

**“HEI DE *ENCONTRÁ* QUEM ME QUEIRA MESMO FALANDO *CUMO SE FALA NA ROÇA!*”: A LINGUAGEM DA MULATA BENVINDA E A HIERARQUIA SOCIAL DA COR NO BRASIL PÓS-ABOLIÇÃO**

Julia Lanzarini

Mestre em História pela PUC-Rio

[julialanzarini@gmail.com](mailto:julialanzarini@gmail.com)

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, que pode ser classificada como pertencente ao gênero ligeiro<sup>1</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 à Capital Federal. Segundo os jornais da época, o espetáculo foi um sucesso de público e de crítica. 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>2</sup>”, Benvinda é esperta, insubordinada, sensual e falante de um “mau português” (ALKMIM, 2008). Acompanhando a personagem ao longo da peça, o linguajar de Benvinda que será estudado neste trabalho.

\*\*

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

---

<sup>1</sup> Gênero Ligeiro: gênero originalmente europeu composto por espetáculos cômicos, com vários números de canto e dança e muitos efeitos cênicos.

<sup>2</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.

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”: esperto, nunca satisfeito, questionador do estrangeirismo e apreciador das trigueiras. Trigueiras, explica o personagem, é como ele se refere às mulatas, “por ser menos rebarbativo” (AZEVEDO, 1897, p.13).

A apresentação de Figueiredo e de sua preferência pelas mulatas é o 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. 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 ao viajar para a 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.

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<sup>3</sup>, e é um dos focos do primeiro quadro em função da apresentação da questão racial que precede sua subida ao palco e da reação de Figueiredo ao encontrá-la. Também fica indicado nesse momento o interesse do “tipo carioca” por ela. Algo que se explicita no

---

<sup>3</sup> Dos cerca de sessenta e dois romances do Segundo Reinado fichados por André Boucinhas, apenas quatro apresentam personagens mulatas protagonistas (BOUCINHAS, 2016)<sup>3</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 possuem o mesmo enredo – e a Mônica, da peça *Pum!*, têm essa posição de destaque.

quadro seguinte, quando ele entrega uma carta para a mulata, convidando-a a ter uma casa própria e marcando um encontro.

Benvinda, então, vai ao local indicado por Figueiredo e, nesse primeiro diálogo, ele afirma, à parte, que ela “fala mal, mas é inteligente” (AZEVEDO, 1897, p.37). A essa altura do espetáculo, a plateia já percebera que Benvinda não se comunica de acordo com a norma culta. Nessa cena, todavia, isso é verbalizado e mais: Figueiredo já deixa claro que o motivo dela “falar mal” não é por falta de inteligência. Para compreender melhor o linguajar de Benvindam no entanto, é necessário dar continuidade à história da peça.

Enjoada da vida na roça, onde não possui muitas perspectivas, e diante da oportunidade de ter posição independente, a partir da proposta de Figueiredo, a mulata foge. Essa cena, então, encerra a participação de Benvinda no primeiro ato. A partir de desse momento, 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. Nessa missão, ela é auxiliada por Figueiredo, que tenta educá-la para se transformar em uma prostituta de luxo.

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 – (...) Não é preciso fazer projeções do holofote para todos os lados! Assim, olha... (*Anda.*) Um movimento gracioso e quase imperceptível dos quadris... (...)

Benvinda (*Rindo.*) - Que home danado!

Figueiredo - É preciso também corrigir o teu modo de falar, mas a seu tempo trataremos desse ponto, que é essencial. Por enquanto o melhor que tens a fazer é abrir a boca o menor número de vezes possível, para não dizeres home em vez de homem e quejandas parvoíces... Não há elegância sem boa prosódia - Aonde ias tu?

Benvinda - Ia na Rua do Ouvidô.

Figueiredo (*Emendando.*) - Ouvidorr... Ouvidorr... Não faças economia nos erres, porque apesar da carestia geral, eles não aumentarão de preço. E sibila bem os esses - Assim... Bom. Vai e até logo! Mas vê lá: nada de olhadelas, nada de respostas! Vai!

Benvinda - Inté logo.

Figueiredo - Que inté logo! Até logo é que é! Olha, em vez de inté logo, diz: Au revoir! Tem muita graça de vez em quando uma palavra ou uma expressão francesa.

Benvinda - Ô revoá! (AZEVEDO, 1897, p.50-52.)

Nesse trecho, mais uma vez, fica evidente o linguajar informal de Benvinda, que utiliza expressões orais como “estes diabo”, “intica comigo” e “inté logo”. Em outros momentos da peça, ela fala “não tou de maré!” e chama sua patroa de “sinhá veia”. Quanto às suas incorreções gramaticais, só nesse diálogo, ela indica o plural dos nomes apenas através dos artigos, omitindo o “s”: “estes diabo” ou, em outras cenas, “as hora”, “das casa” “passá uns tempo”. Além disso, desnasaliza algumas palavras como em “home” e não usa o [r] no final das palavras (na cena transcrita, fala “Ouidô”, em outras, “pedi”, “passá”, “fazê”).

