

Ritmo e brasilidade em A Capital Federal Larissa de Oliveira Neves

A burleta *A Capital Federal* (1897) é a peça mais conhecida e re-editada de Artur Azevedo. Embora não tenha sido a mais encenada no decorrer dos anos, devido ao grande número de elementos necessários para colocá-la em cena, foi um dos espetáculos que rendeu maior bilheteria ao autor, no final do século XIX. No presente estudo pretendemos ressaltar as características temáticas e formais que fazem dessa peça um dos melhores e mais originais textos cômicos do teatro brasileiro, a fim de comprovar literariamente o lugar de destaque que ela ocupa na profícua obra de Artur Azevedo.

O teatro da virada do século XIX para o XX, período em que Artur Azevedo foi nosso maior dramaturgo, caracterizou-se pelo predomínio de peças populares e musicadas. Nesse tipo de fazer teatral, cujos principais gêneros são as revistas, burletas e operetas, o texto perde espaço para os elementos de cena. Em virtude do aspecto comercial e da importância adquirida pelo cenário e pela música, o teatro da época foi bastante criticado no decorrer do século XX. Os estudiosos consideraram o período pouco relevante em termos de produção de literatura dramática, já que os principais textos encenados privilegiavam o espetáculo.

Embora essa visão tenha sido alterada nos estudos mais recentes, alguns de nossos maiores teatrólogos, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, criticaram os aspectos popularescos da obra de Artur Azevedo. No entanto, apesar da acentuada teatralidade, não podemos dizer que suas comédias sejam desprovidas de interesse literário. Pelo contrário, a própria funcionalidade cênica fornece aos textos características literárias bastante específicas. Desse modo, a presente análise visa a examinar, temática e formalmente, uma das peças mais importantes desse período, de modo a comprovar suas qualidades textuais.

O formato

O teatro brasileiro do século XIX chama a atenção pelo predomínio da comédia de costumes sobre qualquer outro gênero teatral. *A Capital Federal* contém elementos literário-teatrais que a aproximam dessa tradição, iniciada por Martins Pena, como a oposição campo-cidade e a crítica aos costumes. No entanto, as diferenças entre as comédias de costumes dos antecessores de Artur Azevedo (especialmente Martins Pena, França Júnior e Joaquim Manuel de Macedo) e a burleta vão além das modificações decorrentes das transformações ocorridas no país ao longo do século, que naturalmente se refletem na produção literária, ou das peculiaridades da perso-

nalidade ou do estilo de cada escritor. As principais características distintivas da obra, em relação às comédias de costumes tradicionais, devem-se predominantemente à estrutura textual oriunda do formato musicado, isto é, da proeminente teatralidade. Na burleta, o uso do ritmo cênico ligeiro, típico das revistas de ano, propiciou um efeito de vivacidade e rapidez no desenrolar dos acontecimentos, inédito nas peças dos comediógrafos anteriores.

Tais efeitos foram considerados, por alguns críticos do século XX, como sendo aspectos negativos para a dramaturgia, não obstante a simpatia manifestada em relação às burletas, a exemplo do que se nota na seguinte afirmação de Décio de Almeida Prado:

O teatro musicado, em suas várias encarnações, significou um aumento ponderável de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como nítido anticlímax (PRADO, 1999, p.113).

Houve realmente uma mercantilização da arte, conforme atestou Décio de Almeida Prado, com a qual nasceu o homem de teatro profissional, personificado em Artur Azevedo. O teatro ligeiro, porém, no objetivo de aproximar-se da população mais pobre, a fim de garantir o rendimento com a bilheteria, favoreceu a inclusão, nas peças, de elementos da cultura popular nacional marginalizados pela maioria dos escritores, até o advento do Movimento Modernista (a exemplo da linguagem brasileira e dos tipos nacionais). Tais elementos enriqueceram *A Capital Federal* tanto literariamente quanto em relação à nacionalidade, ambos aspectos citados pelo crítico.

