fundamentais os princípios do pudor, que sustentavam a moralidade individual e pressupunham a santidade da virgindade<sup>289</sup>.

Nessa perspectiva, não havia meio termo: ou uma mulher era o ideal da moça virgem e (futura) mãe dedicada, ou era “já estragada” e estava “em via de tornar-se

---

<sup>287</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, pp.27 e 28.

<sup>288</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>289</sup> CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000, p.81.

uma prostituta”<sup>290</sup>. Até porque “Dado que nenhum homem se casaria com uma mulher ‘já estragada’ (...), elas não tinham escolha senão o bordel”<sup>291</sup>. Assim, seguindo esse raciocínio, no caso feminino, ser sensual significava, de imediato, ser imoral, já que a sensualidade pressupõe prazer sexual e um papel ativo na relação com o outro, ou seja, certa autonomia.

Benvinda, portanto, poderia ser facilmente considerada desonesta e “estragada” pela plateia fluminense do século XIX. Em primeiro lugar porque estava constantemente sozinha na rua, como nas cenas em que sofre assédio e quando se encontra com Figueiredo pela primeira vez. Depois porque era sensual. Em terceiro lugar – e diretamente relacionado à sua sensualidade – porque o texto indica que ela não era virgem, apesar de solteira, já que Borges, o feitor da fazenda, “fez o que fez” e prometeu casamento. Por último, Benvinda poderia ser considerada “desonesta” porque desejava ser livre. Nesse sentido é sintomático que, em *A Capital Federal*, a oportunidade de independência oferecida à personagem relacionava-se à sua transformação em cortesã. Por não seguir os “bons costumes” esse seria, de acordo com o ponto de vista de muitas pessoas, o seu único destino possível.

No entanto, essa visão negativa da sensualidade da mulher não era unânime em finais do século XIX. Para parte da plateia que assistia à Benvinda essa característica também poderia ganhar outros significados, como é possível observar de forma clara dando-se prosseguimento ao enredo do segundo ato de *A Capital Federal*.

Enquanto Eusébio depara-se com Benvinda na rua, ao se dirigir à casa de Lola para convencê-la a largar Gouveia, a espanhola organiza um grande baile de aniversário. E ao encontrar Figueiredo, resolve convidá-lo para a festa. Nesse momento da peça, o diálogo entre os dois personagens, que mal se conhecem, introduz um número musical no qual Figueiredo, na última estrofe, compara a sensualidade das “mulatas” com a das prostitutas como Lola.

<sup>290</sup> CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000, p.216.

<sup>291</sup> CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000, pp.254 e 255.

Lola – Oh! Estimo encontrá-lo! Pode dar-me uma palavra?

Figueiredo – Pois não, minha filha! (...)

Lola – Queria apenas que me desse notícias do Gouveia.

Figueiredo – Continua a amá-lo?

Lola – Sim, continuo, porque a primeira dúzia, pelo menos até a última vez que lhe falei, não tinha ainda falhado; mas como não o vejo há muitos dias, receio que a sorte afinal se cansasse.

Figueiredo – Então o seu amor regula-se pelos caprichos da bola da roleta?

Lola – É como diz. Ah! Eu cá sou franca!

Figueiredo – Vê-se!

Coplas

Lola:

- I –

Este afeto incandescente  
Pela bola se regula  
Que vertiginosamente

Na roleta salta e pula!

Figueiredo:

Vossemecê o moço estima  
Dando a bola de um a doze;  
Mas de treze para cima  
*Ce n'est pas la même chose!*

- II –

Lola:

É Gouveia um bom pateta  
Se supõe que inda o quisesse  
Quando a bola da roleta  
A primeira já não desse!

Figueiredo:

A mulata brasileira  
De carinhos é fecunda,  
Embora dando a primeira,  
Embora dando a segunda!<sup>292</sup>

Nesse trecho, na visão de Figueiredo, as “mulatas”, diferente das cocotes brancas, possuem “carinhos fecundos”, independente se sai a primeira ou a segunda dúzia no jogo de roletas, ou seja, desvinculados da riqueza dos homens. Tal comparação se faz através de versos de duplo sentido, típicos das peças ligeiras<sup>293</sup>. De

<sup>292</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, pp.355 e 356.

<sup>293</sup> Duplo sentido, aliás, reforçado por uma publicação do *Jornal do Brasil*, de março de 1897, que em um artigo completamente solto e que não faz sequer referências à *Capital Federal* reproduz apenas a

qualquer forma, essa música, principalmente os últimos versos, permite-nos entrever o que não deixa de ser uma qualidade na sensualidade das “mulatas” – especialmente das “mulatas brasileiras”: diferente das prostitutas brancas, elas não conquistam os homens porque desejam aproveitar-se de seu dinheiro. Conquistam porque possuem “carinhos fecundos”.

Sendo assim, essa passagem de *A Capital Federal* permite-nos supor que, no Rio de Janeiro de finais do século XIX, a associação entre sensualidade e determinismo racial deixasse de ser necessariamente negativa, mesmo para aqueles defensores de uma moralidade relacionada ao controle sexual. Afinal, diferente das prostitutas brancas, a sensualidade das mulheres mestiças não era interesseira por ser algo inerente à sua raça.

Mais do que isso, tal característica muitas vezes era usada justamente para valorizar as mestiças frente às mulheres brancas. Isso pode ser observado, em primeiro lugar, porque Figueiredo, no primeiro ato de *A Capital Federal*, usa exatamente esse argumento para afirmar sua preferência pelas trigueiras. Seu Joaquim, o vendeiro da peça *Pum!*, pelo mesmo motivo, também ficava pelo beicinho por uma mulher “café com leite”, como já foi mostrado no primeiro capítulo. Além disso, várias letras de músicas populares, cantadas e dançadas por muitos mestiços, frequentemente ressaltavam a sensualidade natural de personagens “mulatas” e o despeito que provocavam em outras mulheres, por conta disso. Uma canção cuja autoria é atribuída a Mello Moraes Filho e Xisto Bahia – um ator mestiço, diga-se de passagem – vale ser citada:

Eu sou mulata vaidosa  
Linda, faceira, mimosa,  
Quais muitas brancas não são!  
Tenho requebros mais belos;  
Se a noite são meus cabelos,  
O dia é meu coração.

Sob a camisa bordada,

---

última estrofe das coplas acima transcritas: “A mulata brasileira/De carinhos é fecunda,/Embora dando a primeira,/Embora dando a segunda!” (Ineditoriais. *Jornal do Brasil*, 15 de fevereiro de 1897).



Fina, tão alva, arrendada,  
Treme-me o seio moreno  
É como o jambo cheiroso,  
Que pende ao galho frondoso  
Coberto pelo sereno

Aos moços todos esquiva,  
Sendo de todos cativa,  
Demoro os olhares meus;  
Mas, se murmuram: maldita!  
Bravo, mulata bonita  
Adeus, meu yôô, adeus...

Minhas yáyás da janela  
Me atiram cada olhadela,  
Ai dá-se! Mortas assim...  
E eu sigo mais orgulhosa  
Como se a cara raivosa  
Não fosse feita para mim<sup>294</sup>.

Além de vaidosa e faceira, a “mulata” possui os “requebros mais belos” e os seios “como o jambo cheiroso/Que pende ao galho frondoso/Coberto pelo sereno”. Como argumenta Martha Abreu, se sensualidade fosse somente associada a vício, má índole e imoralidade, como “entender que a população pobre e afrodescendente – ou seus artistas anônimos e famosos – reproduziriam, sem questionamentos, estes juízos sobre si mesma?<sup>295</sup>”.

De acordo com a autora, é inegável que essa música poderia ser interpretada como um reforço às concepções racialistas que viam a figura da mulata como um objeto sexual que servia para justificar, inclusive, “a cobiça do homem branco”. Essa parece ser a interpretação de Nina Rodrigues que, como já dito, enxergava nas músicas populares um reconhecimento da sociedade acerca da “degeneração” e “perversão sexual mórbida” das mestiças dos negros. Por outro lado, canções como a da “Mulata Vaidosa” também poderiam ser apropriadas como uma maneira de valorizar as mestiças frente às mulheres “brancas”. Mais bonitas, mais faceiras, mais

<sup>294</sup> MELLO MORAIS FILHO. *Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense*, Rio de Janeiro, Livraria Cruz, 1900, p.95 *Apud* ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, vol. 8, núm. 16, 2004.

<sup>295</sup> ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, vol. 8, núm. 16, 2004, p.29.

dengosas e com requebros mais belos, as “mulatas” faziam inveja às yáyás das janelas. Lundus como esse, dessa maneira, poderiam “inverter os ideais de beleza, honra e pureza – difundidos por médicos e juristas – rir destes ideais e até brincar com eles”<sup>296</sup>.

É digno de atenção que, entre 1898 e 1899, o lundu “Mulata Vaidosa” fosse cantado e dançado repetidas vezes nos teatros, especialmente em festas artísticas, por ninguém mais ninguém menos que Olympia Amoedo, nossa primeira Benvinda de *A Capital Federal*. Nas festas artísticas, os próprios atores muitas vezes que definiam as peças e os números que iriam representar. Desse modo, quando constatamos que Olympia Amoedo escolheu diversas vezes cantar o lundu “Mulata Vaidosa”, que reforça a sensualidade polissêmica da “mulata”, podemos inferir que esse tipo foi bastante aceito pelo heterogêneo público Rio de Janeiro de finais do século XIX. Seja porque percebia nela um exemplo da degenerescência da mestiçagem, seja porque a associava à valorização das mestiças frente às mulheres brancas.

Na verdade, independente de ser considerada uma determinação genética, a sensualidade feminina, em finais do século XIX, poderia não ser percebida como uma característica negativa em si. Como sustenta Martha Abreu, o não cumprimento por parte de muitas mulheres do ideal de moralidade defendidos por juristas, médicos e educadores colocava em xeque a universalidade desse ideal. Segundo essa autora, para determinados indivíduos, ser honesta poderia adquirir outros significados para além daqueles relacionados às regras dos “bons costumes”<sup>297</sup>.

Quanto ao valor da virgindade sexual, apesar do casamento ser muitas vezes um desejo, ele não regulava necessariamente as relações sexuais entre indivíduos de baixa renda. Um namoro mais livre ou a promessa de casamento poderia justificar o rompimento do hímen, como talvez no caso de Benvinda, em que Seu Borges prometera desposá-la. Por outro lado, implicitamente presente em depoimentos de alguns trabalhadores envolvidos em processos por defloração, prazer e a atuação ativa

<sup>296</sup> ABREU, Martha. "Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos": conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920), *Tempo*, vol. 8, núm. 16, 2004, p.19.

<sup>297</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p.70.

de uma mulher em uma relação sexual poderiam não ser recriminados. Em relação à virgindade moral, para algumas pessoas ela não era ameaçada se uma mulher passeasse a sós sem restrição de lugar, horário e vigilância, como Benvinda, ou porque frequentasse festas públicas, namorasse no portão, mantivesse relacionamentos alternativos de casamento, ou escolhesse, sem consentimento do pai, seu parceiro<sup>298</sup>.

Não é por acaso que em uma das fontes judiciais analisadas por Martha Abreu, apesar de Carlinda da Silva frequentar hospedarias e bordeis, ir a bailes públicos, sair sozinha à rua, efetuar pândegas e andar de carro até duas da madrugada, por trabalhar em uma fábrica e possuir comportamento exemplar, metade dos jurados do processo votaram pela culpabilidade de Carlos Augusto em relação à sua defloração<sup>299</sup>.

Assim, pressupostos básicos e incontestáveis de uma mulher honesta para alguns poderiam não ser compartilhados por todos. E esse embate entre pontos de vista distintos acerca da moralidade feminina gerava flexibilizações e negociações que, por sua vez, faziam com que a dualidade depravação x castidade fosse simplista demais.

Por exemplo, Rachel Soihet mostra como mesmo sendo extremamente malvista a participação do sexo feminino no entrudo, em finais do século XIX e início do XX, “mulheres usualmente recatadas, à aproximação do carnaval, deixam aflorar, mesmo de forma sub-reptícia, seus desejos ocultos”<sup>300</sup>. Segundo Schettini, inclusive,

<sup>298</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>299</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, pp.49 e 50.

<sup>300</sup> SOIHET, Rachel. “A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX a XX”. In: *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 2, 2000, pp. 92-114, Aarhus Universitet, Dinamarca, disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200208> (Março de 2016), p.15.

as senhoritas e senhoras de família, supostamente vigiadas o resto do ano todo, era um dos grupos mais “aferrados à brincadeira das molhadelas<sup>301</sup>”.

Desse modo, por mais que as Benvindas não pudessem se livrar de sua condição racial e, portanto, fossem necessariamente sensuais, o juízo de valor a respeito dessa característica não estava completamente definido em finais do século XIX. A interpretação de que se tratava de algo negativo e imoral, típico de uma mulher desonesta, poderia não assumir esse mesmo significado para toda a plateia que frequentava o Recreio Dramático. E a sua presença em palcos fluminenses em finais da década de 1890 acalorava o debate.

Essa polêmica em torno do significado da sensualidade das “mulatas” também fica nítida quando identificamos críticas negativas, por um lado, e o sucesso de público, por outro, das peças que incorporavam em seu libreto músicas como o maxixe ou lundu, que permitiam suas personagens, especialmente aquelas definidas como “mulatas”, “desconjuntar os quadris”.

Caso emblemático é o da revista de ano *A Mulher-Homem*, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida. Marcada para estrear dia 9 de janeiro de 1886 no Teatro Santana, é adiada duas vezes e só sobe à cena em 13 de janeiro. Segundo anúncio da empresa Heller, o motivo do atraso teria sido a impossibilidade de preparar-se a tempo “todos os cenários e vestuários da grandiosa revista-cômica fantástica”<sup>302</sup>. Entretanto, de acordo com o *Jornal do Commercio*, *A Mulher-Homem* só subiu à cena após ser “Aparada, polida e modificada pelo Conservatório, pela polícia e pela prudência de seus autores”. Assim, os motivos do adiamento talvez não tenham sido unicamente o atraso nos preparativos dos cenários e figurinos.

De qualquer forma, além das personagens “mulatinha” e “o abolicionista” (que remeteria a José do Patrocínio), *A Mulher-Homem* incorporava em seu repertório um “jongo dos negros sexagenários” e um tango, ritmos que, normalmente, permitiam com que os artistas demonstrassem seu gingado. Segundo o periódico *A*

<sup>301</sup> SCHETTINI, C. “Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX”. In: In: CUNHA, M.C.P. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp; Cecult, 2002, p.316.

<sup>302</sup> *Jornal do Commercio*, 12 de janeiro de 1886.

*Semana*, a revista fez carreira gloriosa e cada nova exibição era uma nova enchente: “às 8 horas já não ha mais bilhetes no guichet e é só gente a entrar, a entrar... !<sup>303</sup>”.

Tamanho foi o sucesso de seus números musicais, particularmente, que em fevereiro os autores decidiram agregar um quadro novo à revista intitulado “Um Maxixe na Cidade Nova”. Nele, segundo *A Semana*, Vasques, como capadócio, cantava um lundu “de fazer chorar de gosto” e no final todos cantavam e dançavam “um bellissimo tango de D. Francisca Gonzaga”. “Diógenes”, “A Mulatinha do caroço” e a “Opinião” teriam “pintado o caneco” e o quadro fez “revolução no Santana”.<sup>304</sup> Dada à continuidade dos aplausos, direcionados especialmente às músicas, uma semana depois de subir à cena “Um Maxixe na Cidade Nova”, um novo jongo era preparado para ser anexado ao espetáculo. As enchentes não cessaram ao ponto de, em junho daquele ano, ser anunciado que “para atender aos numerosos pedidos da população” seriam realizadas no Teatro Santana duas reprises de *A Mulher-Homem*<sup>305</sup>.

Apesar de todo esse sucesso, a imprensa fez críticas extremamente negativas à peça. Comparando-a à revista de ano *O Bilontra*, de Arthur Azevedo e em cartaz no mesmo momento, o *Jornal do Commercio* comentava a “diferença profunda” entre as duas produções, afirmando que a obra de Azevedo não recorria à “pilheria ferina, o gracejo malévolo, a mordacidade inqualificável, que o espectador observa e reprova na *Mulher-Homem*”<sup>306</sup>. De modo geral, repreendia-se a música da peça, daquelas “de fazer remexer-se todo o público nas cadeiras como se tivesse bicho-carpinteiro”<sup>307</sup>. Sobre a que tocava na última cena do espetáculo, especificamente, comentava-se que o ator Vasques fazia “coisas do demônio saindo bonito no passo do constrangimento”<sup>308</sup> e “a sra. Eufrázia como mulatinha do caroço no pescoço” embeaçava “toda a filosofia grega”<sup>309</sup>.

<sup>303</sup> *A Semana*, 13 de fevereiro de 1886.

<sup>304</sup> *A Semana*, 20 de fevereiro de 1886.

<sup>305</sup> *A Semana*, 12 de junho de 1886.

<sup>306</sup> D. Evolução. *Jornal do Commercio*, 3 de fevereiro de 1886.

<sup>307</sup> *A Mulher-Homem. Jornal do Commercio*, 18 de fevereiro de 1886.

<sup>308</sup> *A Mulher-Homem. Jornal do Commercio*, 24 de fevereiro de 1886.

<sup>309</sup> *A Mulher-Homem. Jornal do Commercio*, 27 de fevereiro de 1886.

Assim, *A Mulher-Homem* agradava uns e desagradava outros principalmente em função de seus números musicais. Vistos por alguns como obscenos e indecentes, para outros eram apenas muito divertidos e animados. Tal polêmica, desse modo, mostra visões distintas sobre moralidade e, conseqüentemente, sobre quais características eram reprováveis especialmente no sexo feminino.

Portanto, a sensualidade do “tipo da mulata”, apesar de determinista, era algo que possibilitava julgamentos distintos no Rio de Janeiro de finais do século XIX. Havia aqueles que censuravam essa “inerente” característica das mestiças dos negros. Ao mesmo tempo, a opinião do personagem Figueiredo em *A Capital Federal* sobre os “carinhos fecundos” das “mulatas brasileira”, as letras dos lundus cantados nas ruas e o sucesso das peças que apelavam para as umbigadas nos revelam que havia, também, aqueles que valorizavam essa característica. Dito de outra forma, a sensualidade das mulheres definidas como “mulatas” não era vista no Rio de Janeiro de finais do século XIX obrigatoriamente como um defeito grave de uma raça, por isso, maldita. O seu sentido, na verdade, era um ponto extremamente polêmico. E as diferenças de perspectiva em grande parte relacionavam-se a concepções distintas a respeito das normas morais que deveriam orientar o cotidiano das mulheres fluminenses Oitocentistas.

De todo modo, é com Benvinda efetivamente sendo apresentada como cortesã ao *demi monde* carioca que o segundo ato caminha para o seu fim.

#### Cena II

Os mesmos, Figueiredo e Benvinda (*Entra Figueiredo, vestido de Radamés, trazendo pela mão Benvinda, vestida de Aída.*)

(...)