Em outros diálogos da peça, Benvinda ainda despalatiza o [lhe] (como em “mió”, “muié” e “quem le disse?”), 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”). Também troca o [r] pelo [l], como em “vortá”, e diz “menhã” ao invés de “manhã”.

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>4</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...” (AZEVEDO, 1983-1995, v. 2, p. 384). 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, como Benvinda diz “menhã” no lugar de “manhã”. (AZEVEDO, 1983-1995, v. 2, p. 384). Em *Fritzmac*, de 1889, a personagem “A Mulata” também usa o plural apenas nos artigos, não pronuncia o [r] dos verbos infinitivos e realiza sínopes como em “os branco faz mal em acabá cos escravo”.

---

<sup>4</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).

Além disso, também fala “menhã” ao invés de “manhã” (AZEVEDO, 1983-1995, v.3, p.416).

Não obstante, é interessante que as personagens azevedianas classificadas como “preta” ou “negra”, embora também sejam representadas com uma forma de falar desviante da norma culta, cometem desvios gramaticais distintos daqueles cometidos pelas personagens definidas como mulatas. Essa diferenciação, inclusive, é observada por Tânia Alkmin em diversos autores de finais do século XIX (2008). Em *A Capital Federal* isso não é possível de ser observado, pois a única personagem classificada pela cor é Benvinda. Entretanto, se comparamos o seu modo de se expressar com o de “Pai João” isso fica bastante claro.

“Pai João” é um ex-escravo nonagenário da peça *O Dote* escrita por Artur Azevedo em 1907. Classificado como “preto velho”, 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  
E começa a aplodecê,  
Os palente vai dizendo  
Que ulubú tem que comê* (AZEVEDO, 1983-1995, v. 6, p.62).

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 nas personagens de Artur Azevedo que não possuem a marca da cor ou são definidas como mulatas. 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”, para usar a expressão de Antônio Martins de Araújo (1988), isso não se dava de forma aleatória. Através da maneira como representava o linguajar de suas personagens classificadas pela cor, o autor aproximava e diferenciava, ao mesmo tempo, aquelas definidas como mulatas 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 (A.A., 1900)”. 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 (A.A., 1904)”.

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 (2008), 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 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). 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”.

Essa interpretação proposta por Tânia Alkmin é bastante apropriada para compreender as personagens de Artur Azevedo definidas por sua cor. Inclusive, existem outros elementos que ajudam a compor essa imagem das personagens negras ou pretas como aquelas pouco inseridas na sociedade. Por exemplo, elas raramente têm voz ou destaque na trama, não são interpretadas por atores ou atrizes relevantes, são mais

ingênuas, tímidas etc. E tudo isso é oposto à representação das personagens classificadas como mulatas.

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 e social.

No entanto, não é só isso que chama atenção no linguajar de Benvinda. Para prosseguir com a argumentação, entretanto, é necessário avançar um pouco mais no enredo.

Benvinda foge da família do Seu Eusébio, passa a ser educada para ser uma cortesã por Figueiredo. No final do segundo ato, enfim, ela é apresentada por ele ao *demi-monde* fluminense. Isso ocorre no baile à fantasia de Lola, através de um número musical que tem a seguinte passagem:

Cena II –  
Os mesmos, Figueiredo e Benvinda  
(Entra Figueiredo, vestido de Radamés, trazendo pela mão Benvinda, vestida de Aída).

(...)  
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! (AZEVEDO, 1897, p.79)

No final da cantoria, Figueiredo ainda se dirige à Benvinda, dizendo discretamente: “Cala-te! Não digas nada! ...” (AZEVEDO, 1897, p.79). Em termos simbólicos, trata-se de uma passagem bastante sintomática: já que não é possível civilizar a mulata completamente aos moldes europeus, afrancesando-a, o melhor a se fazer seria silenciá-la.

Não obstante, em *A Capital Federal*, a mulata não vai aceitar esse silenciamento. Consciente do desajuste entre sua maneira de ser e seus novos hábitos, sua primeira cena no terceiro ato mostra sua mudança de estratégia na busca por uma clientela mais rica.

Dado o autoritarismo de Figueiredo e a extravagância em comportar-se como uma cocote, Benvinda 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.*) (AZEVEDO, 1897, p.108 e 10, grifo meu).

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*. Nesse trecho transcrito, fica nítido que o afrancesamento de Benvinda fora descabido. Ela não usa mais seu *face-a-main* e continua não pronunciando 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.

