

## A POLIFONIA DAS PEÇAS DO SÉCULO XIX NO BRASIL ATRAVÉS DAS PERSONAGENS-TIPO FEMININAS

Julia Lanzarini\*

### *Introdução: crítica teatral no Brasil*

A história hegemônica do teatro brasileiro – imortalizada pelos trabalhos de Sábato Magaldi (1976) e Décio de Almeida Prado (1999), principalmente – marcam o início do nosso Teatro Moderno (e em certo sentido, o início do nosso teatro de qualidade) com a encenação de *Vestido de Noiva*, de 1943. *Vestido de Noiva* é uma peça escrita por Nelson Rodrigues que, em 1943, foi dirigida pelo Ziembinski e encenada pelo grupo amador Os Comediantes.

Hoje, já existem várias críticas a esse marco, por vários motivos, mas o objetivo deste trabalho não é entrar nessa discussão<sup>6</sup>. O que interessa nesse artigo é apontar que essa produção ainda muito cristalizada da “História do Teatro Brasileiro” foi feita na esteira do Movimento Modernista de 1922 e consolida um ideal do que é “moderno” (e melhor) no teatro brasileiro em oposição à produção dramática de finais do século XIX (especialmente as peças musicadas que, todavia, faziam enorme sucesso). Essa construção, dessa forma, realiza um apagamento de outras propostas de modernidade e de brasilidade que estavam em disputa naquele momento.

O objetivo deste texto, portanto, é mostrar outra proposta de “modernidade” que circulava pelos palcos brasileiros – e principalmente pelos palcos do Rio de Janeiro – em finais do século XIX através da análise das personagens - tipo<sup>7</sup> femininas da peça *A Capital Federal*, célebre obra de Artur Azevedo<sup>8</sup>, um dos mais prestigiados dramaturgos do período.

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ (PPGHIS/UFRJ). Bolsista CAPES.

<sup>6</sup> Ver, por exemplo: BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos - Companhia Maria Della Costa (1948-1974)*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.; MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

<sup>7</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, 1999).

<sup>8</sup> Arthur Azevedo nasceu em São Luís do Maranhão, em 1855. Em 1873, se muda para o Rio de Janeiro, onde falece em 1908. Apesar de pertencer à elite letrada, se destacou como escritor de revistas de ano, operetas e burletas -

*As personagens-tipo femininas da peça A Capital Federal*

A peça *A Capital Federal*, escrita por Artur Azevedo, estreia no Rio de Janeiro em 1897, no Teatro Recreio Dramático, localizado nos arredores da Praça Tiradentes - espaço onde se concentrava a vida noturna da então capital do país. A peça é classificada como uma burleta - gênero dramático que se pretende uma mistura da comédia de costumes com a revista de ano e as operetas.

O primeiro ato da peça se inicia com uma música que apresenta o fictício “Grande Hotel da Capital Federal”. Logo em seguida, entra em cena Figueiredo e, depois, “arreatadamente”, como diz a rubrica, a personagem Lola. Representada pela estrela da companhia, a atriz Pepa Ruiz, Lola, classificada na peça como uma cocote, vai ao hotel à procura de Gouveia. Como a própria Lola diz ao gerente do Hotel, ela está atrás de Gouveia porque este encontra-se em um maré de sorte no jogo de roletas e, por isso, cheio de cobres para satisfazer seus desejos. Após esse diálogo, a Lola se apresenta através de uma valsa, que define bem esta personagem e o tipo da cocote, bem recorrente nas peças de finais do século XIX.

*Valsa da Lola*

*Eu tenho uma grande virtude:  
Sou franca, não posso mentir!  
Comigo somente se ilude  
Quem mesmo se queira iludir!  
Porque quando apanho um sujeito  
Ingênuo, simplório, babão,  
Necessariamente aproveito,  
Fingindo por ele paixão!  
Engolindo a pílula,  
Logo esse imbecil!  
Põe-se a fazer dividas  
E loucuras mil!  
Quando enfim, o mísero  
Já nada mais é,  
Eu sem dó aplico-lhe  
Rijo pontapé!*

*Eu tenho uma linha traçada,  
E juro que não me dou mal...  
Desfruto uma vida folgada  
E evito morrer no hospital.  
Descuidosa,  
Venturosa,  
Com folias  
Sem amar,  
Passo os dias  
A folgar!*

---

gêneros teatrais populares que atraíam um público diversificado, mas eram frequentemente questionados e desvalorizados pelos seus pares.