A fábula da burleta desenvolve-se por meio do encontro e desencontro das personagens; ocorre um desenrolar contínuo de eventos paralelos, nos quais as personagens se perdem, se procuram, se encontram ou fogem umas das outras; porém, ao final da peça, nada fica em suspenso para o leitor/espectador, porque os eventos se encaixam e todos ganham uma resolução. Essa estrutura advém do formato típico das revistas de ano, gênero responsável por fornecer a matriz criativa da obra. Para compô-la, Artur Azevedo adaptou o trecho de sua revista de ano *O Tribofe*, escrita em 1891.

Nas revistas de ano, as cenas alternam personagens, cenários e temas diferentes, unidos por uma personagem cômica principal (o compadre).¹ Artur Azevedo aproveitou a estrutura fragmentada do gênero para criar a burleta. Em 1897, ano de estréia de *A Capital Federal*, o público regular dos teatros de diversão já estava completamente acostumado à rapidez de ação e às mudanças contínuas das revistas, cujo primeiro grande sucesso ocorreu em 1884 (*O Mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio). Portanto, a utilização de tais recursos facilitou a assimilação da burleta

pela platéia. Mais do que isso: podemos afirmar que o sucesso estrondoso deveu-se, em parte, ao próprio ritmo acelerado e à fragmentação da trama.

A Capital Federal assemelha-se ao formato das revistas porque as personagens revezam-se em cena rapidamente, cada uma em busca de seu objetivo; os cenários também não permanecem por muito tempo fixos no palco: eles se transformam radicalmente entre um quadro e outro (por exemplo, de “*O Largo de São Francisco*”, no quinto quadro, passamos para “*Saleta em casa de Lola*”, no sexto). As mudanças constantes de personagens e cenários surpreendem o espectador, que precisa ficar atento para acompanhar as constantes surpresas. A peça vibra, repleta de inesperadas situações. Essa vivacidade, alcançada por meio da proximidade com o teatro ligeiro, torna a comédia mais rica do que uma trama urdida nos moldes convencionais.

Percebemos, assim, que a experiência de Artur Azevedo com os gêneros musicados favoreceu a elaboração de uma peça cujo formato foi fundamental para o resultado textual e cênico, sendo um dos fatores responsáveis por seu grande sucesso. O ritmo frenético favorece a literariedade, presente na linguagem coloquial bem trabalhada, na refinada transposição da realidade para o texto por meio do uso dos recursos cômicos convencionais e na crítica velada, porém bastante ferina, aos costumes sociais. Apesar da fragmentação, o texto mantém-se inteiramente coerente em todo os momentos. O autor amarra os episódios de modo a abarcar, no epílogo, todos os acontecimentos dispersos durante o desenvolvimento do enredo. Vejamos um exemplo desse procedimento.

No 1º quadro, que se passa no Grande Hotel da Capital Federal, são introduzidas as personagens principais. A revelação direta das identidades e desejos dos tipos cômicos, geralmente feita por intermédio das coplas, isto é, dos versos musicados, provém de uma convenção das operetas². Em *A Capital Federal*, sob o pretexto de se apresentarem às outras personagens, cada uma indica ao espectador qual o seu tipo cômico, inalterável no decorrer da história: Lola, a cortesã espanhola, finge-se apaixonada pelos homens enquanto eles lhe proporcionarem vantagens financeiras; Figueiredo, o malandro carioca, admirador das belas mulatas, lança-as na vida mundana do Rio de Janeiro; Gouveia, simplório, viciado no jogo e amante de Lola, deixou na roça uma noiva pela qual ainda tem sentimentos.

Por fim, o núcleo central da peça, em torno do qual giram as demais personagens, a família de seu Eusébio (Fortunata, esposa, Quinota e Juquinha, filhos, e Benvinda, a criada), chega de Minas Gerais. O fazendeiro viajou à Capital em busca do noivo fugido de sua filha, o mesmo Gouveia.