Figueiredo - Minhas senhoras e meus senhores, apresento a Vossas Excelências e Senhorias, Dona Fredegonda, que - depois, bem entendido, das damas que se acham aqui presentes - é a estrela mais cintilante do *demi-monde* carioca!

Todos (*Inclinando-se.*) - Dona Fredegonda!<sup>310</sup>

<sup>310</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, pp. 373 e 374.

Com o objetivo de tentar “lapidar o diamante” Benvinda, Figueiredo, além de tentar afrancesar seu modo de andar, falar e se vestir, resolve levá-la como sua acompanhante ao baile da cocote Lola. Introduzida naquele círculo social como Fredegonda, a mulata está lançada. Agradava, dessa forma, pelo menos momentaneamente, aqueles que viam a personagem como “já estragada”: por já ter sido deflorada, andar sozinha à rua e buscar independência, o *rendez vous* era o seu único destino possível. E a peça só não revoltava completamente aqueles que viam a sensualidade como algo positivo, porque esse não será o fim último da mulata, como veremos no próximo capítulo.

O segundo ato, contudo, não termina exatamente assim. Como uma boa peça ligeira, nada poderia ser finalizado em *A Capital Federal* sem um bom e animado número musical. Tendo a festa de Lola como desculpa e a paixão de Eusébio pela espanhola como uma informação nova a ser passada para a plateia, o ato termina, então, com um “desenfreado cançã”, cantado e dançado por todos os convidados da cortesã.

Lola  
 Meus amigos, desejo neste instante  
 Apresentar-lhes o meu novo amante!  
 Ele aqui está! Eu o amo e ele me ama.(...)  
*(Figueiredo e Rodrigues carregam Eusébio. Organiza-se uma pequena marcha, que faz uma volta pela cena, levando o fazendeiro em triunfo.)*  
 Coro  
 Viva! Viva o fazendeiro  
 Bonachão e prazenteiro  
 Que de um peito bandoleiro  
 Os rigores abrandou,  
 Conquistando a linda Lola,  
 Essa esplêndida espanhola  
 Que o país da castanhola  
 Generoso nos mandou!(...)  
 Coro  
 Sim! Dancemos! – tudo dance!  
 Ninguém canse  
 No cançã,  
 Pois quem se acha aqui presente  
 Tudo é gente  
 Folgazã! *(Cançã desenfreado em volta da mesa.)*  
*(Cai o pano)*<sup>311</sup>.

<sup>311</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 4, p.383.

## **TERCEIRO ATO: SOBRE COMO BENVINDA ENQUANTO AÍDA, FREDEGONDA, ÁRTEMIS OU MUCAMA REPRESENTAVA O LUGAR SOCIAL DA MULATA.**

A peça *A Capital Federal*, como vimos, começa com Benvinda chegando de Minas Gerais ao Rio de Janeiro junto com a família para qual trabalha. Logo em seguida, a mulata foge em busca de uma vida mais autônoma. A partir de então, passa a ser educada por Figueiredo, que deseja torná-la uma cortesã afrancesada.

Enquanto isso, Fortunata, Eusébio e seus filhos tentam encontrar Gouveia e convencê-lo a se casar com Quinota. Descobrendo que o noivo estava de caso com Lola, Eusébio vai à sua casa para forçá-la a largar o amante. Acaba ficando para seu baile de aniversário e termina nos seus braços, como o “*home da madama*”<sup>312</sup>.

Seguindo especificamente a trajetória de Benvinda, até agora já foi possível analisar o protagonismo e a esperteza da mulata, sua condição de dependência e sua sensualidade. Neste capítulo, que acompanhará a personagem no terceiro e último ato do espetáculo, a questão principal será demonstrar a sua situação ambígua na peça. Situação que se vincula a um debate a respeito da hierarquia social da cor<sup>313</sup>, fundamental para a compreensão do lugar social da mulata no Rio de Janeiro de finais do século XIX.

### **1. Aída, Fredegonda e Ártemis: a tentativa de ser o que não é**

O segundo ato de *A Capital Federal* termina no baile da cortesã Lola, onde Benvinda é apresentada ao *demi-monde* luxuoso da sociedade fluminense:

Cena II –  
Os mesmos, Figueiredo e Benvinda

<sup>312</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal” [1897]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995. v.4, p.381.

<sup>313</sup> GUEDES, Roberto. *Egressos do cativo: trabalho, família, aliança e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c.1798-c.1850)*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2008.



(Entra Figueiredo, vestido de Radamés, trazendo pela mão Benvinda, vestida de Aída).

Figueiredo

- I –

Eis Aída,

Conduzida

Pela mão de Radamés

Vem chibante,

Coruscante,

Da cabeça até os pés!...

Que lindeza!

Que beleza!

Meus senhores aqui está

A trigueira

Mais faceira

De São João do Sabará!

Coro

A trigueira, etc...

Figueiredo

- II –

Diz tolices,

Parvoíces,

Se abre a boca pra falar,

Se se cala

Se não fala,

Pode as pedras encantar!

Eu a lanço

Sem descanso!

Na pontíssima estará

A trigueira

Mais faceira

De São João do Sabará!

Figueiredo – Minhas senhoras e meus senhores, apresento a Vossas Excelências e Senhorias, Dona Fredegonda, que – depois, bem entendido, das damas que se acham aqui presentes – é a estrela mais cintilante do demi-monde carioca!  
Todos (Inclinando-se.) – Dona Fredegonda!<sup>314</sup>

Esse número musical deixa claro como Figueiredo reconhece o engodo que armava ao fazer de Benvinda uma “*demi-mondeine*”. Não só porque ele faz questão de comentar a respeito do linguajar desviante da norma culta da mulata, mas também porque a veste de Aída e a apresenta como Fredegonda.

<sup>314</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal” [1897]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 4, p.372 e 374.

Aída é a protagonista da ópera homônima de Verdi, estreada no Cairo em 1871. Conta a história de Radamés, comandante do exército do faraó egípcio na guerra contra os etíopes. Radamés é apaixonado por Aída, escrava da filha do faraó que, entretanto, sem que ninguém na corte saiba, é também princesa, filha raptada do rei da Etiópia. No baile de Lola, portanto, Benvinda, vestida de Aída, é uma escrava-princesa de origem etíope.

Na mesma cena do segundo ato, a personagem é apresentada ao *demi-monde* carioca como Fredegonda, seu “nome de guerra”, já que, para Figueiredo, seu verdadeiro nome “é nome de preta velha”<sup>315</sup>. Fredegonda, por sua vez, faz referência a *Fredegundis*, mulher de origem humilde que, inicialmente, fora serviçal do rei franco Chilperico I. Depois, tornou-se sua concubina e, graças às suas armações, foi tomada como sua esposa, convertendo-se em rainha consorte<sup>316</sup>.

Nesse sentido, fazendo referências à cultura europeia, Benvinda, como Aída, apresenta-se como escrava quando, na verdade, sua origem oculta era a realeza. Sua relação com a África negra também fica evidente, já que Aída é uma princesa Etíope. Como Fredegonda, por sua vez, a mulata originalmente fora serviçal, mas devido a sua busca por uma ascensão social, conseguiu uma posição mais relevante. É misturando referências à África, realeza, serviço doméstico, ascensão social e escravidão que Benvinda, então, é apresentada no baile de Lola.

No começo do terceiro ato, portanto, já está subentendida a complexa situação da personagem na peça. Situação que se anunciava ao final do segundo ato e era reforçada pelo fato de Benvinda tornar-se uma cortesã que busca se afrancesar.

A presença de cortesãs em peças de Arthur Azevedo era bastante comum. No entanto, é muito clara a diferença entre o modo pelo qual elas costumavam aparecer nas peças do autor e o caso de Benvinda. Em *A Filha de Maria Angú*, por exemplo, adaptação de uma opereta apresentada pela primeira vez em 1876, a melhor amiga de

<sup>315</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal” [1897]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.354.

<sup>316</sup> O próprio Figueiredo, na peça, explica posteriormente esse nome (AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal” [1897]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.398)

Clarinha, a protagonista, é Chica Valsa. Educada em colégio francês no Rio de Janeiro, ainda muito jovem foi para Paris, de onde voltou como cortesã e com hábitos muito refinados. Sua casa, com uma “sala muito rica”, “portas laterais ao fundo” e “candelabros com luzes”, era um espaço ilegal de jogatina, frequentado por seus amantes e outras cocotes, como Mademoiselle X, que só fala francês<sup>317</sup>. *A Joia*, por sua vez, comédia em versos de 1879, tem como protagonista Valentina, uma meretriz que só recebe homens muito ricos, como Joaquim Carvalho, um fazendeiro de café acostumado ao luxo. Extremamente sedutora e esperta, ela tenta enganar a todos os seus amantes, aproveitando-se ao máximo de suas riquezas. Sua casa é ricamente decorada, com tapetes, porta-joias, “gravuras em suntuosas molduras” e cortinas rendadas<sup>318</sup>. Já na opereta *O Barão de Pituaçu*, representada em 1887, Doutor Alberto é um médico que, usando a desculpa de tratar seus pacientes, trai sua mulher com Jeannette, uma cocote francesa que mal fala português e recebe visitas em sua “sala luxuosa”, com “divã e mesa de cetro”<sup>319</sup>. Na própria *A Capital Federal*, além de Benvinda, existem outras personagens explicitamente caracterizadas como cortesãs. São elas Lola, de origem espanhola e interpretada pela estrela da companhia, Pepa Ruiz, e suas amigas, todas afrancesadas: Mercedes, Dolores e Blanchette.

As cortesãs das peças de Arthur Azevedo, como Lola, Valentina ou Chica Valsa, são, portanto, necessariamente estrangeiras ou quase isso (no caso de Chica Valsa) e, de modo geral, francesas ou falantes impecáveis do francês. Acostumadas à vida nas grandes cidades, vestem-se sempre com *toilettes* muito elegantes e da última moda, possuem boas maneiras e recebem visitas em suas próprias casas, descritas como locais bastante luxuosos.

Benvinda, por sua vez, nasceu no interior do Brasil, com muito esforço pronuncia mal *au revoir* e *merci*, e apesar de usar roupas da moda, veste-se de forma

<sup>317</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Filha de Maria Angú” [1876]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 1, p.145.

<sup>318</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Joia” [1879]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 1, p. 445.

<sup>319</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Barão de Pituaçu” [1887]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 3, p. 113.

extravagante. Diz “tolices e parvoíces”, além de responder indelicadamente àqueles que “intecam” com ela, como já foi mostrado no capítulo anterior. Sua moradia não é um dos cenários da peça e também não é descrita em nenhum momento. É mencionada apenas a sua localização: Rua do Lavradio, “canto da Rua da Relação<sup>320</sup>”.

Boêmio e definitivamente não elegante, tratava-se de um local no qual, segundo Schettini, se concentravam muitas “casas de tolerância” em finais do século XIX. Essas casas, como as “hospedarias”, eram lugares em que os quartos eram alugados a mulheres que ali moravam e trabalhavam como prostitutas. Diferente das “hospedarias”, no entanto, as “casas de tolerância” tinham habitualmente como locatárias as brasileiras, sendo frequentadas por um público menos “seleto”. Não por acaso, também foram as que mais sofreram repressão policial<sup>321</sup>. Desse modo, a menção ao endereço estava longe de ser casual – pois era provável que a plateia associasse imediatamente a moradia de Benvinda a uma dessas habitações.

A presença marcante e corriqueira de cortesãs em peças de Arthur Azevedo indica a naturalidade de suas presenças no cotidiano fluminense de finais do século XIX. A caracterização de Benvinda em contraste com as demais, por sua vez, mostra as diferenças entre as meretrizes estrangeiras e brasileiras.

Segundo Martha Abreu, no Rio de Janeiro da época de Benvinda, a defesa de que a mulher, como esposa e mãe, tinha como função a moralização do lar fez com que uma série de médicos e juristas difundisse ideias de controle sexual feminino. Isso, obviamente, ia de encontro à prática do meretrício<sup>322</sup>. Não obstante, a exploração sexual não deixava de ser uma prática bastante comum, segundo Schettini. Muitas vezes associada ao trabalho doméstico, vários processos criminais mostram

---

<sup>320</sup>AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal” [1897]. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 4, p.362.

<sup>321</sup>SCHETTINI, Cristiana. “*Que tenhas teu corpo*”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006, p.67 e 68.

<sup>322</sup> ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

como muitas escravas ou trabalhadoras livres eram usadas tanto para lavar roupa e cozinhar como para “receber visitas”<sup>323</sup>.

A chegada em peso de cocotes estrangeiras nos últimos anos do Oitocentos alimentou ainda mais esse mercado e sua visibilidade. Denominadas “escravas brancas”, muitas europeias trazidas para cidades portuárias da América Latina, sobretudo através de redes internacionais de traficantes, eram forçadas à prostituição.<sup>324</sup> A concorrência tornou-se mais acirrada e alterou de forma significativa a vida das meretrizes nacionais. É o que pode ser percebido no romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1885 – em especial em um trecho no qual relata a juventude de Teobaldo, um dos protagonistas, no Rio de Janeiro:

A cortesã, já então um pouco ofuscada pela concorrência estrangeira, resignava aquele meio amor, esperando, cheia de fé, que o seu amado haveria, mais cedo ou mais tarde, de recorrer aos braços dela como supremo recurso quando lhe chegasse a ele a saciedade ou quando se lhe esgotassem recursos para a peraltice<sup>325</sup>.

Nesse romance, o jovem Teobaldo Henrique de Albuquerque, de família abastada, gastava todo o seu dinheiro herdado com uma vida boêmia na Corte brasileira. Acabou conhecendo Leonília, a cortesã da citação acima. Como uma prostituta nacional apaixonada por Teobaldo, restava à Leonília esperar que seu amado não mais pudesse ou quisesse recorrer aos caprichos das cocotes estrangeiras. Na passagem transcrita, fica evidente que a concorrência exacerbada pela chegada das prostitutas brancas prejudicava as nacionais, que se tornavam opções de segundo plano e acabavam sendo procuradas por um público menos abastado.

<sup>323</sup> SCHETTINI, C. “Lavar, passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fim do século XIX”. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), v. 25, 2005, p.53.

<sup>324</sup> SCHETTINI, C. “Lavar, passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fim do século XIX”. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), v. 25, 2005, p.27.

<sup>325</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja* [1885]. 6a ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1940.

Disponível

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=7406](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7406) em  
(acesso jan/2016), p.101.

Isso estava intimamente ligado ao fato, analisado por Margareth Rago, de que tais prostitutas nascidas na Europa eram vistas como transmissoras de hábitos, regras de conduta e modo de vestir mais civilizados<sup>326</sup>. Se a profissão era degradante, suas origens amenizavam sua situação social em um momento em que o Velho Mundo era a referência de modernidade e progresso. Nesse sentido, tornavam-se aceitos, apesar de contrastarem com as políticas moralizadoras, tanto a iniciação de jovens na “arte do amor” com tais prostitutas, como reuniões intelectuais nos bordéis de luxo e cabarés grã-finos<sup>327</sup>.

Sendo assim, ao ter seu local de moradia na Rua do Lavradio, falar errado segundo a norma culta e usar roupas extravagantes, Benvinda representava a prostituição de mulheres nacionais, um tanto decadente. Ao mesmo tempo, ao tentar dizer *au revoir* e usar o *face-en-main*, fica claro que a mulata buscava uma estratégia para driblar os preconceitos do mercado. Revelando mais uma vez seu inconformismo, almejando uma clientela mais seleta e uma ascensão social mais ousada, Benvinda tenta se igualar às meretrizes estrangeiras. Nessa missão, recebe instruções de seu “lançador”, que busca alterar seu modo de andar, de falar e de se vestir, como foi apresentado no segundo capítulo.

A mulata, portanto, ao tornar-se cortesã, encontra-se em uma situação complexa, de certa forma semelhante à de Fredegonda: alcança uma condição com a qual não se contenta, e tenta superá-la e adquirir mais prestígio e reconhecimento buscando ser como as “escravas brancas”. Essa tentativa, todavia, se mostra bastante complicada. Como fica claro no segundo ato e se reforça na cena que abre esse capítulo, Benvinda apresenta muita resistência para seguir os padrões comportamentais das meretrizes mais aceitas pela sociedade: não fica elegante com as roupas da moda francesas, ginga muito ao andar e diz “tolices/Parvoíces/Se abre a boa para falar”.

---

<sup>326</sup> RAGO, Luzia Margareth. “Imagens da Prostituição na Belle Époque Paulistana”. *Cadernos Pagu*, v. 1, n.1, 1993, p.43.

<sup>327</sup> RAGO, Luzia Margareth. “Imagens da Prostituição na Belle Époque Paulistana”. *Cadernos Pagu*, v. 1, n.1, 1993, p.43.

Não obstante, consciente do desajuste entre sua maneira de ser e seus novos hábitos, a primeira cena da mulata no terceiro ato mostra a personagem mudando de estratégia na sua busca por uma clientela mais rica. Dado o autoritarismo de Figueiredo e a extravagância em comportar-se como uma cocote, a mulata começa a se irritar com seu “lançador”, desiste de afrancesar-se e resolve abandoná-lo, como veremos a seguir:

CENA II

Benvinda, Figueiredo

Benvinda – Me deixe! Já te disse que não quero mais *sabê* do sinhô!

Figueiredo – Por que, rapariga?

Benvinda – O sinhô *co'essa* mania de *querê* me *lançá* é um cacete *insuportave!* Tá sempre me dando lição e raiando comigo! Pra isso eu não *percisava* saí de casa de *sinhô* Eusébio!

Figueiredo – Mas é para o teu bem que eu...

Benvinda – Quais pera meu bem nem pera nada! Hei de *encontrá* quem me queira mesmo falando *cumo* se fala na roça!

Figueiredo – Estás bem aviada!

Benvinda – Eu mesmo posso me *lançá* sem *percisar* do sinhô!

Figueiredo – Oh! Mulher, olha que tu não tens nenhuma experiência do mundo. És uma tola... uma ignorantona... não sabes o que é a Capital Federal!

Benvinda – Como o *sinhô* se engana! Eu já *tou* meia *capitalista-federalista!*

Figueiredo – Bom; Tua alma, tua palma! Estou com a minha consciência tranqüila. Mas vê lá: se algum dia precisares de mim, procura-me.

Benvinda – *Merci!* (*Vai-se afastando.*)

Figueiredo – Adeus, Fredegonda!

Benvinda (*Parando.*) – Que Fredegonda! Assim é que o *sinhô* me *lançô!* Me deu logo um nome tão feio que toda a gente se ri quando *ouve ele!*

Figueiredo – É porque não sabem a história! Fredegonda foi uma rainha... era casada com Chilperico...

Benvinda – Pois eu por minha desgraça não sou casada com Seu *Borge. Ó revoá.* (*Afasta-se.*)

Figueiredo (*Só.*) – No fundo, estou satisfeito, porque decididamente não havia meio de fazer dela alguma coisa... Parece que vai chover... mas já agora vou assistir à corrida. (*Afasta-se.*)<sup>328</sup>

Essa cena se passa no dia seguinte ao baile de Lola e mostra Benvinda se dirigindo ao Belódromo, local de corridas de bicicletas e um dos espaços privilegiados de diversão do *high life*. O objetivo era, ainda, buscar por uma clientela que não iria até a sua residência, na Rua da Relação. Logo que a mulata chega a seu destino, esbarra com Figueiredo, de quem buscava se afastar.