*Só conheço as alegrias,  
Sem tristezas procurar!* (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p.323)

Segundo os jornais da época, esse foi um dos números musicais que mais fez sucesso a ponto de ser o primeiro, dessa peça, a ter a partitura vendida pela Casa Buschmann & Guimarães (GAZETA DE NOTÍCIA, 8/6/1897). Nele, Lola canta que sua virtude é iludir os homens “babões” que lhe servem apenas enquanto são capazes de lhe sustentar. Certamente é o contraste entre a melodia da valsa, normalmente associada ao romance, e a letra da música que gera a comicidade da cena. A atuação debochada e sensual da atriz poderia, também, cativar ainda mais a plateia.

Assim, com o objetivo explícito de conquistar o público, a primeira personagem-tipo que aparece em cena em *A Capital Federal* é a figura da *cocote*. O termo *cocote* é de origem francesa e não aparece nos dicionários de língua portuguesa publicados no Brasil em finais do século XIX. No entanto, era bastante utilizado nos jornais, nas peças teatrais e na literatura do período (tanto na França como no Brasil).

Nas peças, como mostra a letra da música acima transcrita, *cocote* era um personagem-tipo que representava as mulheres que, amantes de homens ricos (estes podiam ser casados ou não, mas de toda forma não mantinham uma relação formal com as *cocotes*), eram sustentadas por eles e tinham uma vida muito luxuosa por isso. Tal relação era unicamente interesseira, sem amor verdadeiro.

Assim, em *A Capital Federal*, já no início do espetáculo, Lola se apresenta, permitindo ao público associá-la às *cocotes*. Em seguida, é a vez de Figueiredo se identificar. Chamado de “o verdadeiro tipo do carioca”, Figueiredo diz que é apreciador das *trigueiras*. *Trigueiras*, explica o personagem através de um *bordão*<sup>9</sup>, é como ele se refere às *mulatas*, “por ser menos rebarbativo” (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p.321).

Depois que o personagem Figueiredo fala sobre sua adoração por *mulatas*, sobe ao palco uma família mineira composta pelo patriarca, Seu Eusébio, a mãe, Dona Fortunata, Quinota, a filha mais velha, Juquinha, filho mais novo, e Benvinda, a mucama, chamada de *mulata* em vários momentos da peça. Eusébio, através de um *lundu*, canta que eles vieram ao Rio de Janeiro atrás do Gouveia – o mesmo que está envolvido com a *cocote* Lola, mas eles ainda não sabem. O

---

<sup>9</sup> *Bordão*: frase ou expressão repetida por um personagem ao longo de todo o espetáculo, geralmente com efeito cômico.

Gouveia era um caixeiro que tinha passado por Minas Gerais, prometido se casar com Quinota, teria vindo à capital arrumar os papéis para o casamento e... desaparecido.

Nessa cena, é interessante atentar para o fato de que foi o lundu o gênero musical escolhido para apresentar a família mineira. Naquele momento, o lundu era muito tocado e dançado no Rio de Janeiro e diretamente associado ao universo afro-diaspórico (ABREU, 2004). Uma hipótese é que tenha sido usado para dar destaque à Benvinda, a mulata, que, ao dançar a música, poderia apresentar seu rebolado, uma característica da personagem que vai se destacar muito no espetáculo, como será mostrado mais adiante.

De toda forma, é nessa cena que aparecem as outras personagens-tipo femininas da peça *A Capital Federal* (e que se repetem em várias outras do período): a “mulata” (Benvinda), a “mocinha” (Quinota) e a “mãe de família” (Dona Fortunata). Essa cena também apresenta para a plateia o enredo da obra: os quiprocós de uma família do interior que vai ao Rio de Janeiro em busca de Gouveia.