Apareceu um janota
Em São João do Sabará;
Pedi a mão de Quinota
E vei' se embora pra cá.
Ora aqui está!
Hei de *achá* esse janota
Na *Capitá Federá!* (AZEVEDO, 1987, p.330).

Apresentadas as personagens principais, elas passarão a se entrecruzar em diferentes momentos, de acordo com suas personalidades e objetivos, formando o que denominamos anteriormente de desenrolar contínuo de eventos paralelos. No terceiro quadro, por exemplo, que se passa no Largo da Carioca, Figueiredo espera por Benvinda, empregada da família de seu Eusébio, com a qual marcou um encontro por meio de um bilhete. Enquanto aguarda, Figueiredo conversa com Rodrigues, um hipócrita pai de família, que se vangloria de ser fiel, mas engana a mulher para se divertir com as cortesãs. Benvinda aproxima-se (ela abandonou o emprego para se unir a Figueiredo e tornar-se uma mulher do *demi-monde* carioca). Quando o casal sai de cena aparece Lola com três amigas, que instam Gouveia a jantar; ele aceita, mas Lola se lembra de um leque esquecido na rua do Ouvidor. Enquanto as mulheres buscam o leque, Gouveia depara com a família de Eusébio, que passeia pela cidade à sua procura. Encantado em rever a noiva, o rapaz resolve levar a família para jantar, antes que Lola volte. Quando esta reaparece com suas amigas e não encontra o amante, decide convidar Rodrigues para jantar no lugar dele.

A descrição do quadro exemplifica a estrutura de toda a obra. Ela se baseia num constante ir e vir de episódios, interligados pelas personagens, que se revezam em cena. A fragmentação do enredo denota uma aparente simplicidade, o que levou críticos como Sábado Magaldi a ressaltar a espetaculosidade como um aspecto negativo da obra³. No entanto, a teoria da comédia reforça nossa constatação de que a fragmentação e o ritmo acelerado demonstram a maestria do comediógrafo no talhar da burleta. Escreveu Jean Sareil:

“En fait, la simplicité littéraire est une affectation, une affectation de simplicité, qui s’obtient par des procédés littéraires, sans lesquels on ne la remarquerait pas. (...) Naturellement, cette impression de simplicité, sera plus facile à faire partager si le mouvement est vif, l’atmosphère insouciant, les changements de rythme fréquents, le langage bonhomme”⁴ (SAREIL, 1984, p.166).

De acordo com o teórico, para obter a “afetação de simplicidade” faz-se necessário o uso de “processos literários”, como uma movimentação viva e o uso da linguagem coloquial. A fragmentação faz com que o ritmo acelerado chame a atenção do leitor/espectador, o que não consiste em uma tarefa fácil:

Pour que le rythme attire sur lui l’attention au point de devenir l’élément dominant de la narration, il faut que l’épisode soit raconté de façon fragmentée, sans pour autant être jamais interrompu⁵ (SAREIL, 1984, p.159).

Há, em *A Capital Federal*, o que Jean Sareil denominou “fragmentação sem interrupção”: os eventos paralelos sucedem-se velozmente, promovendo a criação de uma rede de episódios intercalados, o que favorece o desenvolvimento da trama. Obtém-se, portanto, o efeito desejado por meio do uso consciente das possibilidades rítmicas formais. A maneira de contar a história tem, nesse caso, tanta importância quanto a fábula, e essa acompanha o ritmo em perfeita sintonia, o que propicia a formação de um todo harmonioso.

Os tipos cômicos

À caracterização bem feita das personagens, elaboradas por meio da observação de pessoas reais, deve-se grande parte da verossimilhança externa da burlata. O uso da linguagem foi preponderante na criação de tipos cômicos vivos e originais. Artur Azevedo deu um passo à frente, em relação aos seus antecessores, nesse sentido, ao utilizar variadas entonações da língua falada para diferenciar os tipos cômicos. Embora o uso de elementos coloquiais faça parte de nossa história teatral, percebemos, em *A Capital Federal*, um cuidado diferente com a linguagem: Artur Azevedo assinalava detalhadamente como o ator deveria exprimir-se. Para estabelecermos um contraponto com Martins Pena, por exemplo, basta citarmos a seguinte nota de *Um sertanejo na corte*:

N. B.: A pessoa que fizer a parte de Tobias deve dar a (a)centuação que dão os mineiros da classe baixa (PENA, 1968, p.68).