Nesse trecho transcrito fica nítido que o afrancesamento de Benvinda fora descabido. Ela não usa mais seu *face-en-main* e continua não pronunciando

<sup>328</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, 1983-1995, v. 4, p.397 e 398.

corretamente *au revoir*. Diante disso, como mostra a cena, é a própria ex-mucama quem decide abandonar a missão de tornar-se uma cocote como as estrangeiras. Ela toma consciência da impossibilidade de ser o que não é, mas não encara isso como algo negativo, pelo contrário. Percebe que o mimetismo será sempre desajeitado e, conseqüentemente, ridículo. Confiante de que alguém se interessará por ela mesmo assim, Benvinda decide seguir seu próprio caminho.

Nesse sentido, no terceiro ato de *A Capital Federal* Benvinda é representada como uma prostituta nacional, mas que não se contenta com a falta de prestígio dessa situação. Busca, então, a clientela e o protagonismo das prostitutas estrangeiras. Primeiro, afrancesando-se. Depois, apostando em suas próprias qualidades. De um jeito ou de outro, não se torna uma cortesã como Lola. Está apresentada, então, a sua situação intermediária em que a própria mulata já não aceita sua condição inicial e pressuposta, mas também não consegue se livrar totalmente dela. Ela é uma escrava-princesa, como Aída; uma serviçal-rainha, como Fredegonda.

E essa situação é reforçada de formas variadas no terceiro ato do espetáculo. Por exemplo, na cena seguinte àquela acima transcrita. Logo que se despede de Figueiredo, afirmando que conseguirá se lançar sozinha, Benvinda é abordada por Lourenço, cocheiro de Lola, que parece se interessar pela mulata.

- Cena IV -

Lourenço e Benvinda

Lourenço (...) (*Vendo Benvinda.*) Não me engano: é a celeste Aída do Sábado de aleluia... Reconhecerá ela na minha fisolostria o cocheiro da Lola? Vejamos! (*Passa e acotovela Benvinda.*) – Adeus, coração dos outros!

Benvinda - Vá passando seu caminho e não bula *ca* gente!

Lourenço – Tão zangada, meu Deus!

Benvinda – Que deseja o *sinhô*?

Lourenço – Pelo menos saber onde mora.

Benvinda – Moro na rua *das casa*.

Lourenço – Não seja má! Bem sei que é aqui mesmo na Rua do Lavradio.

Benvinda – Quem *le* disse?

Lourenço – Ninguém. Fui eu que lhe vi na janela.

Benvinda – Pois não vá lá que não lhe *arrecebo*!

Lourenço – Por que não me *arrecebe, marvada*?

Benvinda – Vou *sê* franca... Só *arrecebo* quem *quisé* me *tirá* desta vida. Não nasci pra isto. Quero *vivê* em família.

Lourenço – Ah, seu benzinho! Isso é que não pode ser! Hoje em dia não é possível viver em família!



Benvinda – Por quê?  
 Lourenço – Por quê? Ainda me perguntas, amor? (...)  
 Benvinda – Tenho sede, venha *pagá* um copo de cerveja. (...)  
 Lourenço – Como você se chama, seu benzinho.  
 Benvinda – Artemisa.  
 Lourenço – Que bonito nome! Vamos ali no botequim do Lopes. (*Saem.*)<sup>329</sup>

Nessa cena, após demonstrar mais uma vez sua raiva com relação àqueles que “bulam” com ela, Benvinda, como cortesã, cede à prosódia de Lourenço e se apresenta como Artemisa. Livra-se, assim, do codinome Fredegonda, dado por Figueiredo, “um nome tão feio que toda a gente se ri quando ouve ele”<sup>330</sup>. Mantém, contudo, um “nome de guerra” que, metaforicamente, assemelha-se ao antigo, por fazer referência a uma figura, ou símbolo, também ambíguo.

A deusa Artemisa, também denominada Ártemis ou Diana, era filha de Zeus e Leto e irmã gêmea de Apolo. Mulher que possui ojeriza à sexualidade e que jamais se submete aos homens, era muitas vezes vista como uma ameaça por eles, mostrando-se extremamente poderosa. Vivia pelos bosques e detestava a cidade e a sociedade, sendo representada frequentemente como uma figura isolada da civilização. Protetora dos partos e dos jovens, ela era a associação simbólica entre a infância e a natureza: ocupava uma “posição limiar, incerta e equívoca, na qual ainda não estão claramente determinadas as fronteiras que separam os meninos das meninas, os jovens dos adultos, os animais dos homens<sup>331</sup>”. **Na cultura grega, sua personalidade era reconhecidamente paradoxal.** Apesar de caçadora, era defensora dos animais. Embora virgem, era protetora dos partos. Ainda que selvagem e possuidora de dardos que às vezes atingiam os humanos, dando-lhes morte súbita, era também jovem donzela destinada à eterna virgindade<sup>332</sup>.

<sup>329</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.399 e 400.

<sup>330</sup> AZEVEDO, “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.397.

<sup>331</sup> VERNANT, Jean Pierre. A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga: Artemis, Gordo. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, pp. 21 e 22.

<sup>332</sup> BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1989, p.68 e 69.

Sendo assim, apresentando-se como Ártemis, Benvinda afirmava, no nível simbólico, sua ligação com o mundo da selvageria, seu isolamento com relação à civilização, o que, naquele momento do século XIX, relacionava-se a questões raciais. Mais do que isso, reafirmava sua força, seu poder, sua autonomia com relação aos padrões femininos. Por outro lado, também continuava deixando evidente sua condição paradoxal: como Ártemis, era pura e feroz; a animalidade dentro do homem civilizado; virgem – e assim estéril como os mestiços para Gobineau-, mas que dá a luz.

Portanto, seja como Fredegonda, seja como Ártemis, Benvinda mantinha-se em uma condição paradoxal. Primeiro, porque era uma cortesã nacional almejando a clientela das prostitutas estrangeiras. Depois, porque em ambos os casos apresentava-se com nomes que, simbolicamente, indicavam essa condição. A personagem, assim, ocupava uma posição limiar, imprecisa, anfibológica que se vincula a um debate a respeito da “hierarquia social da cor<sup>333</sup>”, fundamental para a compreensão do lugar social da mulata no Rio de Janeiro de finais do século XIX.

## **2. Nem preta, nem branca.**

Nem só através do enredo da peça era apresentada a condição paradoxal de Benvinda. A situação ambígua vivida por ela - apresentada aos espectadores pela fantasia utilizada pela personagem no baile de Lola, pela sua busca por clientes normalmente interessados nas prostitutas estrangeiras e pelos seus nomes de guerra - era reforçada em *A Capital Federal* uma vez mais pela maneira como Arthur Azevedo escrevia as suas falas. Esse ponto, entretanto, mais do que apenas reiterar tudo o que já foi dito, nos ajudará a prosseguir com a argumentação, pois nos permite explorar melhor o sentido da caracterização paradoxal construído por Arthur Azevedo para a sua mulata.

---

<sup>333</sup> GUEDES, Roberto. *Egressos do cativo: trabalho, família, aliança e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c.1798-c.1850)*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2008.

Ao longo de toda a peça, como é possível observar pelos trechos transcritos, chama a atenção o linguajar de Benvinda, marcado pelo modo incorreto, em termos gramaticais, dela se expressar. Além de evidente em função do contraste que estabelece com a forma de outros personagens se exprimirem, em vários momentos isso é efetivamente destacado, especialmente através da figura de Figueiredo.

Logo no início do espetáculo, quando ele encontra Benvinda no Largo da Carioca para ofertá-la uma vida melhor, conclui que ela “fala mal, mas é inteligente”<sup>334</sup>. Mais adiante, quando começa a “lapidá-la” para transformá-la em uma cocote, afirma que precisará “corrigir seu modo de falar”<sup>335</sup>. Por fim, no baile de Lola, ao apresentá-la ao *demi-monde* fluminense anuncia através das coplas que sua acompanhante “Diz tolices/Parvoíces/ Se abre a boca pra falar” e imediatamente depois exige que Benvinda fique quieta, para não causar má impressão<sup>336</sup>.

A introdução nas peças de teatro de um linguajar oral e “discrepante” - para utilizar a expressão de Antônio Martins de Araújo<sup>337</sup> - não era uma novidade da personagem Benvinda, nem de Arthur Azevedo. Como nos mostra Tânia Alkmim, isso já corria em Portugal desde o século XVI. No Brasil, Martins Pena, em meados do XIX, já havia se destacado por empregar em suas produções marcas linguísticas de falares desviantes da norma culta<sup>338</sup>. E junto com Arthur Azevedo, no final do século, muitos outros literatos adotavam essa estratégia, como Eduardo Garrido, França Júnior e até mesmo Coelho Netto.

<sup>334</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.342.

<sup>335</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.354.

<sup>336</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.372 e 374.

<sup>337</sup> “Discrepância” é como o autor se refere aos neologismos, gírias cariocas, falares regionais e normas linguísticas de várias classes sociais introduzidos por Arthur Azevedo em suas produções literárias. (ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988, p. XXX).

<sup>338</sup> ALKIMIM, Tânia. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

No entanto, isso gerava muitas críticas e discórdias no Brasil do Oitocentos. Machado de Assis, por exemplo, afirmava que o escritor não precisava reproduzir a linguagem do “século de quinhentos”, mas também não deveria destruir “as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma”. Para ele, a influência popular “tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e perfeiçãoando-lhe a razão”<sup>339</sup>. Carlos Laet, mais conservador e com outros pressupostos, era um enfático defensor da “castiça linguagem” e das “tradições do vernaculismo”<sup>340</sup>.

A despeito de toda essa polêmica, Arthur Azevedo se destacava particularmente por sua forma de escrita supostamente mais próxima dos falares das ruas, e normalmente era muito elogiado por isso. Em um comentário de *O Paiz* sobre a peça *Pum!*, por exemplo, escrita em colaboração com Eduardo Garrido, afirma-se que os autores “preferem às formas enfáticas, mortas, empoladas e exóticas, a dicção popular, fluente e breve”, fruto da “natural evolução orgânica” da língua portuguesa<sup>341</sup>. Nas próprias críticas a *A Capital Federal* era bastante comum os cronistas exaltarem a comicidade leve e a “linguagem muito livre” empregada pelo autor<sup>342</sup>, que seria resultado de uma “exata observação da vida” do Rio de Janeiro e ajudava na construção de uma “fotografia mais nítida da vida e práticas da sua população com seus tics, com a sua linguagem peculiar e originalíssima, com os seus diferentes aspectos pitorescos”<sup>343</sup>. De acordo com a crítica contemporânea, a maneira pela qual Benvinda falava constituiria, portanto, um retrato original e peculiar das formas de fala de parte da população brasileira.

<sup>339</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade” [1873]. In: *Queda que as mulheres têm para os tolos – e outros textos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003, p.57.

<sup>340</sup> DE LAET, Carlos. “Discurso de Recepção ao Acadêmico Dantas Barreto – Resposta do Sr. Carlos de Laet”. Disponível no site da Academia Brasileira de Letras (acesso em abril de 2016): <http://www.machadodeassis.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=8391&sid=300>

<sup>341</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 de Janeiro de 1894.

<sup>342</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 de Fevereiro de 1897.

<sup>343</sup> *Gazeta de Notícias*, 13 de Novembro de 1898.

Essa percepção foi reproduzida pela fortuna crítica do autor. Em 1988, ao examinar linguisticamente as comédias de Azevedo, Antônio Martins de Araújo chegou à conclusão de que esse autor introduziu em suas produções “todas as formas de expressão que ouvia”. Isso porque utilizava, por um lado, a norma culta, expressões em latim e referenciais eruditos. Por outro, gírias, regionalismos, jargões e variantes linguísticas de negros e imigrantes<sup>344</sup>. Atribuindo essa característica somente a uma genialidade do autor e ignorando que a produção dramática do período precisava dialogar com um público diverso, para Araújo, enquanto “os espíritos mais elitistas se aproximavam e perseguiram o figurino lusitano da sintaxe”, Azevedo era “um brasileiro que escrevia para brasileiros com estilo, com ritmo, com sintaxe, com léxico e com sotaque bem brasileiros<sup>345</sup>”.

De forma semelhante, porém diversa, Décio de Almeida Prado, em 1999, afirma que Arthur Azevedo, especialmente em suas peças ligeiras, empregava “o vocabulário e a sintaxe vigentes nas casas e nas ruas, cheias de brasileirismos<sup>346</sup>”. Para esse crítico, no entanto, o dramaturgo fazia isso sempre como “citação”, ou seja, estabelecendo um contraste entre sua posição de “escritor erudito e gramaticalmente correto” e o “Brasil real e grosseiro”<sup>347</sup>. Essa análise, inclusive, fazia coro àquela realizada por Antônio Cândido, no mesmo ano, a respeito da produção regionalista de Coelho Netto. Para Cândido, ao utilizar uma linguagem desviante para caracterizar o tipo sertanejo que se opunha à linguagem erudita do narrador, Coelho Netto naturalizaria a inferioridade daquele tipo<sup>348</sup>.

<sup>344</sup> ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988, p.106.

<sup>345</sup> ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988, p.129.

<sup>346</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999, p.106.

<sup>347</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999, p.106.

<sup>348</sup> CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a formação do homem”. *Revista do Departamento de Teoria Literária*, Número especial, Unicamp, Campinas, 1999.

De todo modo, o que fica claro a partir das críticas é que ao introduzir a “discrepância<sup>349</sup>” em suas peças, como nos diálogos de Benvinda, Arthur Azevedo buscava trazer para o palco, ainda que de modo elitista, outras formas de falar que ouvia nas ruas.

Mas como era, especificamente, a maneira da mulata de *A Capital Federal* se expressar? Para responder a essa pergunta, voltemos à peça. Após abandonar Figueiredo, afirmando ser um “cacete insuportave” afrancesar-se, Benvinda dirige-se ao Belódromo, local onde se realizavam corridas de bicicleta, para tentar se lançar sozinha. Lá é abordada por Lourenço, que lhe paga um copo de cerveja no botequim do Lopes. Depois disso, ainda no Belódromo, a personagem volta à cena e resolve participar das apostas nos ciclistas. Pede ao cocheiro, então, que lhe compre um bilhete no nome de Colibri.

- Cena VI -

Benvinda, Lourenço e Povo

Lourenço (*Correndo.*) – Correndo ainda apanho; mas olhe que o Menelik... (*Desaparece.*)

Benvinda – Não *sinhô*, não *sinhô*! Não quero Menelik! Compre no que eu disse. (*Só, no proscênio.*) Não gosto deste *home*: tem cara de padre... é muito enjoado... Nem deste, nem de nenhum... Não gosto de ninguém... que eu tenho a *fazê* de *mió* é *vortá* para casa e *pedi* perdão a *sinhá veia*. (*Ouve-se o sinal do fechamento do jogo.*) (...)

Lourenço (*Voltando.*) – Sempre cheguei a tempo de comprar a pule! (*Dando a pule a Benvinda.*) Mas que lembrança a sua de jogar no Colibri!

Benvinda – É porque é o nome de um burrinho que há numa fazenda onde eu fui *passá uns tempo*.

Lourenço – Ah! É cabula? (*Ouve-se um toque de campainha elétrica.*) Se ele vencesse, você levava a casa das pules! (*Ouve-se um tiro de revólver e um pouco de música.*) Começou a corrida! Vamos ver! (*Afastam-se para o fundo.*)<sup>350</sup>

Nessa cena, como em toda a peça, Benvinda claramente possui um linguajar informal e chama sua patroa de “sinhá veia”. Em outros momentos, já aqui transcritos, ela utiliza outras expressões orais como “não tou de maré!”, “diabo dos home” e “inté logo”. Quanto às suas incorreções gramaticais, só nesse trecho,

<sup>349</sup> ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988, p. XXX.

<sup>350</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 404. (grifos meus)

desnasaliza algumas palavras como em “home” e despalatiza o [lhe], como em “mió” (ou “muié” e “quem le disse?” em outras passagens). Indica o plural dos nomes apenas através dos artigos, omitindo o “s”: “passá uns tempo” ou, em outras cenas, “as hora”, “das casa”. Também troca o [r] pelo [l] em “vortá” e não usa o [r] no final dos verbos (“pedi”, “passá”, “fazê” para ficar só com exemplos do trecho acima transcrito). Em outros diálogos da peça, Benvinda ainda realiza metáteses (“dromindo”, “insuportave” e “percisava”), sínopes (como em “tá” por está), dissimulações (“arreflita”, “arreparou”) e constrói o acusativo às avessas com o pronome reto (como em “mandá ele” ou “eu vejo ele”)<sup>351</sup>.

Todas essas oralidades e metaplasmos, na verdade, reaparecem em outras personagens de Arthur Azevedo. Especificamente, a maioria das personagens definidas como mulatas em suas peças possuem linguajar semelhante ao de Benvinda<sup>352</sup>. Na revista de ano *O Carioca*, de 1887, por exemplo, Dona Chiquinha reclama do prato que Genoveva lhe traz. A mulata então responde: “Sinhá, estas *mancha* é mesmo do prato... Lavei *ele* antes de *relar* o coco...”<sup>353</sup>. Só essa fala mostra como Genoveva, além de usar o vocativo “Sinhá”, marca o plural pelo artigo (“estas mancha”), troca o pronome oblíquo pelo pronome reto construindo o acusativo às avessas (“lavei ele”), e ainda diz *relar* ao invés de ralar. Em *Fritzmac*, de 1889, a personagem “A Mulata”, em cena que será transcrita mais adiante, também usa o plural apenas nos artigos, não pronuncia o [r] dos verbos infinitivos e realiza sínopes

<sup>351</sup> ALKIMIM, Tânia. “Um panorama do português popular brasileiro do século XIX: o teatro de Artur Azevedo como guia para seu estudo”. In: AVELAR, Juanito Orcelas de; LOPEZ, Laura Alvarez (orgs). *Dinâmicas afro-latinas: língua(s) e história(s)*. Canadá: Peter Lang GMBH, 2015.

<sup>352</sup> As únicas exceções são as mulatas Babu, de *A filha de Maria Angú*, de 1876, a Mônica, da peça *Pum!*, de 1894, e Eulália, de *A Viúva Clark*, peça de 1900. No primeiro caso, trata-se da primeira personagem “mulata” de Arthur Azevedo e que, na verdade, apenas um único comentário ao longo da peça a classifica como mulata. No caso de Eulália, trata-se da última mulata em peças do Arthur Azevedo. No caso de Mônica, como só resistiu ao tempo uma transcrição da peça da década de 1960 de um manuscrito de 1916 que já era uma cópia do original feita por Procópio Ferreira e Jaime Costa, é bem provável que a maneira da mulata falar tenha sido “corrigida” nesse processo. É interessante que todas as personagens mulatas com voz de peças das décadas de 1880 e 1890 falam como Benvinda (seis no total).

<sup>353</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Carioca”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 2, p. 384.

como em “os branco faz mal em acabá cos escravo”. Além disso, fala “menhã” ao invés de “manhã”<sup>354</sup>.