Após essa primeira etapa de apresentações, então, a história começa a se desenrolar. Primeiro, Benvinda recebe um bilhete de Figueiredo. Analfabeta, ela arma uma situação para que Quinota o leia em voz alta. Nele, o homem lhe propõe uma casa própria e uma posição independente. Benvinda, então, aceita a proposta e foge com ele. Antes, justifica sua decisão:

*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 casamento... Mas casará ou não? Sinhá e nhanhá ontem ficá danada... Pois que fique!... Quero a minha liberdade! (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p. 342)*

Assim, enjoada da vida na roça, sem a garantia do casamento que justificaria (ou redimiria) seu presumido defloramento e desejosa de sua liberdade, a mulata tenta mudar seu destino. A partir desse momento, passa a andar sozinha pela rua e a ser educada por Figueiredo para se transformar em uma cortesã de luxo afrancesada, uma cocote como Lola:

*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 a frente! Não tires os olhos de um ponto fixo, como os acrobatas, que andam na corda bamba... (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p. 353 e 354.)*

Nesse trecho, fica bastante óbvia a sensualidade de Benvinda. Sensualidade que não é proposital, mas intrínseca, já que a personagem não tem sequer consciência do seu andar sedutor.

A atuação das atrizes, segundo os jornais da época, também buscava ressaltar essa característica da personagem, especialmente nessa cena (GAZETA DA TARDE, 10/02/1897; JORNAL DO COMMERCIO, 11/02/1897; GAZETA DE NOTÍCIAS, 11/02/1897). Isso a colocava no centro de um debate a respeito do determinismo racial e das normas morais que deveriam guiar a conduta das mulheres (ABREU, 1989; CAULFIELD).

Isso porque, em finais do século XIX, no teatro, nos romances, nos discursos intelectuais, nos vereditos dos juizes e nos depoimentos de testemunhas e réus, a partir da década de 1890, principalmente, pouco a pouco vai se construindo 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. (LANZARINI, 2016, p.103)

De toda forma, paralelo ao núcleo da Benvinda, a peça mostra Gouveia enfeitiçado e seduzido por Lola, a cocote, mas também encontrando a família mineira (já sem a Benvinda) e, assim, de forma malandra, enrolando ao mesmo tempo a família e a cocote.

A cena em que Gouveia encontra a família é interessante de expor porque ajuda a caracterizar os tipos da “mocinha” e da “mãe de família”:

*FORTUNATA - Ora, seu Gouveia! O sinhô chegou lá na fazenda feito cometa, e começou a namorá Quinota. Pediu ela em casamento, veio se embora dizendo que vinha tratá dos papé, e nunca mais deu siná de si! Isto se faz, seu Gouveia?*

*QUINOTA - Mamãe...*

*Eusébio - Como Quinota andava apaixonada, coitadinha! Que não comia, nem bebia, nem dromia, nem nada, nós arresovemo vi le procurá... porque le escrevi três carta que ficou sem resposta...*

*(...)*

*FORTUNATA - O sinhô sabe que com moça de família não se brinca... Se seu Eusébio não soubé sê pai, aqui estou eu que hei de sabê sê mãe!*

*QUINOTA - Mamãe, tenha calma... seu Gouveia é um moço sério...*

*GOUVEIA - Obrigado, Dona Quinota. Sou, realmente, um moço sério, e hei de justificar plenamente o meu silêncio. Espero ser perdoado.*

*QUINOTA - Eu há muito tempo lhe perdoei. (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p. 347).*

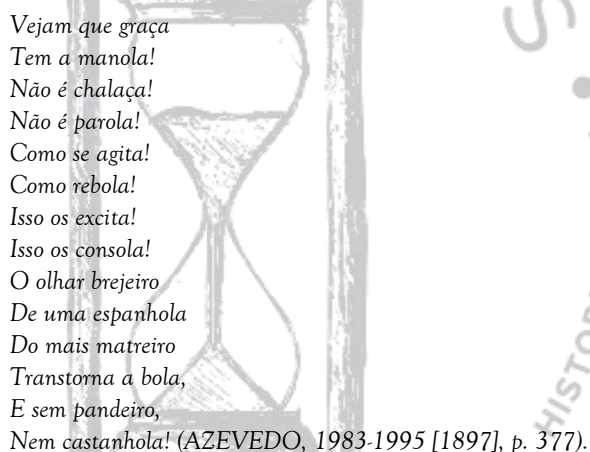
Nesse diálogo, Quinota se revela uma mulher “de família”, ingênua, doce, romântica e frágil (não comia, não dormia na ausência de Gouveia). Também aparece o contraste entre sua forma de falar (correta em termos gramaticais) e a forma de seus pais se expressarem. A explicação para isso está no início da peça, quando seu Eusébio diz que Quinota “é muito instruída, teve

três professô” (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p.330). Segundo Tania Alkmin, nas peças do século XIX, as personagens da roça eram representadas com um linguajar discrepante por não terem instrução formal (ALKMIN, 2015).