Mais elaborada do que as falas de Tobias, a prosódia do mineiro Seu Eusébio apresenta-se integralmente no texto. O ator não precisa criá-la, basta decorá-la:

Eusébio — Sim *sinhô!*... Mas antes disso deixe *dizê* quem sou.
 O Gerente — Não é preciso. O seu nome será escrito no registro dos hóspedes.
 Eusébio — Pois, sim, *sinhô*, mas ouça... (AZEVEDO, 1987, p.329).

Nas peças de Martins Pena, há o registro da linguagem falada, no intuito de alcançar a teatralidade e identificar os tipos por meio de recursos como a repetição. No entanto, dentre as personagens, apenas os ingleses possuem um modo de falar diferenciado. Segundo Vilma Arêas:

No entanto, podemos observar em todas essas tentativas uma qualidade excepcional para a cena da época, qual seja uma especial sensibilidade para a linguagem falada brasileira e a exploração de seus recursos teatrais. O entrecortado dessa linguagem, seu desenrolar-se segundo planos diferentes são marcas, tanto de sua oralidade, quanto da noção que possui o autor de sua teatralidade. (...) O recurso da caracterização através da linguagem é explorado, pois, a partir da primeira comédia, segundo o processo da repetição (ARÊAS, 1987, pp.127-128).

Artur Azevedo, além de explorar a oralidade, o entrecortado, a repetição, escrevia de acordo com os sotaques não só dos estrangeiros — italianos, ingleses, portugueses inclusive (o que evidencia a separação entre o falar brasileiro e o lusitano) — como também dos brasileiros de diferentes grupos sociais ou regiões. França Júnior e Macedo acompanharam a tendência lingüística de Martins Pena, que utilizava a oralidade e a repetição, sem chegar, no entanto, a transcrever o modo de falar dos brasileiros de maneira mais próxima àquela que se ouvia nas ruas, isto é, com diversas transgressões à gramática lusitana.

Orientado pela observação, pela sensibilidade e pela intuição, Artur Azevedo retratou, com mais riqueza de pormenores e mais variações que seus antecessores, as linguagens que se ouviram por 38 anos nesta cidade-capital, antes mesmo de qualquer descrição científica dessas formas de comunicação (ARAÚJO, 1988, p.146).

Notamos o interesse de Artur Azevedo pela linguagem falada de nosso país em vários episódios de *A Capital Federal*. O romance entre Lola e Eusébio, por exemplo, inicia-se num irônico diálogo sobre as semelhanças entre o português e o espanhol; há, também, a crítica ao uso indiscriminado do francês e aos erros gramaticais das personagens da roça:

Figueiredo — *Chasseur!* Pois não havia uma palavra em português para...
 O Gerente — Não havia, não senhor. *Chasseur* não tem tradução.
 Figueiredo — Ora essa! *Chasseur* é...
 O Gerente — É caçador, mas *chasseur* de hotel não tem equivalente. (AZEVEDO, 1987, 325).

 Benvinda (*Compreendendo*) — Boas, muito obrigado... Sinhá Miloca é que tem andado com enxaqueca.
 Figueiredo (*À parte*) — Fala mal, mas é inteligente (AZEVEDO, 1987, p.342).

O uso da linguagem coloquial, elaborada a partir do tipo social com quem a personagem visa a ser identificada, favorece a sua caracterização, porque ressalta as personalidades cômicas inspiradas em pessoas reais. As aventuras vividas pela família de Eusébio, portanto, embora sejam caricatas, baseavam-se em situações comumente observadas no dia-a-dia da Capital.

Os percalços enfrentados pela personagem Benvinda exemplificam tal qualidade, ao incorporar em seu tipo as características da mulata, empregada em casa de pessoas brancas e ricas na sociedade pós-abolição. O modo de falar, o léxico escolhido e os gestos indicados nas rubricas permitem ao leitor visualizar nitidamente as características do tipo cômico. Basta à atriz encarregada do papel seguir as indicações oferecidas pelo texto para compor a personagem. Devemos assinalar ainda que a importante posição de Benvinda (junto com Eusébio, ela forma a dupla de personagens responsáveis pelas cenas mais engraçadas) vai além dos limites estreitos em que permaneceram os negros no teatro brasileiro do século XIX: nos dramas abolicionistas e/ou realistas, o escravo surgia sob o pretexto de defesa de uma causa maior ou de um ponto de vista sobre a escravidão; nas comédias de costumes, ele aparecia, na maioria das situações, como simples figurante, apenas para ilustrar uma característica da sociedade.⁷

Além de protagonizar vários episódios de grande hilaridade, o papel de Benvinda transmite ao leitor/espectador uma faceta da realidade social daquele momento. Notamos, assim, que, nas peças populares, Artur Azevedo sentiu-se mais à vontade para tratar dos costumes da população marginalizada. Nas comédias não musicadas do autor, o negro mantém a posição de empregado subalterno ou figurante, a exemplo de Pai João, de *O Dote*. Diferente nesse sentido, Benvinda age segundo

sua própria vontade, mostrando-se corajosa para fugir de seus patrões em busca de uma vida independente. O desfecho da comédia, com o retorno da moça, cabisbaixa, ao núcleo familiar, indica a dificuldade de sobrevivência de uma mulher negra, sozinha, numa sociedade dominada pelos homens brancos.

O tipo da mulata faceira e decidida já havia sido utilizado por França Júnior em *Direito por linhas tortas*, de 1880. A pesquisadora Miriam Garcia Mendes aproximou o tratamento cênico dado a Felisberta e a Benvinda, classificando ambas as personagens como sendo apenas estereótipos:

O tratamento cênico dado às duas personagens é mais ou menos o mesmo: ambas são elementos puramente cômicos, principalmente Benvinda, por ser mais inculta e caipira, características já por si mesmas engraçadas e que, bem trabalhadas, resultam sempre em sucesso (GARCIA, 1993, p.26).

No entanto, enquanto Felisberta apresenta menor relevância na trama, e sua caracterização é menos detalhada, Benvinda não é, de modo algum, um simples estereótipo. Ela reflete, ainda que de maneira tipificada, uma realidade social brasileira; assim, sua complexidade ultrapassa a que estaria presente em um “elemento puramente cômico”.⁸ Em sua tese, a pesquisadora analisou o papel conferido aos negros na dramaturgia brasileira do século XX e constatou que, até 1945, o tratamento dado às personagens negras manteve-se distinto daquele dispensado às personagens brancas. A relevância dessas personagens aumentou um pouco durante o período de reflorescimento da comédia de costumes, a partir de 1916, mas, de certa maneira, o padrão impregnado na literatura dramática desde o século XIX permaneceu em vigor.

Quem recuperaria realmente a personagem negra estereotipada, porém, seria a reflorescente comédia de costumes; mulatos ou negros (estes menos), fiéis servidores de família, sofrendo com ela seus problemas dramatizados e, mais uma vez, responsáveis em grande parte pela comicidade das peças. Figuras sempre simpáticas, ingênuas, às vezes astuciosas e até linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos (GARCIA, 1993, p.32).

Com o advento da dramaturgia moderna e o aumento da distância temporal em relação à Abolição, as personagens negras foram, aos poucos, ganhando profundidade; entretanto, somente a partir do fim da década de 1950 os negros adquiriram significativo destaque, em especial junto ao teatro engajado de grupos como o Teatro de Arena. Benvinda distingue-se diante desse histórico, por que seu papel tem alcance maior do que uma simples “linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos”: mais que uma simples e fiel servidora, responsável por momentos de comicidade, a mulata de *A Capital Federal* tem grande importância, a despeito das aventuras vividas pelas personagens brancas, já que se afasta delas e passa a viver suas próprias peripécias, conforme descreveremos a seguir.

A verossimilhança da personagem pode ser verificada pela semelhança de sua posição social, seus problemas e desejos, com os de empregadas negras de famílias

ricas, grupo social que ela representa. Várias famílias mantinham em seu lar criados; apesar de livres, esses empregados continuavam a viver praticamente da mesma maneira como viviam antes da Abolição. A mulata Benvinda espelha, de maneira crítica, o modo de viver dessas pessoas: a família a leva para a viagem ao Rio de Janeiro, como se ela fosse de fato parte do grupo; a liberdade, nesse caso, era ilusória, porque as criadas dependiam completamente da família para sobreviver.

Sandra Graham narrou a história verídica de uma criada que gastava quase todo o seu salário para pagar o aluguel de um quarto em que poderia passar uma noite a cada oito dias, já que residia na casa da família a que servia. Fazia isso para garantir uma aparente independência, idealizada em um apartamento só seu, embora quase não pudesse usufruir dele.⁹

Ao chegar ao Rio de Janeiro com a família de Eusébio, Benvinda sofre o assédio do malandro Figueiredo, o “lançador de mulatas”: ele deseja educar a bela mulher para ser uma cortesã do Rio de Janeiro. Ao aceitar encontrá-lo, Benvinda pensa apenas na possibilidade de viver livremente; oferecida uma chance de independência, ela não hesita em aceitar, sem pensar nas condições que lhe seriam impostas pelo seu futuro “protetor”. A primeira pergunta que faz quando se encontram é:

— O sinhô me dá *memo* casa para mim *morá?* (AZEVEDO, 1987, p.342).

Ao saber que terá “uma casa muito chique, muito bem mobiliada, e uns vestidos muitos bonitos” (AZEVEDO, 1987, p.342), Benvinda aceita a proposta. Antes de seguir seu novo “protetor”, ela reflete sobre a sua situação:

— Ora! Isto sempre deve *sê mió* que aquela vida enjoada lá da roça! 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 nbanhã ondem ficá danada...* Pois que *fique!* Quero a minha liberdade! (AZEVEDO, 1987, p.342).

Seduzida pelo feitor da fazenda em que trabalhava, que se recusara a casar com ela, Benvinda passa a acreditar na chance de ser independente por meio da proposta de Figueiredo. “Quero a minha liberdade”, diz a personagem — liberdade essa que não veio com a Abolição, porque ela continuou presa à família com a qual vivia. De forma semelhante à da doméstica cuja história é narrada no livro de Sandra Graham, Benvinda deseja um lugar só seu, independente, onde possa fazer o que quiser, sem precisar seguir as ordens de seus patrões. Pouco tempo depois, no entanto, ela percebe o logro do qual fora vítima: junto a Figueiredo, sua liberdade continua a ser quase nula, porque deixou a família para a qual trabalhava para obedecer às ordens de outro senhor:

Benvinda — Me deixe! Já *le* disse que não quero mais *sabê* do *sinhô!*

Figueiredo — Por quê, rapariga?

Benvinda — O *sinhô* co’essa mania de *querê* me *lançá* é um cacete *insuportave!* Tá sempre me dando lição e *raiano* comigo! Pra isso eu não *percisava saí* de casa de *sinhô* Eusébio! (AZEVEDO, 1987, p.398).

A única solução possível seria o casamento, porque na condição de esposa ela seria livre. Abordada por Lourenço, após a separação de Figueiredo, Benvinda responde:

— Vou sê franca... *Só arrecebo quem quisé me tirá desta vida. Não nasci pra isto. Quero vivê em família.* (AZEVEDO, 1987, p.399).

Eram, porém, grandes as dificuldades para o casamento entre pessoas pobres no Rio de Janeiro do fim do século. Lourenço, após saber da condição imposta por Benvinda para ser sua, recusa o casamento sob o pretexto da carestia:

Já não se encontra casa decente,
Que custe apenas uns cem mil réis,
E os senhorios constantemente
O preço aumentam dos aluguéis!
Anda o povinho muito inquieto,
E tem – pudera – toda a razão;
Não aparece nenhum projeto
Que nos arranque desta opressão!
Um cidadão neste tempo
Não pode andar amarrado...
A gente vê-se, e adeusinho:
Cada um vai pro seu lado! (AZEVEDO, 1987, p.399).

Sandra Graham analisou as dificuldades existentes para o casamento entre pessoas com poucos recursos financeiros. Segundo ela, além de não conseguirem arcar com os gastos de uma vida independente, como o aluguel (que Lourenço usa como desculpa para recusar a condição de Benvinda), muitas pessoas não tinham os documentos necessários para legitimar a união perante a lei ou a Igreja. Para mulheres negras e sem dote a situação tornava-se ainda pior — Benvinda, seduzida por um funcionário da fazenda de Eusébio, continuava solteira, porque o feitor aceitaria casar-se somente mediante o pagamento de um dote. De acordo com a pesquisa de Graham, essa situação era comum: moças pobres seduzidas, em sua maioria negras, não se casavam com os homens para quem se entregavam, porque lhes faltava o dote. Algumas vezes, o próprio sedutor (quando branco e/ou casado) fornecia um dote, a fim de compensar a perda da virgindade — assim, ela poderia encontrar um outro homem para desposá-la.

A quase impossibilidade de conseguir um marido no Rio de Janeiro não advinha da falta de encantos de Benvinda; pelo contrário, assediada durante toda a comédia, a personagem revela ainda um outro aspecto da natureza das mulatas brasileiras, presente desde a vinda dos primeiros negros ao Brasil: a sensualidade. Os homens assediavam Benvinda no decorrer de toda a peça; na primeira cena do segundo ato, ela aparece rodeada por um coro de figurantes masculinos:

Ai, Jesus! Que mulata bonita!
Como vem tão janota e faceira!

Toda a gente por ela palpita!
Ninguém há que adorá-la não queira! (AZEVEDO, 1987, p.351).

Nem mesmo Eusébio, quase um pai para ela, escapa à tentação. Sem reconhecê-la, ensaia uma cantada e fica surpreso com os novos trejeitos da sua “cria da casa”, após as lições de etiqueta de Figueiredo. O desrespeito a Benvinda é mais acentuado do que em relação às moças brancas: Figueiredo não sente pudores em beliscar seu braço, sem sequer a conhecer, e lhe entrega uma cartinha; Rodrigues lhe apresenta seu cartão; pedestres assediam-na na rua. As personagens femininas brancas, embora atraíam os homens (até Quinota, a ingênua do campo, recebe uma cantada na rua do Ouvidor), são tratadas como senhoras respeitáveis — o que ocorre inclusive com as *cocottes*.

Figueiredo tenta transformar Benvinda em uma cortesã de luxo, como as estrangeiras, mas logo percebe a dificuldade de seu desígnio. No propósito de tornar-se uma mulher elegante, capaz de comportar-se adequadamente na sociedade, a mulata roceira comete inúmeras gafes: fala “errado”, ensaia um francês macarrônico e tropeça nas boas maneiras. As dificuldades são tantas, que ela termina por desistir daquela vida, ansiando por um marido e uma vida calma na fazenda. A dura realidade da época, satirizada na burlata, impossibilitava, de certa maneira, uma mulher como Benvinda viver como uma *cocotte* de luxo. Ainda que conseguisse aprender as “boas maneiras” ensinadas por Figueiredo, Benvinda continuaria a ser uma mulher negra e, nessa condição, deveria pertencer ao grupo do chamado “baixo meretrício”, do qual faziam parte as mulheres pobres, que lutavam para sobreviver. Segundo o estudo de Margareth Rago sobre a prostituição na virada do século, a repressão às prostitutas negras ou mulatas, e pobres, sempre foi maior do que aquela voltada às meretrizes brancas, de luxo:

A prostituição negra pobre não teve (tem) desconto, ao contrário da branca, mais adequada a satisfazer as necessidades libidinosas dos homens das classes dominantes (RAGO, 1991, p.243).

Como vemos, a personagem Benvinda, por meio de suas aventuras na cidade, consegue transmitir ao leitor/espectador muitas informações fidedignas sobre a sociedade daquela época. A singularidade do tipo nacional, único, inventado com a desenvoltura do talento cômico do escritor, confere valor literário à personagem inspirada na realidade social; além disso, as aventuras de Benvinda demonstram o quanto alguém como ela teria dificuldades em sobreviver sozinha na cidade. A peça crítica, em suma, a ausência de condições e de perspectivas que envolvem Benvinda: faltava (e, ainda hoje, estamos longe do ideal) muita “civilidade” para nosso país conseguir oferecer uma vida digna a uma jovem mulher, mulata, pobre e sem instrução. Com um olhar arguto para a cidade que o rodeava e para as pessoas que circulavam nela, o comediógrafo criou uma representação crítica bastante fiel ao seu meio.

Torna-se claro, assim, que o caráter musicado da obra em nada diminui sua excelência — pelo contrário, a rapidez das ações é condição fundamental para a ob-

tenção dos resultados, inclusive em relação à caracterização dos tipos. Dessa maneira, buscamos comprovar aqui que a obra, além de conter aspectos temáticos e formais originais em relação aos antecessores de Artur Azevedo, realiza uma crítica contundente a problemas sociais importantes à época. Isso só foi possível por meio de um trabalho literário minucioso, voltado para o texto, para a linguagem, para a criação de personagens e para a elaboração de uma trama complexa e bem estruturada. Tais elementos tornam essa peça, tão teatral, um exemplo de literatura dramática que nada fica a dever às obras dos melhores dramaturgos brasileiros.

Notas

¹ Para saber mais sobre as características do gênero, vide: Prado, Décio de Almeida, opus cit, 1999 / Veneziano, Neyde, *O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Unicamp, 1991.

² Vide: Prado, Décio de Almeida, *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 93.

³ Magaldi, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3^a ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

⁴ "De fato, a simplicidade literária é uma falsidade, uma afetação de simplicidade, que se obtém pelos processos literários, sem os quais não a distinguiríamos. (...) Naturalmente, essa impressão de simplicidade será mais fácil de ser transmitida se há movimentação viva, atmosfera de descuido, mudanças de ritmo freqüentes, linguagem coloquial."

⁵ "Para que o ritmo chame a atenção a ponto de se tornar o elemento dominante da narração, é preciso que o episódio seja contado de maneira fragmentada, sem, entretanto, ser jamais interrompido."

⁶ Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol IV, 1987. p. 366.

⁷ Mendes, Miriam Garcia, *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

⁸ É importante especificar a diferença entre estereótipo e tipo: "Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo." Pavis, Patrice, *Dicionário de teatro*. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 410.

⁹ Graham, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Bibliografia

ARAÚJO, Antonio Martins de, *Artur Azevedo: a palavra e o riso*, Rio de Janeiro: Editora Perspectiva 1988.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna, *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

AZEVEDO, Artur, *Teatro de Artur Azevedo*, vol. IV, Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

GRAHAM, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3^a ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

Mendes, Miriam Garcia, *A personagem negra no teatro brasileiro*, São Paulo: Ática, 1982.

_____, *O Negro e o Teatro Brasileiro*, São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*, 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENA, Martins, *Comédias*, Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

PRADO, Décio de Almeida, *História Concisa do Teatro Brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAGO, Margareth, *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890 - 1930)*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RUIZ, Roberto, *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Inacen, 1988.

SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

VENEZIANO, Neyde, *O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, Campinas: Unicamp, 1991.