Para além da força da personagem, essa passagem é interessante porque apesar de já ter sido demonstrado como a forma de falar de Benvinda tinha uma conotação racial, aqui ela associa seu linguajar à roça: “Hei de encontrá quem me queira mesmo falando *cumo se fala na roça!*”. De fato, existem personagens nas peças de Arthur Azevedo que não são classificados por sua 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 em que Benvinda é apresentada ao *demi monde*, ele não conseguira mais sair de sua residência e satisfazer todos os seus caros caprichos. Descobrimo, 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*, *véio* 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*. (AZEVEDO, 1897, p.134 e 135).

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*, *véio*, *raia*, *mió* etc. Levando em consideração as teorias raciais do final do XIX, é curioso pensar que a forma de representar o linguajar de dois grupos distintos em termos de marcas raciais seja a mesma. Minha hipótese é que não existe distinção em termos filológicos, mas a recepção certamente não era a mesma. E nesse ponto, a comparação das personagens Benvinda e Quinota é bastante sintomática.

Quinota, nascida no interior e filha de Seu Eusébio e Dona Fortunata, é “muito *estruída*. Teve “três *professo*” e, então, fala segundo os padrões cultos (AZEVEDO, 1897, p.21). Benvinda é educada para “corrigir o modo de falar”, mas não deixa de fazer os desvios. Ela tenta ser independente e arranjar quem lhe queira “mesmo falando como se fala na roça”. Para isso, vai ao Belódromo. Só que ao passar o dia nesse local, não arranja amante algum porque, segundo ela, ninguém ali lhe interessa. Já que todos os homens lhe

pareciam “enjoados” e “com cara de padre” o melhor que ela poderia fazer seria “vortá” para casa e pedi perdão a sua “*sinhá veia*”. (AZEVEDO, 1897, p. 118). E é o que ela faz na última cena da peça:

Benvinda - *Tô* muito arrependida! Não valeu a pena!  
Fortunata - Rua, sua desavergonhada!  
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 (AZEVEDO, 1897, p.136).

Arrependida da fuga, Benvinda decide retornar para a família de Seu Eusébio. 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.

Desse modo, parte da plateia poderia ver a incorreção do modo de falar de Benvinda e seu o retorno à sua situação inicial como uma incapacidade da personagem, enquanto mulata, de se adaptar à cultura europeia. Algo que não ocorria com Quinota, personagem que não é definida por sua cor e que consegue “superar” a “fala da roça”. A inferioridade social da mulata, portanto, era determinada por sua condição racial. Seu linguajar, assim, ajudava a reorganizar antigas hierarquias sociais no contexto pós-abolição, já que a amarrava a uma condição de inferioridade.

Por outro lado, sua não adaptação à cultura dominante poderia ser percebida como uma escolha. Afinal, é ela quem acha os homens do *hig life* “enjoados” e “com cara de padre” e desiste da vida independente. E enquanto escolha, sua desistência seria um ato de resistência: para se adaptar seria necessário renunciar à sua maneira de ser e ao seu modo de falar e isso estaria fora de cogitação. Seu linguajar seria incorrigível porque não

era para ser corrigido. Nesse sentido, representaria a ideia de que o mimetismo seria sempre ridículo. A solução para o progresso do país não estaria no incentivo à europeização. Muito pelo contrário.

Desse modo, 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)]

## **BIBLIOGRAFIA**

A.A. [Arthur Azevedo]. O Theatro. *A notícia*, 9 de Março de 1900.

A.A. [Arthur Azevedo]. O Theatro. *A notícia*, 30 de Junho de 1904.

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. "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; 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.

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.

ARTES E ARTISTAS. *O Paiz*, 25 de Janeiro de 1894.

ARTES E ARTISTAS. *O Paiz*, 11 de Fevereiro de 1897.

AZEVEDO, Artur. *A capital Federal: comedi-opereta de costumes brasileiros em 3 actos e 12 quadros*. Rio de Janeiro, RJ: Casa Mont' Alverne, 1897. 136 p. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_obrasraras/or186141/or186141.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or186141/or186141.pdf).

Acesso em: 2 ago. 2019.

AZEVEDO, Arthur. “O Carioca”. In: ARAÚJO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 2, p. 384.

AZEVEDO, Arthur. “Fritzmack”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v.3, p.416.

AZEVEDO, Arthur. “A Viúva Clark”. In: AZEVEDO, Antônio Martins (org). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995, v. 6, p.62.

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).

BOUCINHAS, André. *Ascensão social no romance brasileiro do segundo reinado*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre, 2016.

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

CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a formação do homem”. *Revista do Departamento de Teoria Literária*, Número especial, Unicamp, Campinas, 1999.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 de Novembro de 1898.

LIMA, Ivana Stolze. *Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

**ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019**

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.

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.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999, p.106.