Já a “mãe de família”, D. Fortunata, se mostra como a grande defensora da moral cristã: se revolta contra a desonestidade e é capaz de tudo para defender sua filha.

Nesse momento, Gouveia esconde da família seu envolvimento com o jogo e com Lola. Em certo momento, no entanto, seu Eusébio descobre a relação de Gouveia com a cocote, vai à casa dela para tentar convencê-la a largar o noivo da sua filha, mas acaba sendo seduzido e se torna seu amante.

A cena em que Lola apresenta o Seu Eusébio como sua “nova paixão” começa com um número musical também interessante de ser exposto. É um quadro que se passa na “casa luxuosa” de Lola, no dia da sua festa de aniversário. Quando ela entra em cena, canta-se a seguinte música:



*Vejam que graça  
Tem a manola!  
Não é chalaça!  
Não é parola!  
Como se agita!  
Como rebola!  
Isso os excita!  
Isso os consola!  
O olhar brejeiro  
De uma espanhola  
Do mais matreiro  
Transtorna a bola,  
E sem pandeiro,  
Nem castanhola!* (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p. 377).

Aqui, é importante chamar atenção acerca da sensualidade e sexualidade da cocote que, diferente da mulata, é celebrada e não ridicularizada, como na cena em que Benvinda não consegue andar sem remexer os quadris. Ao mesmo tempo, de forma contraditória, em outro momento da peça, Figueiredo defende às mulatas frente às mulheres brancas dizendo que ambas são mulheres com “carinhos fecundos”, mas as cocotes só são assim porque são interesseiras, querem dinheiro e luxo, diferente das mulatas.

De toda forma, o segundo ato da peça termina no baile de aniversário de Lola, com um “desenfreado canção - dançado por cocotes, Eusébio, Figueiredo e a Benvinda.

No terceiro ato, temos o desfecho dos núcleos da peça, cada um relacionado a uma das personagens-tipo femininas.

A Lola trapaceia e arranca vários contos de réis do Eusébio. Depois, é abandonada por ele, que descobre seus vários amantes e seu amor fingido. Logo em seguida, ela é traída e furtada

pelo seu comparsa, o cocheiro Lourenço. Entretanto, consegue, com ajuda de suas amigas cocotes e de pessoas da rua, encontrar Lourenço e recuperar suas riquezas.

D. Fortunata e Quinota, por sua vez, aceitam de volta Gouveia e Seu Eusébio, que tinham desaparecido, mas voltado aos seus braços arrependidos. As duas concedem o perdão sem grandes esforços. Quinota, no entanto, dá um enorme sermão ao Gouveia no qual afirma que “a vida fluminense é cheia de sobressaltos para a mãe de família” porque há “muita liberdade e pouco escrúpulo”. Ela termina seu discurso da seguinte forma:

*Sacrifique à sua tranquilidade os seus prazeres; case-se, faça-se agricultor, e sua esposa, que não será muito exigente e terá muito bom-senso, todos os anos lhe dará licença para vir matar saudades daquilo a que o senhor chama o micróbio da pândega. (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p. 405).*

Mais uma vez, é a qualidade de “boa esposa”, honesta, sensata, compreensiva, mãe de família que caracteriza Quinota, a mocinha.

Por último, Benvinda se aborrece com Figueiredo por ele ser muito autoritário e querer afrancesá-la. Em uma cena com bastante força dramática, diz que pode se lançar como cortesã sozinha porque há de encontrar alguém que lhe queira “mesmo falando cumo se fala na roça!”. (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p.397).

Assim, a mulata deixa clara a impossibilidade de ser o que não é, mas não encara isso como algo negativo, pelo contrário. Percebe que esse mimetismo era desajeitado e ridículo. Todavia, nas próximas cenas, Benvinda tenta arrumar clientela no Belódromo - lugar em que a alta sociedade ia para ver corridas de bicicleta -, mas acha todo mundo “enjoado e com cara de padre” (AZEVEDO, 1983-1995 [1897], p.404). Dessa forma, também busca o perdão de seus ex-patrões e é acolhida, desde que aceitasse se casar com o Seu Borges, o feitor da fazenda de Minas Gerais. A peça termina com uma apoteose à vida no campo.