Não obstante, é interessante que as personagens azevedianas classificadas como “preta”, “preto”, “negro” ou “negra”, embora também sejam representados com uma forma de falar desviante da norma culta, cometem desvios gramaticais distintos daqueles cometidos pelas personagens definidas como mulatas. Em *A Capital Federal* isso não é possível de ser observado, pois a única personagem marcada pela cor é Benvinda. Entretanto, se comparamos o seu modo de se expressar com o de “Tomé” isso fica bastante claro.

Tomé é um escravo africano da revista de ano *Cocota*, de 1885. Definido como “negro”, ele aparece em cena em três momentos distintos da peça, abrindo a porta da casa de seu senhor. Em um desses momentos, quem bate é um grupo de abolicionistas que tem a missão de acabar com a escravidão no Rio de Janeiro, como pode ser percebido no trecho a seguir:

1º ABOLICIONISTA<sup>355</sup> – Nós somos a com  
 Comissão!  
 Comissão da com  
 Confederação,  
 Que quer a abolição!  
 Bolição! (...)  
 TOMÉ (*Dentro.*) – Quem ‘tá ‘i’?  
 OS TRÊS – Nós.  
 TOMÉ – *Nó* quem?  
 OS TRÊS – Nós mesmos.  
 TOMÉ – *Nó* memo quem?  
 OS TRÊS – Ora, é boa! nós!  
 TOMÉ – Ué! Então *nó* não tem nome? (*Aparecendo à porta.*) Hê, hê, *siô véio no ‘tá ‘i’!*  
 OS TRÊS – *Siô véio?*  
 1º ABOLICIONISTA – És escravo?  
 TOMÉ – *Prá servi mê siô.*  
 1º ABOLICIONISTA – Que idade tens?  
 TOMÉ – Idade, *no sê, no siô.*

<sup>354</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmac”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.416.

<sup>355</sup> Observe que o 1º Abolicionista é gago, contribuindo para a hilaridade da cena, pois sua fala acaba por assemelhar-se ao “português de africano” (ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I. S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008).



2º ABOLICIONISTA (*Baixo, aos outros.*) – Vejamos se é africano. (*Alto, a Tomé.*)  
Salamaleco!

TOMÉ – Salamaleco salam. *Bença!*

2º ABOLICIONISTA – Ô cuô ô bá bá.

TOMÉ – Ô cuô ô lê lê, ô ô.

2º ABOLICIONISTA (*Erguendo as mãos para o céu.*) – É cidadão africano! (...)

1º ABOLICIONISTA – Vem cá!... ajoelha-te.

TOMÉ (*Obedecendo.*) – Uê!

1º ABOLICIONISTA (*Estendendo solenemente o braço sobre a cabeça de Tomé.*) – Eu te declaro livre... em nome da humanidade! (...) (*Abraçando Tomé.*) Podes ir para dentro, cidadão! À noite, ilumina a frente da casa: há de vir aqui tocar a banda dos alemães.

TOMÉ (*À parte.*) – Hum! hum!... (*Entra em casa e fecha a porta.*)<sup>356</sup>

Nesse trecho, assim como Benvinda, Tomé não utiliza o [r] no final dos verbos (como em “servi”), fala “véio” no lugar de “velho” e “tá” invés de “está”. Todavia, diferente da mulata, fala “nó” “memo” “nô” e “sê” no lugar de “nós”, “mesmo” “não” e “sei”, respectivamente. Além disso, apesar de ambos operarem mudanças fonéticas ao utilizarem a palavra “senhor”, Tomé fala “siô”, enquanto Benvinda pronuncia “sinhô”.

Essa forma de falar específica das personagens “negras” ou “pretas” aparece em toda a dramaturgia de Azevedo, reforçando a ideia de que se tratava, efetivamente, de um recurso linguístico de caracterização. Por exemplo, em *O Dote*, comédia de 1907, o personagem “Pai João” é um ex-escravo nonagenário, que cuidou da mãe de Ângelo, protagonista da peça, assim como ainda cuida de seu “siô moço *doutlô*”. Em um dado momento do espetáculo, canta uma cantiga de “pleto-mina” onde aparecem algumas das marcas do seu modo de falar.

*Pleto-mina quando zeme*  
No *zemido* ninguém *clê*  
Os *palente* vai dizendo  
Que não tem do que *zemê*

*Pleto-mina quando çola*  
Ninguém sabe *ploque* é.  
Os *palente* vai dizendo  
Que *cicote* é que ele *qué*

*Pleto-mina quando mole*

<sup>356</sup> AZEVEDO, Arthur. “Cocota”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.2, p. 326 e 327.

E começa a *aplodecê*,  
*Os palente vai dizendo*  
 Que *ulubú* tem que *comê*<sup>357</sup>.

Nessa cantiga, assim como em toda peça, Pai-João troca o [r] pela [l] e fala “pleto” (=preto), “mole” (= morre), “clê” (=crê), “palente” (=parente) e “ulubú” (=urubu). Além disso, troca o [ʒ] pelo [z] como em “zeme” e “zemido” no lugar de geme e gemido. Todas essas marcas fonéticas não estão presentes nos personagens silenciados pela cor ou mestiços de Arthur Azevedo. Em compensação, como Benvinda, Pai João marca o plural dos substantivos pelos artigos (os palente) e não usa [r] no final dos verbos (como em “ele qué”).

Nesse sentido, se Arthur Azevedo tornou-se conhecido por inserir em suas peças a “discrepância<sup>358</sup>”, isso não se dava de forma aleatória. Através da maneira como representava o linguajar de seus personagens classificados pela cor, o autor aproximava e diferenciava, ao mesmo tempo, suas personagens definidas como mestiças daquelas definidas como “pretas” ou “negras”. Algo que se comprova por uma crônica sua de 1900. Nela, o autor ressalta o “defeito de observação” de um artista que, “fazendo um moleque do Rio de Janeiro, taralhão, insolente e capoeira, tipo essencialmente carioca” falasse “como um preto de Angola<sup>359</sup>”. Em 1904, por sua vez, ele elogia o ator Rangel no seu modo “verdadeiramente notável” de reproduzir o “tipo de um preto velho”, conseguindo “efeitos patéticos” e arrancando lágrimas “falando como um preto africano<sup>360</sup>”.

É importante chamar atenção, mais uma vez, para o fato de que esse recurso usado por Arthur Azevedo não era uma invenção sua. De acordo com Tânia Alkmin, havia, na literatura brasileira do século XIX, um conjunto de marcas que singularizava o modo de falar “incorreto” dos “negros” (maneira como chama os personagens marcados pela cor) que os distanciava dos personagens brancos (ou não

<sup>357</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Viúva Clark”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 6, p.62.

<sup>358</sup> ARAÚJO, Antonio Martins. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

<sup>359</sup> A.A. (Arthur Azevedo). O Theatro. *A notícia*, 9 de Março de 1900.

<sup>360</sup> A.A.(Arthur Azevedo). O Theatro. *A notícia*, 30 de Junho de 1904.

classificados por sua cor). Ao mesmo tempo, também seria possível identificar uma segunda oposição entre um “português de africanos” e um “português de crioulos” (ou seja, de indivíduos marcados pela cor, mas nascidos no Brasil) <sup>361</sup>. Assim, haveria marcas linguísticas comuns a personagens africanos e crioulos e marcas linguísticas privativas dos primeiros. E após uma análise minuciosa dessas características e de seus efeitos, a autora conclui que, na literatura estudada, os africanos são identificados linguisticamente como estrangeiros, com uma “pronúncia” quase incompreensível. Já os crioulos são representados como falantes de um “mau português”, “próprio de indivíduos grosseiros e socialmente inferiores”<sup>362</sup>.

Sendo assim, levando em consideração que Arthur Azevedo buscava colocar em cena “todas as formas de expressão que ouvia”<sup>363</sup>, o linguajar de Benvinda era uma dessas estratégias. Mais precisamente era uma tentativa de Azevedo inserir em *A Capital Federal* o “português de crioulo” ou, no caso em questão, o “português da mulata”.

Desse modo, a incorporação da oralidade e mais particularmente da “discrepância” nas peças de Arthur Azevedo – e na literatura do XIX, de modo geral – tinha nitidamente uma conotação racial. Algo que se reforça, por um lado, porque em uma crônica de 1904, o autor comenta o absurdo de ter visto em cena uma mulata com sotaque Lisboaeta<sup>364</sup>. Por outro, pelo fato de não haver nenhuma personagem marcada pela cor nas peças azevedianas (mulatos, crioulos, mulatinhas, negros, pretos, pretas ou mulatas) que fale “português de branco”, ou seja, de acordo com a norma culta<sup>365</sup>.

<sup>361</sup> ALKIMIM, Tânia. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p.255.

<sup>362</sup> ALKIMIM, Tânia. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p.256.

<sup>363</sup> ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988, p.106, 1988.

<sup>364</sup> A.A. (Arthur Azevedo). *O Theatro. A notícia*, 28 de Abril de 1904.

<sup>365</sup> A única exceção é a mulata Mônica, de *Pum!*, de 1894. Mas como já foi explicado em nota anterior, o único exemplar da peça disponível hoje é uma reprodução da década de 1960.

Não obstante, a recíproca não é verdadeira. Existem personagens nas peças de Arthur Azevedo que não possuem a marca da cor, mas que falam um “português de crioulo”. Na própria *A Capital Federal* isso aparece: Seu Eusébio e Dona Fortunata falam errado em termos gramaticais, como é possível verificar no diálogo logo abaixo. Nele, Eusébio, apadrinhado por sua filha, pede perdão à sua esposa por ter desaparecido. Desde que se dirigira à casa de Lola para tentar convencê-la a deixar o noivo de Quinota, Eusébio não voltara. Enfeitiçado pela cocote que se dizia apaixonada por ele desde o baile que finaliza o segundo ato, ele não conseguira mais sair de sua residência e satisfazer todos os seus caros caprichos. Descobrendo, contudo, que Lola era uma farsante e possuía outros amantes, Eusébio “volta a si” e decide retornar para Fortunata, como é possível observar na cena a seguir:

Eusébio (*Da porta.*) – Posso *entrá*? Não *temo* briga?  
 Quinota – Estando eu aqui, não há disso!  
 Fortunata – Sim, minha fia, *tu* é o anjo da paz.  
 Quinota (*Tomando o pai pela mão.*) – Venha cá. (*Tomando Fortunata pela mão.*) Vamos! Abracem-se!...  
 Fortunata (*Abraçando-o*) – Diabo de *home*, *vêio* sem juízo!  
 Eusébio – Foi uma maluquice que me deu! *Raié*, *raie*, Dona Fortunata!  
 Fortunata – Pai de *fia* casadeira!  
 Eusébio – *Tá* bom! *Tá* bom! Juro que nunca mais! Mas deixe *le* *dizê*...  
 Fortunata – Não! Não diga nada! Não se defenda! É *mió* que *as coisa* fique como *está*<sup>366</sup>.

Nesse trecho, fica claro que Fortunata e Eusébio possuem um linguajar discrepante, com expressões próprias (“raia”, “diabo de home”, “veio sem juízo”, “pai de fia casadeira”) e um modo inculto de pronunciar as palavras: temo, entrá, vêio, raiá, mió, etc. Segundo Tânia Alkmin, na literatura do XIX de modo geral há “personagens brancos, pouco ou não escolarizados, originários da zona rural, que também eram representados com um ‘mau português’”<sup>367</sup>.

<sup>366</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p. 416 e 417.

<sup>367</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 257.

Mas Quinota, nascida no interior e filha de Seu Eusébio e Dona Fortunata, diferente de seus pais e de Benvinda, fala de acordo com a norma culta, como é possível perceber na transcrição acima. Como explicar isso na peça?

A justificativa está no início do espetáculo, quando Seu Eusébio apresenta a personagem ao gerente do Hotel e à plateia: “Nome dela é Quinota... Joaquina... mas a gente chama ela de Quinota. (...) É muito *estruída*. Teve “três professo”. Por ter recebido uma educação diferenciada, Quinota fala “corretamente”. Isso nos faz perceber que a discrepância, apesar de ter em sua base um pressuposto racial, em *A Capital Federal* ela se apresentava também como uma marca social - uma mistura que apontava para uma progressiva indiferenciação entre raça e classe no Brasil.

E na verdade, essa mistura também é observada por Tânia Alkmin em diversos textos do período. Após aprofundar sua análise acerca do falar oral na literatura Oitocentista, a autora sugere que a sua própria distinção entre “português de africanos” e “português de crioulos” talvez fosse um tanto simplista. Para justificar os desvios da norma culta de personagens como Seu Eusébio, seria preciso pensar também em uma oposição entre “português de letrados” e “português de não letrados”<sup>368</sup>.

Sendo assim, a introdução da oralidade e dos desvios linguísticos nas obras literárias de finais do século XIX tinha uma conotação racial, mas também social. Se “negros” e “crioulos” eram representados com um linguajar “errado” de acordo com a norma culta, aqueles tinham marcas linguísticas que os definiam como estrangeiros. Os “crioulos”, por sua vez, eram representados como perfeitamente integrados à comunidade linguística brasileira. Entretanto, assim como outras personagens não marcadas pela cor, eram falantes de um português “não culto”, distinto, portanto, daquele usado pelos grupos letrados, social e culturalmente dominantes<sup>369</sup>.

<sup>368</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008, p.260.

<sup>369</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008, p.260.

Logo, o linguajar de Benvinda, semelhante ao de Seu Eusébio, seria uma estratégia para marcar sua raça mestiça, sem dúvida, mas também seu nível de escolaridade e, conseqüentemente, sua inferioridade social. Seu “português de crioulo” é também “cumo se fala na roça<sup>370</sup>”.

Desse modo, raça e status social se misturavam na caracterização do linguajar da mulata. Um linguajar que, mais uma vez, aponta para a sua situação ambígua. Benvinda é Aída, Fredegonda, Ártemis; uma prostituta nacional que busca uma clientela mais seleta. Além disso tudo, possui um linguajar que não era um “português de africanos”, mas também não era um “português de letrados”.

Entretanto, mais do que reforçar essa posição intermediária da mulata, o linguajar de Benvinda lança luz sobre essa questão, já que a vincula a um determinismo racial e a certo status social. Complementa essa observação o fato de que nas peças de Arthur Azevedo, de modo geral, as personagens definidas como mulatas são representadas ocupando posições de maior destaque do que as personagens definidas como negras ou pretas. Ao mesmo tempo, elas normalmente não são interpretadas pelas estrelas das companhias e são menos numerosas na produção dramática desse autor do que personagens “brancas” ou não definidas por suas cores.

Para aprofundar esse ponto, será preciso, pela última vez, nos afastarmos de *A Capital Federal* e recorrer ao universo mais amplo das produções dramáticas de Arthur Azevedo. Como já está quase no final da peça e Benvinda rapidamente voltará ao palco para a última cena, vamos permanecer na sala de espetáculos. Falaremos mais baixo para não perturbar os espectadores atentos. É que não podemos de jeito nenhum perder o desfecho da história da mulata<sup>371</sup>.

Na opereta *Pum!*, de 1894, Arthur Azevedo representa de forma muito diferente suas personagens marcadas pela cor, o que deixa nítida uma hierarquia social entre elas. A “mulata” Mônica faz parte do núcleo central do enredo e é um dos

<sup>370</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4 p.397.

<sup>371</sup> Colocaria tudo que vai abaixo, até à volta à peça, com uma letra menor, pra simbolizar o “falar mais baixo”, mas como foge da ABNT...

personagens com mais cenas e falas na peça. A “Negrinha”, que sobe ao palco apenas no segundo ato, só aparece nas rubricas acompanhando seus patrões ou carregando alguma coisa. Mesmo assim, Mônica ainda não é a personagem principal da peça<sup>372</sup>, e em sua única exibição nos palcos não foi representada pela estrela da companhia<sup>373</sup>.

Anos antes, em *Fritzmac*, revista sobre o ano de 1888, essa distinção entre pretos e mestiços já se fazia sentir. No quadro 10, que tem como cenário a barata hospedaria de Seu Zé do Beco, diversos grupos de pessoas, cada um à sua vez, sobem à cena buscando uma cama onde dormir. Após a entrada do capoeira Tripas-ao-Sol é a vez de um casal de Pretos aparecer aos espectadores.

(Entram um preto e uma preta, que mal podem andar, porque trazem os pés apertados)

CENA III

UMA PRETA, PRIMEIRO PRETO, depois ZÉ, depois SEGUNDO PRETO.

Primeiro Preto – Entra, *nhá* Bituca! Aqui é que é casa que gente *drume* por quatro *gintém*.

A Preta – Eu é capaz de *jurá* que gente aqui não *drume* tão bem como lá em casa de meu *senhô*.

Primeiro preto – Que *senhô!* Gente não tem mais *senhô!*... Treze de Maio botou tudo tão bom, como tão bom! Diabo é *este brutina*, que *tá* que me *pretando* pé.

A Preta – Eu também *tá* que não pode.

Zé (entrando)-Boa noite! Desejam dormir?

Primeiro Preto – Eu *qué drume* com mia *praceira*, sim *senhô*.

Zé – Nesta *Maison meublée* não há aposentos separados! Não há quartos com menos de oito camas!

Primeiro Preto – Ué! Então *home drume* com *muié* tudo junto?

Zé- E até crianças! Olha! (*Entra uma turma maltrapilha, com duas crianças pela mão. Paga e sai.*) As crianças só pagam dois vinténs: metade do preço.

A Preta – Eh, pai João, *ante* no *cativero!*...

Zé- Não seja mal agradecida! Não diga mal da liberdade!

Primeiro Preto – *Libredade* é bom, mas barriga cheia é *mio!*

Zé- Pois você não está contente com o Treze de Maio?...

Primeiro Preto – É! *Pru mode* Treze de Maio preto já não vale nem *dé tutão!*

Zé – O que vocês precisam é dormir! Passem para cá a bela da meia pataca, e por ali é o caminho<sup>374</sup>.

No trecho apresentado, o “Primeiro Preto”, “A Preta” e o “Segundo Preto” são expostos como indivíduos pouco inseridos socialmente, ainda desconfortáveis com sua nova condição. De forma metafórica – e cômica -, isso aparece na maneira como

<sup>372</sup> AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado

<sup>373</sup> Em scena e etc... *Correio da Tarde*, 24 de janeiro de 1894.

<sup>374</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmac”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.415.

é anunciada a chegada do primeiro casal. De acordo com a rubrica do texto, os personagens entram em cena com os pés apertados, mal podendo andar, porque usam sapatos. Logo depois da saída do casal, sobe ao palco o “Segundo Preto”. “Rouco de dá tanto viva” por conta da abolição, só sabe repetir “*Ave libertas!*” sem compreender o significado do que diz<sup>375</sup>. Sintomaticamente, no entanto, este Segundo Preto já chega ao tablado com as botinas na mão. No Brasil, até 1888, era comum que os pés descalços fossem vistos como uma marca dos escravos, que os diferenciava dos homens libertos e livres. Nesse sentido, em *Fritzmack*, assim que são alforriados pela Lei Áurea, a “Preta” e os “Pretos” tratam logo de comprar botinas a fim de confirmar, no nível simbólico, suas liberdades. No entanto, eles possuem ainda certa dificuldade em se adaptar a essa nova situação. Esse desconforto e aperto não seriam só dos pés: acostumar-se à nova vida de “quase-cidadãos”<sup>376</sup>, não seria nada fácil.

Não por acaso, apesar de afirmar que o Treze de Maio “botou tudo tão bom como tão bom”, em tom questionador, o “Primeiro Preto” também afirma que “*liberdade é bom, mas barriga cheia é mió!*”<sup>377</sup>. Já para “A Preta”, diante da miséria e da necessidade de dormir em uma hospedaria barata, onde não há quartos com menos de oito camas e mulheres, homens e crianças dormem “tudo junto”, seria melhor continuar morando na casa do senhor. Esse posicionamento, todavia, contrasta com o do “Segundo Preto”, que está feliz porque agora poderá se “*empregá*” e ter seu dinheiro no “*borso*”<sup>378</sup>. Sendo assim, havia motivos diversos para a graça da cena, de acordo com o lugar social de quem a assistia.

Na cena seguinte, a entrada em cena da personagem “A mulata”, que também vinha pedir uma cama a Seu Zé do Beco, traz mais elementos para a análise da questão racial presente nessa peça:

<sup>375</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmack”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.415 e 416.

<sup>376</sup> GOMES,; CUNHA, 2007.

<sup>377</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmack”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.415.

<sup>378</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmack”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.416.



A Mulata (Entrando) – Me dê uma cama, Seu Zé do Beco! (*Dando-lhe dinheiro*). Tem aí mais dois *vintém* pro café da *menhã*.

Zé (só)- Então tem festejado muito o Treze de Maio?

A Mulata – Eu? Ixe! (*Traçando o xale sobre o ombro.*) Pra cá, mais pra cá! Não sou mulata de Trezes de Maio, nem de livros de ouro. Esta que aqui está pra ser livre não precisou de *leses*. O pai de meu filho pagou minha carta. Eu até acho que *os branco* faz mal em *acabá cos escravo*. Agora é que vai se vê o que é vadiação! (*Saindo.*) Não se esqueça do café de *menhã*.

Zé (só) - É muito prosa esta mulata, mas é boa freguesa<sup>379</sup>.

Esses são os únicos momentos da peça *Fritzmack* em que aparecem em cena personagens explicitamente caracterizados pela cor. Todos ex-escravos, eles não possuem nome próprio e são representados como falantes de um “mau português<sup>380</sup>”: diferente de Seu Zé do Beco, eles não falam corretamente segundo os padrões cultos da época. Não obstante, apesar de possuírem características em comum, que os diferenciava dos demais personagens não marcados pela cor, há também dessemelhanças entre eles. E nesse ponto, a nomenclatura racial é sintomática.

Em primeiro lugar, “A Mulata” possui um modo de falar ligeiramente distinto: ela não troca o [v] pelo [g] em *vintém*, nem a posição do [r] nos vocábulos como as personagens “pretas” fazem em “libredade”, “drume” ou “pretando”. Além disso, diferente das personagens “pretas”, ela já entra em cena com uma atitude impositiva e esnobe, exigindo – não solicitando – uma cama ao Zé do Beco. Dá ainda “mais dois *vintém* pro café da *menhã*”. Em seguida, com desprezo e “traçando o xale sobre o ombro”, afirma que o Treze de Maio não teria para ela significado algum, já que não precisou de lei para conseguir sua carta de alforria. Desse modo, além de se mostrar independente e dona de si, “A Mulata” se coloca como uma mulher esperta que desdenha de todos aqueles que – pretos? – só tornaram-se libertos após a Lei Áurea. O comentário de Seu Zé do Beco, chamando-a de “muito prosa”, reforça essa compreensão.

<sup>379</sup> AZEVEDO, Arthur. “Fritzmack”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.416.

<sup>380</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

O fato de ser uma mulata a única personagem da peça marcada pela cor a conquistar sua liberdade por méritos próprios não me parece ser uma simples coincidência. Mais distante do cativo, mais esperta, mais adaptada à sociedade, “A mulata” distingue-se dos “pretos” - ou pelo menos assim ela procura se apresentar, e assim ela poderia ser interpretada pelos espectadores.

Reforça essa ideia o fato de algumas críticas jornalísticas à peça *Fritzmac* ressaltarem a boa atuação da atriz Ana Leopoldina, que fazia o papel da Mulata<sup>381</sup>. O periódico *Novidades* destacou o desempenho da atriz e afirmou que ela representava um “dos tipos em cuja observação foram mais verdadeiros os autores”<sup>382</sup>. O *Diário de Notícias* comentou que a atriz “soube tirar proveito de um papel insignificantíssimo” e que seu desempenho possuía uma “naturalidade digna de elogios”<sup>383</sup>. Sobre os atores responsáveis pela interpretação dos personagens “Pretos”, nada se comenta.

Assim, a personagem “mulata” coloca-se em posição superior, quase preconceituosa em relação aos “pretos”, buscando diferenciar-se deles. Tentativa provavelmente aplaudida por parte da plateia, mas malsucedida do ponto de vista do público branco que poderia rir da cena exatamente por isso.

O que interessa destacar é que de forma semelhante ao que ocorre em *Fritzmac*, todos os protagonistas das demais peças de Arthur Azevedo são brancos ou não classificados pela cor. Geralmente ricos e com status elevado, possuem um linguajar correto em termos gramaticais, com exceção dos roceiros<sup>384</sup>. Já as personagens mestiças, incluindo as mulatas, necessariamente falam um “português de crioulo”<sup>385</sup> e, na maior parte dos casos, são trabalhadoras domésticas. Possuem sempre mais destaque nas tramas que as personagens “pretas” ou “negras”. Essas, por

<sup>381</sup> Aqui, também vale ressaltar que essa Anna Leopoldina é a mesma para quem o papel de Benvinda do *Tribofe* foi criado. Também foi ela que, um mês depois da estreia de *Capital Federal*, se encarregou da Benvinda dessa peça em função da saída de Olympia Amoedo da Companhia.

<sup>382</sup> Diversões. *O Paiz*, 3 de Maio de 1889.

<sup>383</sup> Rapidamente. *Diário de Notícias*, 3 de Maio de 1889.

<sup>384</sup> Na verdade, alguns personagens brancos estrangeiros, especialmente ingleses ou italianos, também são representados como falantes de um português desviante. Mas esses casos são mais raros nas obras de Arthur Azevedo e a representação de seus falares busca ressaltar seus sotaques, especialmente.

<sup>385</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

sua vez, são sempre figurantes, nunca têm um nome próprio (são designados como “Preto”, negros, negrinha, etc.) e, normalmente, sequer possuem voz. São associados diretamente à escravidão porque de fato são cativos ou porque são recém libertos, como em *Fritzmac*. Falam ainda um “português de africanos<sup>386</sup>”, que os marcava como estrangeiros e pouco inseridos na sociedade.

Essa hierarquia sócio-racial, explícita em *Fritzmac* e demais peças azevedianas, era bem conhecida dos contemporâneos. Como nos mostra Hebe Mattos, em meados do século XIX no Oeste fluminense, houve um aumento do número de mortes e nascimentos de crianças pardas e uma redução do número de crianças negras. Já o número de registros de crianças brancas manteve-se estável. Para a autora, isso não é resultado do crescimento do número de relacionamentos entre brancos e pessoas “de cor”. Isto porque há uma regularidade na proporção geral da população entre brancos e não brancos. Assim, se as uniões fossem realizadas preferencialmente entre brancos e mestiços ou brancos e negros, era preciso haver uma diminuição do registro de crianças brancas, o que não ocorre. Desse modo, Hebe Mattos conclui que crianças até então registradas como negras passam a ser designadas pardas. Esse “empardecimento” não derivava tanto da miscigenação. Significava, antes, uma estratégia para que libertos perdessem o estigma do cativo e ascendessem socialmente.

No censo de 1872<sup>387</sup>, segundo Ivana Stolze Lima, não há registro de brancos cativos. Aqueles classificados como negros, por sua vez, eram também escravos. Pardos poderiam ser livres ou libertos, mas claramente tinham a marca do cativo. Nas próprias peças do Arthur Azevedo, quando um personagem é identificado como negro, necessariamente se trata de um escravo. A hipótese de que não havia negros livres ou libertos parece pouco aceitável. Mais provável é que a alforria modificasse a cor de um indivíduo.

---

<sup>386</sup> ALKMIN, Tania. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, em I.S. Lima; L. do Carmo (orgs.), *História social da língua nacional*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

<sup>387</sup> LIMA, Ivana Stolze. *Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

Por outro lado, não havia a necessidade da classificação pela cor de pessoas brancas. Julia Ribeiro Aguiar, por exemplo, discutindo a respeito da cor dos indivíduos nos registros paroquiais, deixa claro como, já no século XVIII, “o silêncio era branco<sup>388</sup>”. A exceção, como mostra Graham, se daria apenas nos anúncios de serviços domésticos, em que a cor branca servia para caracterizar mulheres que nunca foram escravas<sup>389</sup>. Nas peças de Arthur Azevedo, o mesmo acontece: nenhum personagem é caracterizado por possuir cor branca. Eles normalmente possuem um nome próprio (Henriqueta, Ângelo, Helena, etc.) e sua cor pode ser apenas presumida em função da maneira como se comportam ou da posição social que ocupam.

Dessa forma, em sociedades altamente miscigenadas, marcadas pela escravidão e pelas teorias racialistas, a cor de um indivíduo não era determinada pela pigmentação de sua pele, mas pelo seu posicionamento na sociedade. Quanto mais distante da escravidão e mais alto o seu estatuto social, mais branco um indivíduo era. Às vezes, inclusive, uma pessoa poderia mudar de cor ao longo de sua vida caso elevasse sua condição social. E isso não só no Brasil, mas em todo o mundo Atlântico<sup>390</sup>. Não por acaso, Arthur Azevedo comenta, em 1903, de forma irônica, que, após a morte, o “branco, o mulato e o preto têm todos a mesma cor”<sup>391</sup>.

<sup>388</sup> AGUIAR, Julia Ribeiro. *Por entre as frestas das normas: nobreza da terra, elite das senzalas e pardos forros em uma freguesia rural do Rio de Janeiro (São Gonçalo, sécs. XVII-XVIII)*. Dissertação de Mestrado (PPGHIS - Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 2015.

<sup>389</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.35.

<sup>390</sup> Essa associação entre cor, status social e escravidão não era algo específico do Brasil. Em *Provas de liberdade*, Scott e Hébrard mostram como isso também era uma realidade no sul dos Estados Unidos, no Haiti e em Cuba do século XIX<sup>390</sup>. Eduard Tinchant, enquanto se dedicou, ainda jovem, à luta pelos direitos civis e políticos de todos os homens e mulheres em Nova Orleans, era identificado como um “homem de cor” e defendia com orgulho essa identidade. Pouco tempo depois, como um comerciante próspero, ele se muda com sua esposa para Mobile, onde o censo os classifica como “brancos”. Nas eleições de 1874, quando as leis racistas nos Estados Unidos tornam-se mais rigorosas, ele opta por não votar, talvez para evitar ser declarado como crioulo. Marie Françoise, avó de Édouard, é registrada em Nova Orleans como “*free woman of color*”. Se muda para França e seu companheiro se torna um rico proprietário. Seu filho Pierre casa-se com uma mulher de uma família abastada e na certidão deste casamento não há nenhuma referência à cor de Marie Françoise. (SCOTT, Rebecca J; HÉBRARD, Jean M. *Provas de liberdade: uma odisseia atlântica na era da emancipação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014).

<sup>391</sup> O Theatro. *A Notícia*, 12 de Novembro de 1903.

Em *A Capital Federal*, como já disse, não há nenhum outro personagem marcado pela cor que não seja Benvinda. No entanto, levando em consideração tudo o que foi dito, o fato dessa personagem ser definida como mulata indica, ao mesmo tempo, um distanciamento e uma aproximação simbólica com o cativo que, então, ratifica sua condição ambígua na sociedade: ocupa uma posição acima dos “pretos”, mas possui a marca da cor. Falante de um “português de crioulo e de não letrado”, é Aída, Fredegonda, Ártemis, uma prostituta nacional, mas que deseja a clientela das meretrizes estrangeiras.

Nesse sentido, sua situação de dependência, analisada no primeiro capítulo, fica ainda mais clara. Como mulata, Benvinda não é escrava, mas também não é totalmente livre. E é buscando um maior espaço de autonomia e negociação que ela foge. Foge, mas não escapa das suas limitações sócio-raciais: torna-se uma cortesã, desajeitada e pouco aceita. Continua marcada por ser mulata. Algo que fica evidente no Belódromo, onde nós a deixamos junto com Figueiredo, assistindo à corrida de bicicletas e torcendo pelo Colibri, ciclista em quem apostara.

Lourenço: O Félix Daure caiu de propósito, mas por cima do Félix Faure caiu o Menelik, por cima do Menelik o Ligúria, por cima do Ligúria, o Carnot, e o Colibri, que vinha na bagagem, não caiu por cima de ninguém e ganhou o páreo! **Que palpito de mulata!**<sup>392</sup>.

Aqui, Lourenço explica à plateia como foi o páreo. Recurso muito utilizado no teatro – e aproveitado nesta dissertação - quando os espectadores precisam saber o resultado de algum acontecimento que, por motivos técnicos ou dramáticos, não pode ser representado no palco. Nesse trecho, no entanto, além de informar que Colibri fora o vencedor da corrida Lourenço reforça o fato de que, mesmo tentando igualar-se às prostitutas estrangeiras, Benvinda não deixava de ser definida, nas ruas, por sua condição racial: “que palpito de mulata!”. Condição que marcava sua diferença com relação aos demais frequentadores do Belódromo, que, de estratos

---

<sup>392</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.407 (grifo meu).

sociais elevados, jamais teriam investido dinheiro no desconhecido Colibri. Condição que a tornava exótica a ponto de apostar em um bacamarte... e ganhar. Algo que, no nível simbólico, também indicava que, embora excêntrica e muitas vezes ridicularizada, a mulata com toda a sua originalidade poderia vencer no final.

Assim, invariavelmente marcada por ser mulata, Benvinda, em *A Capital Federal*, era representada como possuidora de certo prestígio. Mas um prestígio limitado. Ela não era submissa, apática e insignificante como as personagens definidas como pretas ou negras. Também não falava um “português de africano” como o delas, que marcava uma restrita inserção social. Por outro lado, Benvinda mantinha a marca da cor. Era uma mulata que, por isso, apostara no Colibri e jamais seria como Lola.

De todo modo, na peça, após o fim do páreo, descobre-se que Colibri era Juquinha, filho de Seu Eusébio, ex-patrão de Benvinda. Começa a chover e todos saem correndo. Eusébio atrás de Juquinha, Fortunata e Lola atrás de Eusébio, Quinota atrás de Fortunata e Gouveia atrás de Quinota. Enfim, Lourenço atrás de Benvinda, querendo roubar-lhe o pule que ganhara.

### 3. A conciliação

Algumas cenas depois do fim da corrida de bicicletas, Benvinda reaparece no palco. Não encontrando nenhum homem que a satisfizesse no Belódromo, todos muito “enjoados” e “com cara de padre”, a mulata desiste da vida como cortesã: “Não gosto de ninguém... O que eu tenho a *fazê de mio é vortá* para casa e *pedi* perdão a *sinhá veia*”<sup>393</sup>. E é o que a mulata faz, na última cena no terceiro ato:

Benvinda - *Tô* muito arrependida! Não valeu a pena!  
 Fortunata - Rua, sua desavergonhada!

<sup>393</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 4, p.404.

Eusébio - Tenha pena da mulata.  
 Fortunata - Rua!  
 Quinota - Mamãe, lembre-se de que eu mamei o mesmo leite que ela.  
 Fortunata - Este diabo não tem *descurpa*! Rua!  
 Gouveia - Não seja má, Dona Fortunata. Ela também apanhou o micróbio da pândega.  
 Fortunata - Pois bem, mas se não se *comportá dereto*... (*Benvinda vai para junto de Juquinha.*)  
 Eusébio (*Baixo à Fortunata.*) - Ela há de casá com Seu Borge... Eu dou o dote...  
 Fortunata - Mas Seu Borge...  
 Eusébio - Quem não sabe é como quem não vê. (*Alto.*) A vida da *capitá* não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria<sup>394</sup>.

Arrependida da fuga, Benvinda decide retornar para a família de Seu Eusébio. Já que sua ascensão social se mantinha limitada, não valia a pena o risco de viver sobre si. Acolhida de imediato por seu ex-patrão, que também havia cometido muitos erros e precisado do perdão de sua esposa, como já mostramos, a mulata é aceita com a condição de “se comportá dereto” e se casar com Seu Borge, numa espécie de remissão dos seus pecados. O maior deles, para Fortunata, não era o de ter se envolvido com o *demi-monde*, mas o de ter buscado autonomia.

O mais interessante, entretanto, é que ser mucama, na verdade, não era descender, mas manter-se numa situação intermediária, só que em outras condições. Isso porque na hierarquia das senzalas, para usar uma expressão cara a João Fragoso<sup>395</sup>, essa era uma ocupação privilegiada. Primeiro por se tratar de um serviço doméstico que desde a época da escravidão era normalmente visto como um trabalho mais vigiado, mas menos duro e mais respeitado pelos senhores, pois pressupunha o contato diário e íntimo com a família. Depois, ser mucama era algo que possuía algum prestígio porque dentre todas as possibilidades de serviços domésticos, esse era um dos mais elevados. Significava um contato particularmente próximo com as

<sup>394</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 4, p.417 e 418.

<sup>395</sup> FRAGOSO, J. L. R.. “Elite das Senzalas e nobreza principal da terra numa sociedade rural de Antigo Regime nos Trópicos: Campo Grande (Rio de Janeiro), 1704-1740”. In: João Luís Ribeiro Fragoso. (Org.). *O Brasil Colonial 1720-1821*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

mulheres da casa grande que muitas vezes por afeto, pressão ou estratégia resultava na negociação de certos privilégios<sup>396</sup>.

Um dado importante é que de todas as dez personagens definidas como mulatas presentes em peças de Arthur Azevedo apenas três não são explicitamente mucamas. Todas elas, no entanto, - personagens de *A mascote na roça*, *Fritzmac* e *O Major*- são figurantes e não há referência quanto às suas ocupações. Ou seja, não existe outra ocupação para as mulatas, no universo das peças azevedianas, que não seja a do trabalho doméstico, no geral, e a de mucama, em particular. Ser mulata, portanto, era fazer parte da “elite das senzalas”.

Sendo assim, por mais que tente, Benvinda não consegue se livrar de uma situação ambígua, em que possui mais protagonismo e independência que “pretos” ou “negros”, mas um protagonismo e uma independência sempre limitados. A personagem, portanto, enquanto mulata, possuía um lugar social bem definido no Rio de Janeiro de finais do século XIX. Era prostituta, mas buscava uma clientela mais seleta. Era livre, mas possuía a marca da escravidão. Era “criada de servir”<sup>397</sup>, mas mucama. Não era preta nem branca: era mulata.

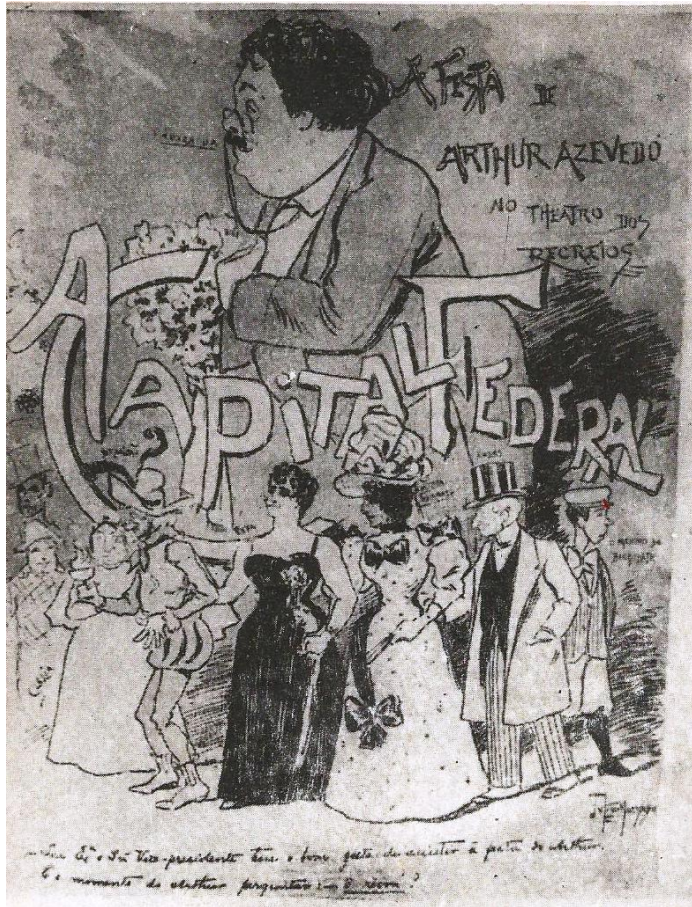
Tudo isso, entretanto, aparece em *A Capital Federal* de forma cômica. O desajuste entre a figura de Benvinda e sua tentativa de afrancesar-se, por exemplo, parece ter causado verdadeira hilaridade no Teatro Recreio, ao ponto de se tornar mote para uma caricatura de página inteira no periódico *A Bruxa*, reproduzida a seguir:

---

<sup>396</sup> GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

<sup>397</sup> Como já assinalado, o termo “criadas de servir” era utilizado em anúncios de finais do século XIX para designar aqueles que realizavam serviços domésticos. (SOUZA, Flávia Fernandes. *Para casa de família e mais serviços: o trabalho doméstico na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX*. Dissertação de Mestrado em História Social, UERJ, 2009).





Julião Machado, *A Bruxa*, 12 de Fevereiro de 1897.

Abaixo do desenho de Julião Machado, ilegível na reprodução, comenta-se: “Sua Ex<sup>a</sup> o sr. Vice-Presidente tem o bom gosto de assistir à festa artística do Arthur. É o momento de Arthur perguntar: - Ô revoá?. Também ilegível nesta reprodução, a imagem acima coloca uma legenda para cada uma das figuras representadas. Na ordem em que aparecem, da esquerda para direita: “Clélia, Brandão, Pepa, mulata Benvinda, Colás, menino da *Bicyclette*”.

Nesse desenho, é curioso que somente Benvinda e Juquinha (“menino da bicicleta”) são identificados pelos seus personagens. As outras figuras representadas

recebem o nome dos atores que a desempenham. É interessante também que a Benvinda está em destaque: no meio, do lado da estrela da companhia, a atriz Pepa Ruiz. No entanto, o mais intrigante é que a personagem, definida enquanto mulata, claramente não é caracterizada como sensual nessa imagem. Ela é retratada como uma figura extravagante porque usa roupas chiques, mas que não a deixam elegante. Isso valorizava a sua situação completamente desconfortável e ridícula ao tentar ser uma cocote. A legenda da foto enfatiza isso ainda mais, ao brincar exatamente com a maneira de Benvinda dizer “Ô revoá”, um “achado”, segundo Olavo Bilac<sup>398</sup>.

Como entender a hilaridade dessa piada, para os diversos públicos que frequentavam o teatro? Para adeptos das teorias racialistas europeias, a graça era a incapacidade de Benvinda em falar corretamente o francês e vestir-se como parisiense. A personagem apresentava-se de forma ridícula tentando civilizar-se, já que essa era uma missão destinada ao fracasso levando-se em consideração a sua raça. O fato de Benvinda não conseguir andar sem mexer os quadris ou falar de acordo com os padrões gramaticais reforçam essa leitura. O desabafo de Figueiredo, admitindo a dificuldade em fazer da mulata “alguma coisa”, também<sup>399</sup>.

Para os mestiços como Benvinda ou críticos do mimetismo estrangeiro, no entanto, o riso vinha de outro lugar: era engraçado o caráter pernóstico da escolha dos termos e vestimentas usados pela personagem, que não se aclimatavam ao local. Interpretação que ganhava força porque a mulata, diante do “cacete insuportave” de se tornar elegante, ou seja, de falar e se comportar de acordo com os padrões afrancesados da alta sociedade, desiste da empreitada. Desistência que poderia não ser encarada como fracasso e sim como mais uma demonstração de força e atitude da personagem. Força e atitude que se reiteram quando Benvinda exclama categoricamente não precisar e nem querer ninguém “dando lição e raiando” com ela. Depois quando afirma que poderia se “lançá” sozinha, sem precisar de ninguém.

---

<sup>398</sup> Olavo Bilac. Teatro. *A Bruxa*, 12 de Fevereiro de 1897.

<sup>399</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, 1983-1995, v. 4, p.397 e 398.

Em outras palavras, o riso de parte da plateia poderia ser de desprezo, por achar pretensioso e burlesco uma mulata buscar sua independência e confiar na possibilidade de um futuro promissor. Era o “riso de zombaria” de Propp, suscitado pelos defeitos de quem se ri. Agradável principalmente por gerar um sentimento de superioridade, de não reconhecimento em si daqueles defeitos ridículos<sup>400</sup>. Para outros, no entanto, a cena era engraçada porque mostrava a todos que tentar ser o que não é era um “cacete insuportave”. Expressava a “alegria pura” citada por Minois, ou, como defende Propp, a percepção de que os supostos defeitos apresentados só ressaltavam os lados positivos e atraentes da personagem com a qual muitos se identificavam<sup>401</sup>.

Entretanto, no final do espetáculo, Benvinda volta para a situação de dependência no interior da família de Seu Eusébio. Não consegue viver de forma autônoma e, independente de ser uma cocote ou uma servidora doméstica, como mulata, não escapa de uma situação socialmente paradoxal: possui uma maior margem de negociação que as personagens “pretas” e “negras”, mas ainda é estigmatizada e tem uma série de limitações a um protagonismo mais evidente. Tratava-se, afinal, de uma conclusão moralista e determinista para o espetáculo?

Se a última cena da peça anteriormente transcrita indicava a impossibilidade de uma mulata como Benvinda conquistar sua liberdade, fazendo-a voltar no fim à casa dos patrões, o fato é que a história contada é uma história de liberdade: Benvinda, desde o primeiro ato, busca meios de negociar melhores condições para sua vida. Ela foge de seus patrões, abandona Figueiredo, aposta que alguém há de querer-lhe como ela é.

Assim, parte do público podia rir, sem dúvida, das tentativas de autonomia de Benvinda. Outros talvez se identificassem com seus percalços na busca por essa autonomia pela qual lutavam. Poderia haver ainda aqueles que terminavam de assistir ao espetáculo pensativos: interpretavam o desfecho da história como uma denúncia

<sup>400</sup> PROPP, IA (Vladimir IAkovlevich). *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p.180.

<sup>401</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003, P.16; PROPP, IA (Vladimir IAkovlevich). *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p.159.

aos preconceitos vividos por todas as mestiças que, à frente do seu tempo, ousavam ser autônomas, mas não tinham espaço para isso naquela sociedade.

O que importa destacar, enfim, é que a partir da análise do terceiro capítulo de *A Capital Federal* fica claro o lugar social de Benvinda e, por extensão, o lugar social da mulata no Rio de Janeiro de finais do século XIX. A tentativa da personagem em melhorar de vida tornando-se uma prostituta como as estrangeiras. A impossibilidade de se tornar uma cocote de luxo, seu linguajar, sua cor, sua condição de mucama. Por fim, seu retorno voluntário ao interior da família de Seu Eusébio. Tudo isso evidencia como a mulata começava a ter algum protagonismo. Limitado, claro, pelas relações de forças assimétricas que, em diálogo e negociação, determinavam as fronteiras que esse “tipo nacional” não poderia ultrapassar.

Nesse sentido, a Benvinda agradava a todos. Valorizada em toda a peça por sua agência, ela representava uma conquista para alguns: era a personificação de suas lutas por reconhecimento e voz. Para outros, no entanto, a personagem era a confirmação da supremacia branca, já que ratificava os limites raciais enfrentados por uma mulata em suas tentativas de alcançar autonomia e prestígio. De todo modo, era uma manifestação concreta de uma disputa a respeito dos sentidos da mestiçagem. Exatamente por isso, a peça potencializava diálogos e confrontos em torno desse conceito, ajudando a tornar bem-vinda a figura da mulata enquanto representante de uma brasilidade.

[[Cai o pano]]

## CONSIDRAÇÕES FINAIS

Segundo os jornais, a estreia de *A Capital Federal* foi uma enchente colossal. Para além dos habituais exageros da imprensa teatral do período, a peça parece ter agradado imenso, já que em “todos os finais de ato foram os artistas, Arthur Azevedo, Nicolino Milano e o empresário Silva Pinto chamados diversas vezes à cena e calorosamente aplaudidos”<sup>402</sup>.

Nos dias seguintes, independente do mau tempo, a população fluminense continuou lotando o teatro Recreio Dramático, e todos os jornais que noticiavam a peça comentavam as suas “enchentes” consecutivas<sup>403</sup>. Somente com a renda da bilheteria das dez primeiras representações a empresa responsável pela peça conseguiu cobrir praticamente todos os gastos que tivera para colocá-la em cena<sup>404</sup>. Só não chegou ao centenário<sup>405</sup> devido a uma briga entre os artistas e o empresário acerca dos ordenados, que interrompeu as apresentações entre em 24 de março e 3 de abril e levou a uma reformulação do elenco que, no entanto, em nada abalou a continuação da carreira triunfal do espetáculo. A ponto de, em 1898, quando a peça volta à capital após longa turnê pelo Brasil, *A Cidade do Rio* questionar se havia alguém na cidade que não conhecesse “a engraçadíssima comédia de Arthur Azevedo”<sup>406</sup>. A contar pela frequência de espectadores e os comentários a respeito dos aplausos, portanto, a peça foi um sucesso de público e de bilheteria.

<sup>402</sup> Palcos e salões. *Jornal do Brasil*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>403</sup> Como já foi explicado em nota, “enchentes” era um termo utilizado em finais do século XIX para designar o elevado número de pessoas que foram assistir a um espetáculo

<sup>404</sup> Segundo o *Jornal do Brasil*, “Cerca de 30:000\$ gastou a acreditada empresa Fernandes, Pinto & C para porem em cena a Capital Federal” (Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1897). Segundo *O Paiz*, as “dez primeiras representações de A Capital Federal, no Recreio Dramático, produziram a magnífica receita de 26:124\$000”. (*O Paiz*, 21 de fevereiro de 1897).

<sup>405</sup> Centenário: no final do século XIX, quando uma peça era representada cem vezes seguidas após a sua estreia, dizia-se que ela havia completado seu centenário. Chegar ao centenário não era comum e, portanto, é um atestado de seu enorme sucesso.

<sup>406</sup> Gambiarras. *Cidade do Rio*, 11 de novembro de 1898.

Em finais do século XIX, contudo, muitas vezes isso não era acompanhado de elogios da imprensa. Por exemplo, a revista de ano *Tim Tim por Tim Tim*, representada pela Companhia Silva Pinto, a mesma de *A Capital Federal*, foi a peça mais exibida em 1895, alcançando 102 apresentações, todas com a casa cheia<sup>407</sup>. No entanto, os jornais de modo geral criticaram muito o espetáculo, um “amontoado de peripécias, que é a mistura mais esquisita que se tem visto nessa terra”<sup>408</sup>. Considerada muito indecente<sup>409</sup>, toda vez que subia à cena – e ela foi reprisada inúmeras vezes – comentava-se em tom de reprovação sobre “suas pernas à mostra” e “seus cancãs requebrados” a “alvorçar o sangue calmo dos burgueses pacatos”<sup>410</sup>.

Isso acontecia porque apesar de apreciarem os “toques característicos” das produções brasileiras, muitos cronistas eram partidários do “teatro sério”, que falasse de seu tempo e servisse como escola de costumes<sup>411</sup>. Eles acreditavam que a dramaturgia deveria revelar os vícios e defeitos da sociedade e a partir daí dar ao público uma boa lição moral a fim de educá-lo e torná-lo civilizado. Mais do que isso, o teatro deveria também ser uma obra literária e edificante em que o texto deveria se sobrepôr a qualquer outro artifício cênico para aprimorar o gosto artístico da plateia em conformidade aos padrões europeus<sup>412</sup>.

Os “gêneros menores”, para eles, eram aqueles que, como a revista, a opereta ou a mágica, se guiavam somente pelas demandas da plateia, preocupavam-se apenas com o sucesso de bilheteria. Para isso, usavam todo tipo de recurso - o que, na maioria das vezes, significava apelar para piadas chulas, efeitos visuais e para a beleza feminina. Sem conteúdo, sem arte e exaltando valores, normas e costumes desprezíveis apenas para ridicularizá-los, peças desse tipo perdiam, aos olhos dos críticos teatrais, seu valor literário. Como “aberrações artísticas”, serviam apenas para

<sup>407</sup> *A Cigarra*, 9 de janeiro de 1896.

<sup>408</sup> Foyer. *Diário de Notícias*, 31 de março de 1895.

<sup>409</sup> O Theatro. *A Notícia*, 14 de fevereiro de 1895.

<sup>410</sup> Foyer. *Diário de Notícias*, 31 de março de 1895.

<sup>411</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade” [1873]. In: *Queda que as mulheres têm para os tolos – e outros textos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003.

<sup>412</sup> AS (Machado de Assis), Ideias Vagas: a comedia moderna. *Marmota Fluminense*, 31 de julho de 1856.

entretenimento e ao invés de educar, contribuíam justamente para “abastardar ainda mais o gosto do público”<sup>413</sup>. Nesse sentido, segundo parte da elite letrada, após a derrocada do teatro realista desenvolvido pela Companhia de Joaquim Heliodoro, no Teatro Ginásio, e a avalanche do teatro ligeiro, vivia-se no Brasil uma era de “decadência do teatro brasileiro” em que os artistas que se dedicavam à arte, morriam de fome<sup>414</sup>.

No caso de *A Capital Federal*, todavia, os periódicos também atestam que o espetáculo foi um sucesso de crítica. A apreensão de que a peça se trataria de uma simples cópia da revista de ano *O Tribofe* foi por água abaixo. O *Jornal do Brasil* chegou a comentar após a estreia que a repetição de alguns personagens de forma alguma diminuiria ou amesquinhará o mérito literário do autor, “antes dá ao publico o prazer de tornar a encontrar tipos que ele freneticamente aplaudira e com os quais tinha rido a bom rir”<sup>415</sup>.

Além de *A Notícia*, jornal em que Arthur Azevedo atuava, grande parte dos periódicos do Rio de Janeiro fez comentários elogiosos à peça, alguns bastante extensos<sup>416</sup>. Exaltava-se a música, o cenário, a atuação e principalmente o texto de Arthur Azevedo. Tanto o *D. Quixote* como *O Paiz* apostavam que a peça figuraria “para sempre no repertório nacional”<sup>417</sup>. A maioria dos cronistas destacava que o autor teve o mérito de criar uma peça engraçada, musicada, que retrata os costumes nacionais, sem precisar recorrer à “pornografia”. Afirmava-se que se a *Joia* fora a comédia mais literária de Azevedo, a *Capital Federal* era “uma peça teatral muito bem feita”, “engendrada [com muita] arte”, “a mais completa como observação e reprodução felicíssima de tipos e costumes”<sup>418</sup>.

<sup>413</sup> Aluísio Azevedo. Nosso Teatro. *Gazeta da Tarde*, 8 de fevereiro de 1882; Coelho Netto. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1898.

<sup>414</sup> *O Expectador*, 01 de julho de 1883.

<sup>415</sup> Palcos e salões. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1897.

<sup>416</sup> Ver: *O Paiz* (30 de janeiro de 1897; 7 de fevereiro de 1897; 11 de fevereiro de 1897; 20 de fevereiro de 1897), *D. Quixote* (23 de janeiro de 1897; 13 de fevereiro de 1897), *A Bruxa* (12 de fevereiro de 1897), *Jornal do Brasil* (11 de fevereiro de 1897), *A Gazeta da Tarde* (10 de fevereiro de 1897), *Gazeta de Notícias* (11 de fevereiro de 1897).

<sup>417</sup> *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897; *D. Quixote*, 23 de janeiro de 1897.

<sup>418</sup> *Gazeta de Notícias*, 13 de novembro de 1898.

Assim, se intelectuais de fins do século XIX, como Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Coelho Neto, argumentavam que a arte dramática no Brasil se encontrava em uma situação deplorável devido ao domínio dos gêneros ligeiros, que apelariam aos mais baixos sentidos, a peça de Arthur Azevedo se apresentava, então, como uma exceção à regra.

Exceção porque não deixava de se caracterizar como própria do chamado gênero ligeiro. *A Capital Federal* possuía nada menos que trinta e dois números de música com “coros, coplas, valsas, lundus, duetos, quartetos, quintetos, boleros, rondós, cancans, romances, marchas, concertantes, etc<sup>419</sup>”. Todos eles, como nas peças musicadas, com funções dramáticas definidas: apresentar personagens, sublinhar emoções, abrir e fechar quadros ou entrar como motivo principal da cena<sup>420</sup>. Retirada de uma revista de ano, guardava ainda muitas outras semelhanças com esse gênero de espetáculos, como um ritmo acelerado, com mudanças contínuas de cenários, encontros e desencontros de personagens e a fragmentação da trama, entrecortada pelo desenrolar constante de eventos paralelos<sup>421</sup>. O próprio Arthur Azevedo, como já foi dito, alegava que, para agradar a empresa, os artistas e o público, recorrera à música ligeira e escrevera “uma peça espetaculosa, que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura<sup>422</sup>”.

No entanto, com intuito de agradar a todos, a peça também não abandonava por completo alguns elementos da chamada “comédia alta”, gênero mais bem aceito pelos literatos. O próprio *Jornal do Commercio*, de cunho mais conservador, apesar de julgar o espetáculo “uma feliz tentativa de opereta brasileira”, aceitava “a qualificação genérica que lhe foi dada nos anúncios de peça de costumes nacionais<sup>423</sup>”.

<sup>419</sup>Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>420</sup>“Teatro Musicado”. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2006.

<sup>421</sup> NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. São Paulo: Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

<sup>422</sup> A.A. (Arthur Azevedo). *Theatro. A Notícia*, 4 de fevereiro de 1897.

<sup>423</sup> Theatros e música. *Jornal do Commercio*, 11 de fevereiro de 1897.



De fato, o texto não se apresenta como elemento secundário. Antes, repleto de “frases de espírito<sup>424</sup>”, foi percebido como uma “obra de arte primorosa<sup>425</sup>”, “de indiscutível valor literário<sup>426</sup>”, em que “a exatidão do flagrante se reveste do pó dourado da ironia<sup>427</sup>”.

A trama, por sua vez, é ambientada no interior das classes mais abastadas. Como já foi dito, Benvinda é a única personagem trabalhadora e marcada pela cor presente na peça. Mais do que isso, o enredo é construído, “como dezenas de comédias, em torno do jovem casal de namorados que enfrenta obstáculos para se unir<sup>428</sup>”. Na última cena, os personagens principais voltam a Minas Gerais, onde devem ser realizados os casamentos de Quinota com Gouveia e de Benvinda com Borges, finalizando a peça com o mesmo “grande desenlace final de todas as comédias que se prezam<sup>429</sup>”.

Além disso, os problemas político-sociais vividos pelos habitantes do Rio de Janeiro aparecem em diversos momentos. No primeiro ato, por exemplo, o “Quadro 2” aborda a falta de moradia e o pano de fundo do “Quadro 3” é a longa espera pelos bondes elétricos. Nesse sentido, a peça também retratava o cotidiano da Capital Federal: denunciava através do humor seus resquícios de cidade colonial, revelando-se, assim, algo mais do que simples entretenimento.

Por último, a crítica dos costumes, com intuito moralizador, está presente a todo instante, a começar pela condenação da jogatina. Seu Gouveia abandona Quinota porque está viciado na roleta. Termina o espetáculo arruinado. Seu amigo, Pinheiro, um homem honesto e de bom coração, aparece no primeiro e no terceiro ato para dar-lhe lição de moral: “Sempre achei que o jogo, seja ele qual for, não leva ninguém

<sup>424</sup>Fulmeu. *Theatro. A Bruxa*, 12 de fevereiro de 1897.

<sup>425</sup>Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>426</sup>Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>427</sup>Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1897.

<sup>428</sup>Elementos presentes nas “comédias de costumes” que derivam da “Alta Comédias”. (“Comédia de Costumes”. In: FÁRIA, João Roberto; GUINSBURG, J; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo : SESC SP; Perspectiva, 2006.

<sup>429</sup>Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1897.

para adiante”<sup>430</sup>. O mesmo faz sua noiva, a mocinha da peça, já nas últimas cenas no espetáculo: após questionar a ostentação do vício e a falta de escrúpulos e de respeito no Rio de Janeiro, ela critica os “visíveis esforços” de Gouveia em tentar iludir os outros, fingindo ainda ser muito rico. Aconselha a ele a abrir-se com Seu Eusébio, confessar-lhe que é um “jogador arrependido” e a voltar para a fazenda, onde não lhe faltaria ocupação. Casado e cuidando da propriedade, ele se regeneraria<sup>431</sup>.

Sendo assim, *A Capital Federal*, uma “comédia-opereta de costumes brasileiros”, possui elementos dramaturgicos diversos capazes de “agradar a massa heterogênea dos frequentadores de teatros, pela graça e pela graça<sup>432</sup>”. Conseguiu satisfazer tanto os adeptos dos “gêneros sérios”, como os entusiastas dos “gêneros menores”. E isso porque essa confluência de estruturas textuais significa, principalmente, um cruzamento de vozes, valores e visões da sociedade que se mostram ainda mais evidentes na análise da personagem Benvinda<sup>433</sup>.

Como foi exposto ao longo deste trabalho, Benvinda, mesmo possuindo a marca da cor, faz parte do núcleo central do enredo - algo raro naquele momento. Ela é trabalhadora livre que vive sob tutela patriarcal, mas não aceita essa situação: foge em busca de autonomia. No final, volta a ser mucama. Isso em um momento de em que a fronteira entre escravidão e liberdade era um tanto tênue. É mulher, mas se impõe, representando a busca pela emancipação do sexo frágil. É sensual, “atrai os homens aos cardumes” pelo seu gingado. Acalorava, assim, os debates sobre moralidade feminina. Não é “preta” nem “branca” porque é mulata, reforçando uma hierarquia social da cor. Em outras palavras, ela personificava questões polêmicas

<sup>430</sup> AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, p.414.

<sup>431</sup> AZEVEDO, “A Capital Federal”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4, pp.405 e 406.

<sup>432</sup> *Gazeta de Notícias*, 13 de novembro de 1898.

<sup>433</sup> Afinal, como afirma Chartier, “las formas en las que se ofrecen a la lectura, a la escucha o a la mirada, participan también en la construcción de su significado” (CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas: discursos, práctica, representación*. Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 47).

daquele momento sem, contudo, impor um veredito sobre elas. Nesse sentido, ela suscitava diversos tipos de risos: tanto os subversivos quanto os conservadores<sup>434</sup>.

Dessa maneira, *A Capital Federal* foi um sucesso de público e de crítica porque captou, na expressão de Mencarelli, o “zumzum polifônico” da cidade do Rio de Janeiro<sup>435</sup>. E a personagem Benvinda, especialmente, personificava essa “multiplicidade de vozes, valores e visões da sociedade que dialogavam – pacificamente ou não - sobre os rumos do drama no qual todos eram personagens<sup>436</sup>”. Valores e visões da sociedade que, na década de 1890, tinham como um dos principais pontos o tema da mestiçagem.

Ao colocar uma mulata protagonista em cena, que busca por autonomia e afirmação, mas que finaliza o espetáculo retornando para sua situação inicial de dependência, a peça repercutia um problema e começava a esboçar o seu enfrentamento. O problema era a reprodução acrítica de teorias racialistas que desprezavam grande parte da população brasileira que não aceitava esse lugar de submissão. O enfrentamento era garantir um espaço para a representação de todos, ainda que um espaço contraditório e permeado por relações de força.

Assim, a polissemia de Benvinda não justifica apenas o sucesso de *A Capital Federal* e dessa personagem. Explica também em parte porque a mulata se consagrou como símbolo nacional a partir da década de 1930. Ao representar tensões sociais sem resolvê-las, ao permitir múltiplas interpretações e identificações, a mulata, como ícone, potencializava a dialogicidade da própria sociedade. Sendo assim, a valorização do Brasil como país mestiço não foi uma imposição nem uma síntese de diferentes visões conflitantes. Foi a corporificação ideal de diálogos entre diferentes grupos sociais, com valores e tradições bastante diversos.

---

<sup>434</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003, p.20.

<sup>435</sup> MENCARELLI, Fernando Antônio. *A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999, p.23.

<sup>436</sup> MENCARELLI, Fernando Antônio. *A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999, p.27.

O teatro de finais do século XIX foi fundamental nesse processo porque era o espaço onde esse diálogo podia se realizar e porque era capaz de divulgá-lo. Após a temporada de *A Capital Federal* no Rio de Janeiro, a Companhia Silva Pinto fez turnê por todo o Brasil. Em 1902, foi representada em Portugal exportando, enfim, “o que era brasileiro<sup>437</sup>”. Assim, os artistas, “vagabundos sublimes”, desempenhavam, “sem querer e sem ensaio”, o papel de divulgadores do que era produzido aqui “entre as terras por onde passavam”. Ao tornarem-se íntimos do público, “finda a temporada”, cada um deles era “o atestado vivo do que somos e do que valemós”; “cada um deles, nesse gênero de propaganda, por nos tornarmos conhecidos e menos difamados lá fora, faz-nos mais bem que quantos jornais o governo subvencionasse na Europa para tratar de nós; faz-nos mais bem que quantos milhares de um livro escrito sobre o Brasil se mandasse distribuir, gratuitamente<sup>438</sup>”.

Assim, a Benvinda foi divulgada. Junto com ela o “tipo da mulata”, que não representava um grupo social nem uma categoria racial. Era o “atestado vivo do que somos e do que valemós”. Transformava-se, paulatinamente, em uma imagem de Brasil. Imagem que perdura, com todas as suas críticas, com todas as suas polêmicas - e justamente por isso. Mostra como algumas das tensões sociais de finais do século XIX, como aquelas relativas à raça, classe e gênero, ainda estão presentes no cotidiano do país.

A mulata como símbolo nacional, portanto, não foi uma imposição de cima para baixo, mas fruto de um processo de negociação tenso, permeado por conflitos, dos quais o teatro foi um dos palcos principais.

A Globeleza assim como a mulata do Lamartine Babo são os resultados desse embate. Por um lado, rechaçaram o sentido pejorativo da etimologia do termo e conferiram algum protagonismo às mulheres negras, muitas de origem pobre. No entanto, ainda guardam em si a fronteira tênue entre escravidão e liberdade, os limites de uma verdadeira emancipação feminina, um determinismo racial, as resistências a uma visão menos moralista da sensualidade da mulher. A mulata tornou-se símbolo

---

<sup>437</sup>Theatros. *D. Quixote*, 20 de fevereiro de 1902.

<sup>438</sup>V. de Algerana. A Nota. *Jornal do Brasil*, 23 de Maio de 1903.

através do diálogo, pacífico ou não, entre diferentes visões de mundo. Como símbolo, é, ainda hoje, representação de disputas que guardam certas semelhanças com aquelas travadas na época de Benvinda. Disputas elucidadas, em 1995, por um poema de Elisa Lucinda, que transcrevo abaixo e com o qual finalizo essa dissertação:

Mulata Exportação

Mas que nega linda  
 E de olho verde ainda  
 Olho de veneno e açúcar!  
 Vem nega, vem ser minha desculpa  
 Vem que aqui dentro ainda te cabe (...)  
 Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!  
 (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)  
 Minha tonteira minha história contundida  
 Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?  
 Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.  
 (...)  
 Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.  
 Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...”  
 E o delegado piscou.  
 Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena  
 com cela especial por ser esse branco intelectual...  
 Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio  
 nada disso se cura trepando com uma escura!”(...)  
 Digo, repito e não minto:  
 Vamos passar essa verdade a limpo  
 porque não é dançando samba que eu te redimo ou te acredito:  
 Vê se te afasta, não invista, não insista!  
 Meu nojo!  
 Meu engodo cultural!  
 Minha lavagem de lata!

Porque deixar de ser racista, meu amor,  
 não é comer uma mulata!<sup>439</sup>

<sup>439</sup> LUCINDA, Elisa. “Mulata exportação”. *O Semelhante*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Disponível em: <http://www.escolalucinda.com.br/bau.htm> (acesso em 10/8/2016).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Periódicos

A Bruxa, 1897.

A Cigarra, 1896.

A Notícia, 1889,1894, 1895, 1896, 1897, 1899, 1900, 1903, 1904.

A Semana, 1886, 1894

Azmina.com, 2016

Carbonário, 1887.

Cidade do Rio, 1897,1898, 1900.

Correio da Tarde, 1894, 1895.

D. Quixote, 1896, 1897, 1899 e 1902.

Delas.ig.com, 2016.

Diário de Notícias, 1889, 1890, 1894, 1895.

Diário do Rio, 1898.

Estadão.com, 2016.

Gazeta da Tarde, 1882, 1895, 1897.

Gazeta de Notícias, 1889, 1895, 1897 e 1898.

Globo.com, 2013, 2014, 2016.

Jornal do Brasil, 1896, 1897, 1903.

Jornal do Commercio, 1886, 1897.

Marmota Fluminense, 1856.

O Expectador, 1883.

O Mercúrio, 1898.

O Paiz, 1889, 1894,1897, 1898, 1899.

O Tempo, 1892.

Purepeople.com, 2014.

Theguardian.com, 2016.

## 2. Obras críticas, literárias, científicas, memorialísticas e sonoras.

ALENCAR, José de. “O demônio familiar” [1857]; “As asas de um anjo” [1858]. “Mãe” [1960]; In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, v.2.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. [1852-53]. Rio de Janeiro: Pongetti, 1959. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000022.pdf> (acesso julho de 2016)

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço* [1890]. Rio de Janeiro: edições de Ouro,s/d. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2018](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=2018) (acesso janeiro de 2016)

AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja* [1885]. 6a ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet,1940. Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=7406](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=7406) (acesso janeiro de 2016).

AZEVEDO, Arthur. *Pum!* Datilografado.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995 (v.1-v.6).

BABO, Lamartine; IRMÃOS VALENÇA. Intérprete: Lamartine Babo. O teu cabelo não nega. In: VÁRIOS ARTISTAS. *100 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Gravadora Discobertas, 2011. 8CDs, volume 3, faixa 1.

GOBINEAU, Arthur de. “O Brasil de 1873, segundo Gobineau (tradução de L’Emigration ao Brésil: l’Empire du Brésil à l’Exposition Universelle de Vienne en 1873)”. In: RAEDERS, Georges. *O Conde de Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOBINEAU, Arthur de. *Essai sur l’inégalité des races humaines* (1853-1855). Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai\\_inegalite\\_races/essai\\_inegalite\\_races\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai_inegalite_races/essai_inegalite_races_1.pdf) (Acesso: jan./2016).

BRASIL. Lei nº 3.310 de 15 de Outubro de 1886. Revoga o art. 60 do Código Criminal e a Lei n. 4 de 10 de Junho de 1835, na parte em que impõem a pena de açoites. Disponível em:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LIM/LIM3310.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM3310.htm) (acesso agosto de 2016).

DE LAET, Carlos. Discurso de Recepção ao Acadêmico Dantas Barreto – Resposta do Sr. Carlos de Laet. Disponível no site da Academia Brasileira de Letras: <http://www.machadodeassis.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=8391&sid=300> (acesso em abril de 2016)

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (acesso abril de 2015).

LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Império do Brazil: para o anno de 1883*. Rio de Janeiro: Livraria Universal e a Tipografia Laemmert/Casa Laemmert & Co, 1883 *Apud* CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS-CTAC. Inaugurações de 1851 a 1900. Theatro Recreio Dramático. In: *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível em:

<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=127&cdP=19> (acesso em agosto de 2016)

MACEDO, Joaquim Manoel. *Memórias da Rua do Ouvidor*. [1878]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000158.pdf> (acesso em Julho de 2016).

MACEDO, Joaquim Manoel. *Vítimas Algozes: quadros da escravidão*. Rio de Janeiro: Typ. Americana; B. L. Garnier, 1869. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000124.pdf> (acesso em agosto de 2016)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade” [1873]. In: *Queda que as mulheres têm para os tolos – e outros textos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Mariana”. In: *Obra Completa*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 [1871].

NINA RODRIGUES, Raimundo. *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em: [www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito](http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito) (acesso outubro de 2014)

NINA RODRIGUES, Raimundo. “Introdução”; “Procedências africanas dos negros brasileiros”; “Valor social das raças e povos negros que colonizaram o Brasil, e dos seus descendentes”. In: *Os africanos no Brasil*. Disponível em:

[http://www.capoeiravadiacao.org/attachments/382\\_Os%20africanos%20no%20Brasil%20-%20Raymundo%20Nina%20Rodrigues.pdf](http://www.capoeiravadiacao.org/attachments/382_Os%20africanos%20no%20Brasil%20-%20Raymundo%20Nina%20Rodrigues.pdf) [1932] (acesso Fevereiro de 2013)



NINA RODRIGUES, Raimundo. “Mestiçagem, degenerescência e crime” [1900]. Disponível em:

<http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/Mesticagem.pdf>  
(acesso em Fevereiro de 2013).

NINA RODRIGUES, Raimundo. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=61586](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=61586) (acesso em abril de 2015)

PENA, Martins. “Juiz de Paz da roça”[1838]. *Comédias*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1956.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira- volume I* [1888]. Disponível em:

[www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615110#page/1/mode/1up](http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615110#page/1/mode/1up)  
(acesso Fevereiro/2013).

SOUSA BASTOS. *Carteira do artista: apontamentos para a historia do teatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Lisboa J. Bastos, 1898.

VERÍSSIMO, José. *Educação Nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906 [1890].

### 3. Referências bibliográficas

ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920), *Tempo*, vol. 8, núm. 16, 2004.

ABREU, Martha. “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. (orgs). *A História Contada. Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

ABREU, Martha. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Viana. “Música popular. Folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: José Murilo de Carvalho (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ABREU, Martha; LOPES, A. H.; ULHOA, M. T.; VELLOSO, Monica Pimenta. (Orgs.). *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011.

AGUIAR, Julia Ribeiro. *Por entre as frestas das normas: nobreza da terra, elite das senzalas e pardos forros em uma freguesia rural do Rio de Janeiro (São Gonçalo, sécs. XVII-XVIII)*. Dissertação (Mestrado em História). PPGHIS - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas: Jorge Zahar, 1999.

ALKIMIM, Tânia. “Um panorama do português popular brasileiro do século XIX: o teatro de Artur Azevedo como guia para seu estudo”. In: AVELAR, Juanito Ornelas de; LOPEZ, Laura Alvarez (orgs). *Dinâmicas afro-latinas: língua(s) e história(s)*. Canadá: Peter Lang GMBH, 2015.

ALKIMIM, Tânia. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento. A geração de 1870 na crise do Brasil- Império*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

AMSELLE, J. L. “Branchements: anthropologie de l’université des cultures”. Paris, Flammarion, 2001.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ANDREWS, George Reid. “‘Uma transfusão de sangue melhor’: O branqueamento, 1880-1930”. In: *América Afro-Latina, 1800-2000*. São Carlos: EdUSFCar, 2007.

ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Artur Azevedo visto por Aluísio Azevedo Sobrinho”. *Retratos de Família*. José Olímpio, 1968.

BARTH, Fredrik. *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOUCINHAS, André. *Ascensão social no romance brasileiro do segundo reinado*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre, 2016.

BOUCINHAS, André. *Consumo e comportamento no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. V.2 3ª Ed. Petrópolis: Ed.Vozes, 1989.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz/ Edusp, 1986.

CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a formação do homem”. Revista do Departamento de Teoria Literária, Número especial, Unicamp, Campinas, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CASTRO, Fernando. “Reflexões sobre raça no pensamento do intelectual cubano Fernando Ortiz”. *Anais do VI Congresso Nacional de História*, 2013. Disponível em: [http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/43\\_trabalho.pdf](http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/43_trabalho.pdf) (acesso agosto de 2016)

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs) *A História contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. “A ‘nova’ história cultural existe?” In: LOPES, A. H.; VELLOSO, M. P.; PESAVENTO, S. J. (orgs.) *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Casa de Rui Barbosa, 2006.

CHARTIER, Roger. “Debate: Literatura e história”. *Topoi*, Rio de Janeiro, nº 1, 1999, pp. 197-216.

CHARTIER, Roger. “Defesa e ilustração da noção de representação”. In: *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas: discursos, práctica, representación*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito Historiográfico”. In: *Estudos Históricos*. 1995, p. 179-192.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. “O postulado da superioridade branca e da inferioridade negra”. In: FERRO, Marc (org). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção literatura*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

COSTA, Ana Alice Alcântara. “O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política”. *Gênero. Revista do Núcleo Transdisciplinar dos Estudos de Gênero – NUTEG*, Niterói: Eduff, 1º Sem, 2005.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Criadas para servir: domesticidade, intimidade e retribuição”. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.), *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2007, pp. 377-417.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

DANTAS, Carolina Vianna. “A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 85-102, jan.-jun. 2011.

DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos*. Rio de Janeiro, 1903-1914. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2010.

DARNTON, R. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*, Rio de Janeiro: Graal, 1986 [1984]

DARNTON, Robert. *Poesia e polícia. Redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

DAVIS, Natalie Z. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1995].

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2006.

FRAGOSO, J. L. R.. “Elite das Senzalas e nobreza principal da terra numa sociedade rural de Antigo Regime nos Trópicos: Campo Grande (Rio de Janeiro), 1704-1740”. In: João Luís Ribeiro Fragoso. (Org.). *O Brasil Colonial 1720-1821*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, v. 1, p. 241-306.

FRANKLIN, John Hope; MOSS JR., Alfred A. *Da escravidão à liberdade: a história do negro norte-americano*. Trad. Élcio Gomes de Cerqueira. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

GARZONI, L.C.. “At the Borders of Non-Work: Poor Female Workers and Definitions of Vagrancy in Early Twentieth-Century Rio de Janeiro”. *International Review of Social History*, v. 60, 2015, pp. 193-224.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1988.

GOMES, Flávio dos Santos; CUNHA, Maria Gomes da (orgs). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2007.

GOMES, Tiago de Melo e. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revistas dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GOMES, Tiago de Melo e; “Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. “Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”. *Afro-Asia* (UFBA), Salvador, v. 29-30, n.29-30, p. 175-198, 2004.

GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: Gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, p. 171-193, 2002.

GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

GUEDES, Roberto. “O Vigário Pereira, as pardas forras, os portugueses e as famílias mestiças. Escravidão e vocabulário social de cor na freguesia de S. Gonçalo (Rio de Janeiro, período colonial tardio)”. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). *O Brasil colonial, volume 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GUEDES, Roberto. *Egressos do cativo: trabalho, família, aliança e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c.1798-c.1850)*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2008.

HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 – 1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HAHNER, June. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007. CD-ROM

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

INSTITUTO CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos> (acesso em agosto de 2016).

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. “À vovó Vitorina, com afeto. Rio de Janeiro, cerca de 1870.” In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. *Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

KÜHNER, Maria Helena. *O teatro de revista e a questão da cultura Nacional e Popular*. Rio de Janeiro, FUNARTE-MEC, 1979.

LACAPRA, Dominick. *History, politics and the novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

LACAPRA, Dominick. *Madame Bovary on trial*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.

LIMA, Henrique Espada. “Sob o domínio da precariedade: escravidão e os significados da liberdade de trabalho no século XIX”. *TOPOI*, v. 6, n. 11, jul.-dez. 2005, pp. 289-326.

LIMA, Ivana Stolze. “Com a palavra, a cidade mestiça. Imprensa, política e identidade no Rio de Janeiro, 1831-1833”, em Mattos, Ilmar R. de (org.). *Ler e escrever para contar: documentação, historiografia e formação do historiador*. Rio de Janeiro: Access, 1998, pp. 161-184.

LIMA, Ivana Stolze. *Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LOPES, A. H.. “José de Alencar, pensador social”. In: 33º Encontro Anual da Anpocs, 2009, Caxambu/MG. Anais do 33º Encontro Anual da Anpocs. São Paulo: Anpocs, 2009.

LOPES, A. H. “Performance e história”. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 5-15, 2003.

LOPES, Antônio Herculano. “A título de abertura: o teatro de revista e a identidade carioca”. In: *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. LOPES, A. H. (org.). Rio de Janeiro: Topbooks/Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, Antônio Herculano. “Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista”. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, vol. 4, ano IV, n. 4, 2007. Disponível em:  
[http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE\\_%20ARTIGO\\_06Antonio\\_Herculano\\_Lopes.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_06Antonio_Herculano_Lopes.pdf). (acesso em agosto de 2010):

LOPES, Antônio Herculano. “Um forrobodó da raça e da cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo: Anpocs, v. 21, n. 62, p. 69-83, 2006.

LOPES, Antônio Herculano. “Vasques: uma sensibilidade excêntrica”. *Nuevo mundo-mundos nuevos*, 7, 2007. Disponível em:  
<http://nuevomundo.revues.org/document3676.html>. (acesso em agosto de 2010)

LOPES, Antônio Herculano. “Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa”. [2001] Disponível em:  
[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/kn/FCRB\\_AntonioHerculano\\_Lopes\\_Algumas\\_notas\\_sobre\\_o\\_mulato\\_a\\_mulata\\_ea\\_invencao\\_de\\_um\\_pais\\_sem\\_culpa.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/kn/FCRB_AntonioHerculano_Lopes_Algumas_notas_sobre_o_mulato_a_mulata_ea_invencao_de_um_pais_sem_culpa.pdf) (acesso em maio de 2013)

LOPES, Antônio Herculano. “Vem cá, mulata!” *Tempo*, Rio de Janeiro: Departamento de História da UFF, v. 13, n. 26, p. 11-24, jan-jun 2009.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, s/d.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955.

MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

MATTOS, Hebe Maria. *Das Cores do Silêncio. Os significados da liberdade no sudeste escravista - Brasil, séc. XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MATTOS, HEBE. “Laços de Família e Direitos no final da escravidão”. In: *História da vida privada: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. “A Formação do Povo”. *O tempo Saquarema*. Rio de Janeiro, Acess Editora, 1994, p. 238 -265.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravidados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000294474> (acesso agosto de 2016).

MÉNDEZ, Natália Pietra. “Do lar para as ruas: capitalismo, trabalho e feminismo”. *Mulher e Trabalho*, Porto Alegre, v. 5, p. 51-63, 2005. Disponível em: <http://cdn.fee.tche.br/mulher/2005/artigo3.pdf> (acesso janeiro de 2016).

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MOTA, M. A. R. *Sílvio Romero. Dilemas e combates no Brasil da virada do século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. 2a ed., Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.



MUNANGA, Kabengele. “Negros e Mestiços na obra de Nina Rodrigues”. In: ALMEIDA, Adroaldo; FERRETTI, Lyndon (orgs). *Religião, Raça e Identidade: colóquio do centenário da morte de Nina Rodrigues*. São Paulo: Paulinas, 2009.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.. UFRJ/FCC - 305.52098153 N374b

NEGRO, Luigi; GOMES, Flavio dos Santos. “Além de senzalas e fábricas: uma história social do trabalho” *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 18, n. 1, 2006.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. São Paulo: Tese de Doutorado em Teoria e História Literária, Unicamp, 2006. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000385870&opt=4>  
(acesso agosto de 2016)

NEVES, Larissa Oliveira; LEVIN, Orna Messer. *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PAMPLONA, Marco; DOYLE, Don (orgs). *O Nacionalismo no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, B. de P. “De escravas a empregadas domésticas: a dimensão social e o lugar das mulheres negras no pós-abolição”. In: XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH: 50 anos. São Paulo, 12 a 22 de julho de 2011. *Anais...* Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org>. (acesso janeiro de 2016).

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Coelho Netto: um antigo modernista*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. ““O Prazer das morenas’: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (orgs). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Sobre confetes, chuteiras e cadáveres: a massificação cultural no Rio de Janeiro de Lima Barreto”, Projeto História, no. 14, fev/97, pp 231-241.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

PRADO, Decio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

PROPP, IA (Vladimir Iakovlevich). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAGO, Luzia Margareth. “Imagens da Prostituição na Belle Époque Paulistana”. *Cadernos Pagu*, v. 1, n.1, 1993.

RAGO, Luzia Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RIBEIRO, Joaquim. “Arthur Azevedo e o Teatro Abolicionista”. In: *Dyonisos*, numero 7, ano VII, março, Rio de Janeiro, MEC, 1956.

RODRIGUES, João Batista Cascudo. *A mulher brasileira: direitos políticos e civis*. Brasília, 1993.

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Why Fiction?* Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2010, pp. 109-204.

SCHETTINI, C. “*Que tenhas teu corpo*”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

SCHETTINI, C. Esclavitud en blanco y negro: elementos para una historia del trabajo sexual femenino en Buenos Aires y en Río de Janeiro a fines del siglo XIX. *Entrepassados*, v. 29, p. 43-62, 2006.

SCHETTINI, C. “Lavar, passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fim do século XIX”. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), v. 25, p. 25-54, 2005.

SCHETTINI, C. “Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX”. In: CUNHA, M.C.P. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp; Cecult, 2002.

SCHETTINI, Cristiana; POPINIGIS, Fabiane; “Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro republicano”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 57-74, jul.-dez. 2009.

SCHWARCZ, Lilia. “A Monarquia vai cair”. In: *As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCOTT, Rebecca J; HÉBRARD, Jean M. *Provas de liberdade: uma odisseia atlântica na era da emancipação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SEILD, Roberto, *Artur Azevedo, Ensaio Biobibliográfico*. Rio de Janeiro: Empresa Editora Ltda., 1937.

SENNA, Homero (Apresentador). “Cartas de Aluísio Azevedo ao irmão Artur”. *Caderno Cultural*, Brasília, v.2, n.1, 0, p.3-5, jan.1988.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. “O Rio que passa” por Arthur Azevedo: Cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX. Tese (Doutorado em Antropologia), Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

SICILIANO, Tatiana. “‘Ele amava o teatro’: a construção de Artur Azevedo no cotidiano das letras”. In: *Revista Escritos*. Ano 6, nº 6, 2012.

SEIGEL, Micol. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Duke University Press, 2009

SILVA, Odailta Alves da. *A influência africana no português em Pernambuco: um mergulho em Ascenso Ferreira*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SLENES, Robert. “Senhores e Subalternos no Oeste Paulista”. In: Luiz Felipe de Alencastro (org.). *História da Vida Privada no Brasil. A Corte e a Modernidade Nacional*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SOARES, Luiz Carlos. *O “povo de cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SOIHET, Raquel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

SOIHET, Rachel. “A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX a XX”. In: *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 2, 2000, pp. 92-114, Aarhus Universitet, Dinamarca, disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200208> (acesso em março de 2016)

SOIHET, Rachel. “La première vague du féminisme brésilien de le fin du XIXe. Siècle aux années trente”. *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Femmes, Dots et Patrimoines, Presses Universitaires du Mira*, v. 7, 1998, p. 223-241, 1998.

SOIHET, Rachel. *Condição Feminina e Formas de Violência. Mulheres Pobres e Ordem. Urbana (1890-1920)*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

SOUZA, Flávia Fernandes. “Criados ou empregados? Sobre o trabalho doméstico na cidade do Rio de Janeiro no antes e no depois da abolição da escravidão”. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: Conhecimento Histórico e diálogo social, 2013, Natal. *Anais...Natal: UFRN*, 2013.

SOUZA, Flávia Fernandes. *Para casa de família e mais serviços: o trabalho doméstico na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX*. Dissertação. (Mestrado em História Social), Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural n Rio de Janeiro Oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Que venham negros à cena com maracás e tambores”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. *AfroAsia*, 40, 2009, pp. 145-171.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Unicamp/Cecult, 2002.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Three ways to be an Alien: travails and encounters in the early Modern World*. Waltham, Mass: Brandeis University Press, 2011.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FCRB, 1986.

SUSSEKIND, Flora. *O Negro como Arlequim: Teatro e Discriminação Social*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

TELES, Maria Amélia. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras” In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *A pequena História da Música Popular (da Modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

VALENÇA, R. T.. “Introdução” In: *O Tribofe de Artur Azevedo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ FCRB, 1986. v. 1.

VELASCO E CRUZ. “Da tutela ao contrato: ‘homens de cor’ brasileiros e o movimento operário carioca no pós-abolição”. *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 114-135.

VELLOSO, Monica Pimenta. “A dança como alma da brasilidade”: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. *Nuevo mundo-mundos nuevos*, 7, 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document3709.html>. (acesso em agosto de 2016).

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Estudos Históricos*, nº 6, 1990.

VENEZIANO, Neyde. “O teatro de revista”. In: *O Teatro através da História. Volume II – O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: CCBB e Entourage Produções Artísticas, 1994.

VERNANT, Jean Pierre. *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga: Artemis, Gorgo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIANA, Larissa M. *O Idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa*. Campinas: Unicamp, 2007

XAVIER, Giovana. “Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós-abolição do Brasil e dos EUA”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 429-450, julho-dezembro de 2013.

## **ANEXO: TABELA DAS PEÇAS DE ARTHUR AZEVEDO ACESSÍVEIS PARA CONSULTA**

A tabela anexada é uma versão simplificada da tabela que criei a partir da leitura de todas as peças de Arthur Azevedo que tive acesso.

As primeiras quatro colunas são relativas às peças em geral e as últimas aos personagens que mais me interessam. A primeira coluna refere-se ao título da peça. Na segunda, onde pude consultá-la: periódico, datilografia ou Coletânea *Teatro de Artur Azevedo*. No caso da peça encontrar-se nesse último suporte, está informado na tabela apenas o volume da coletânea (v.1 = volume 1, v.2 = volume 2, etc.). O gênero da peça, presente na terceira coluna, respeita a informação presente no suporte consultado. A coluna “Ano” informa o ano de produção e da primeira encenação, nessa ordem. Quando há o registro de apenas um ano (o que corresponde a maioria dos casos), isso significa que os anos de produção e primeira representação coincidem.

Na quinta coluna, nomeada “personagens de ‘cor’”, eu informo se a peça em questão possui ou não personagens explicitamente caracterizados pela sua cor. Nas duas colunas subsequentes é registrado se, dentre os personagens caracterizados pela cor, há algum explicitamente definido como “mulato”, “crioulo” ou “mulata”. A escolha desse vocabulário se deu porque apenas essas nomenclaturas – e suas variáveis, como “mulatinho” e “mulatinha” – apareceram nas peças consultadas. A sigla “frag” significa que só há fragmentos da peça. A última coluna informa o nome da atriz que representou a personagem mulata na primeira encenação da peça em questão.

O objetivo da tabela foi fazer um primeiro levantamento do aparecimento de personagens mestiços. A primeira coisa que chama a atenção nessa tabela é a existência de um número consideravelmente maior de mestiços femininos em relação aos mestiços masculinos. Isso contribuiu para a definição do recorte desse trabalho.

Título da peça	Onde	Gênero	Ano	Personagem "de cor"	Mulato/crioulo	Mulata	Atriz
Amor por Anexins	v.1	entreato cômico	1872	não			
Uma véspera de Reis	v.1	comédia em um ato	1875	sim			
A pele do lobo	v.1	comédia em um ato	1875/77	não			
A filha de Maria Angu	v.1	adaptação brasileira de opereta	1876	sim		simp.123	D.Eufrásia
A casadinha de fresco	v.1	imitação de ópera-cômica	1876	não			
Abel, Helena	v.1	peça cômica e lírica escrita a propósito da ópera-cômica	1877	sim			
O rio de janeiro em 1877	v.1	revista de ano	1878	sim			
Nova viagem a lua	v.1	opereta	1877	sim			
A joia	v.1	drama	1879	sim			
Os noivos	v.1	opereta de costumes	1880	sim			
O califa da rua do sabão	v.1	inverossimilhança lírico-burlesca imitada de farsa	?	não			
A princesa dos cajueiros	v.1	ópera-cômica	1880	amas de leite;criadas			
O Liberato	v.1	comédia	1881	sim	sim		
À porta da botica	v.1	cena da época	1866?	não			
Casa de Orates	v.2	comédia	1882	não			
Um roubo no olimpo	v.2	opereta bufa-mitológica	1882	não			
A flor de lis	v.2	Ópera cômica acomodada à cena brasileira	1882	não			
A mascote na roça	v.2	comédia	1882	sim		sim	Clelia
O Anjo da Vingança	zetint	drama	1882	não			
O escravocrata	v.2	drama	1884	sim	sim	sim	não repres.
O mandarim	v.2	revista cômica de ano	1884	criado			
Uma noite em claro	v.2	comédia	1884	não			
Cocota	v.2	revista cômica de ano	1885	sim			
O gran galeoto	v.2	paródia	1885	não			
O carioca	v.2	revista fluminense de ano	1887	sim		sim	D.Eufrásia
O bilontra	v.2	revista fluminense de ano	1886	sim	sim		
A donzela Teodora	v.2	opereta	1886	não			
Herói à força	v.3	Ópera-cômica adaptada à cena brasileira	1886	não			
Mercurio	v.3	revista de ano cômico-fantástica	1887	não			
O barão de Pituaçu	v.3	opereta	1887	sim			
O Homem	v.3	revista fluminense de ano	1887	não			
A Almanjarra	v.3	comédia	1888	não			
Fritzmac	v.3	revista fluminense de ano	1889	sim		Sim	Ana Leopoldina
Viagem ao Parnaso	v.3	revista fluminense de ano	1890	não			
Tribofe	v.4	revista fluminense de ano	1891	sim		sim	Ana Leopoldina
Entre o vermute e a sopa	v.4	entreato	1894	não			
Como eu me diverti!	v.4	conto-comédia	1894	não			
Major	v.4	revista fluminense de ano	1894	sim		Sim	Ana Leopoldina Gabriela Montani
Pum!	lograf	opereta	1894	sim		sim	
Fantasia	v.4	revista fluminense de acontecimentos de ano	1895	sim	sim		
A Capital Federal	v.4	comédia-opereta de costumes	1897	sim		Sim	Olympia Amoedo
Amor ao pelo	v.4	pachunchada	1897	não			
O badejo	v.4	comédia	1898	não			
Jagunço	v.4	revista fluminense de acontecimentos de ano	1897	sim - frag			
Confidências	v.4	dialogo cômico em verso	1898	não			
Gavroche	v.4	revista fluminense de ano	1898	sim- frag			
Fonte Castalia	v.5	fantasia cômica	1904	não			
Guanabarina	v.5	revista de ano	1905	criado			
Ano que passa	v.5	revista de acontecimentos do ano	1907	criado			
Uma consulta	v.5	comédia	1901	não			
As sobrecasacas	v.5	farsa	1904	não			
Mambembe	v.5	burlata	1904	não			
A viúva Clark	v.5	burlata	1900	sim		Sim	Adelaide Lacerda
Comeu!	v.5	revista cômica de acontecimentos de ano	?	frag			
O dote	v.6	comédia	1907	sim			
Oraculo	v.6	comédia	1907	criado port.			
Entre a missa e o almoço	v.6	entreato cômico	1907	sim			
Genro de muitas sogras	v.6	comédia	?	não			
O Cordão	v.6	burlata	1908	sim	sim	não	
Vida morte	v.6	peça	1908	não			
Teatro a vapor	v.6	sainetes	1906/08	sim		sim	
Fada dos brinquedos	v.6	alegoria	1903	frag			
República	v.6	revista de ano	1889	sim -frag			
Revelação de um segredo	v.6	monólogo	1895	não			
Os Irmãos Oliveira	v.6	sainete em versos	1887	frag			
Vinte e um de abril	v.6	alegoria	1908	não			
Os doidos	v.6	comédia	?	frag			
A terra das maravilhas	v.6	cena cômica rimada	1886	não			