### ***Considerações Finais***

Na peça A Capital Federal - e nas peças de Arthur Azevedo, em geral - há 3 concepções morais e de sexualidade feminina diferentes, cada uma relacionada a um personagem-tipo:

Quinota (e a D.Fortunata) são mulheres de família, submissas, frágeis, estão sob a tutela do homem, são as esposas e mães exemplares. Representam a moralidade cristã e o ideal presente nos discursos de médicos e higienistas do período. Simbolizam a moral hegemônica (não necessariamente da maioria).

Lola é a cocote: sensual, elegante, sexualizada, sedutora, esperta, independente e interesseira. Não é casada, não tem filhos, não se apaixona. Vive uma vida luxuosa e de liberdade.

Benvinda é mulata. Intrinsecamente sensual, sexualizada e ignorante. É esperta e possui um ideal de liberdade. Traz para o palco a marca da cor e uma corporeidade não europeia (CARLONI, 2019), que é caricaturada, mas tem força e é vista com orgulho pela própria personagem.

Em uma leitura superficial, poderia se dizer que a peça, então, defende o modelo moral cristão e higienista, já que a Quinota é a mocinha. Segundo ele, era preciso que as mulheres adotassem os “bons costumes” e assumissem a sua verdadeira e única função de esposa, mãe e cuidadora do lar. Os “bons costumes” era, acima de tudo, ter relações sexuais apenas no casamento e com o objetivo da procriação. Entretanto, para provar socialmente que cumpria essas regras, o “sexo frágil” deveria seguir uma série de padrões de conduta: não ser independente, possuir um vocabulário recatado, sair pouco à rua etc. (CAULFIELD, 2000, p.81).

É curioso, no entanto, que a Quinota é a personagem feminina que possui menos cenas, menos falas, é a menos comentada pela imprensa e seu papel é desempenhado por uma atriz menos aclamada se comparada àquelas que representam a Lola e a Benvinda. Além disso, as músicas, que eram fundamentais nesse tipo de peça, ora valorizam a cocote, ora valorizam a mulata, mas em nenhum momento há uma música para ressaltar as qualidades da Quinota.

Evidentemente, isso não nos permite dizer que Quinota é uma personagem “menor”, ou que o objetivo da peça fosse enaltecer esses outros tipos de mulher. Ainda assim, é interessante perceber que essa multiplicidade de perfis femininos, poderia, sim, cada uma à sua maneira, ser valorizado pela encenação e admirado pelo público. Algo muito diferente de uma noção dicotômica, em que a mocinha seria a valorização absoluta, relegando outras formas de “ser mulher” apenas a uma posição de crítica e inferioridade. Essa complexidade, que exacerba a polissemia das peças de finais do século XIX e transforma o teatro em um espaço de diversidade, é ignorada pela crítica modernista.

Nesse sentido, a peça A Capital Federal - assim como as demais peças de finais do século XIX - possuía uma proposta de modernidade baseada em uma concepção dialógica, em que a polifonia era uma estratégia para atrair um vasto público, mas que, ao mesmo tempo, dava voz e visibilidade a diferentes concepções sobre o papel da mulher e, conseqüentemente, a diferentes concepções sobre brasilidade.



### Referências

- 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. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ALKMIM, 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.
- AZEVEDO, Arthur. “A Capital Federal”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.4.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos - Companhia Maria Della Costa (1948-1974)*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARLONI, Karla. “‘Requebrando os quadris’: jazz e transgressão feminina nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920”. *Locus: Revista de história, Juiz de Fora*, v.25, n. 2, p.79-99, 2019.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.
- LANZARINI, Julia. *Bemvinda a mulata: os sentidos da mestiçagem na Capital Federal de Arthur Azevedo*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Coleção Ensaios, v.4. Rio de Janeiro: SNT, FUNARTE, Ministério da Educação e Cultura, 1976 [1ª edição 1962].
- MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

## A POTÊNCIA DOS CORPOS DE AFETAR E SEREM AFETADOS: