

“¿Por qué te mueves así?”: determinismo racial y moralidad sexual femenina en el Río de Janeiro de finales del siglo XIX



Julia Lanzarini*
julialanzarini@gmail.com

Fecha de recepción: 16/06/2021. Fecha de aceptación: 16/12/2021

Resumen

Este artículo se centra en los debates sobre determinismo racial y la moralidad femenina en el Río de Janeiro de finales del siglo XIX. El objetivo es, en primer lugar, presentar cómo, durante la segunda mitad del siglo XIX, la figura de la *mulata* fue asociada a la sensualidad, tanto en los debates raciales como en el teatro, en una relación dialógica. A continuación, trataremos de cuestionar la idea de que esta asociación era considerada como algo necesariamente negativo. Esta reflexión se basará en el análisis de la *mulata Benvenida*, personaje de la obra *A Capital Federal*, escrita en 1897 por Arthur Azevedo. Cruzando informaciones entre el texto dramático y los periódicos de la época, el artículo mostrará cómo la actuación de las actrices y la recepción de este personaje por el heterogéneo público de Río de Janeiro valoraban la sensualidad de la *mulata*. Este fue un medio a través del cual las mujeres mestizas ganaron protagonismo y fuerza, tanto dentro como fuera del escenario.

■ **Palabras clave:** racismo científico, moralidad femenina, teatro, siglo XIX, Río de Janeiro.

Why do you move like this?: racial determinism and female sexual morality in Rio de Janeiro at the end of the 19th century

Abstract

This paper focuses on the debates of racial determinism and female morality present in Rio de Janeiro at the end of the 19th century. The goal is to demonstrate, in the first place, how, throughout the second half of the 19th century, the *mulata* figure was gradually associated with sensuality, both in formal racial debates and in theater, in a dialectical relationship. Afterwards, we will contest the idea that this association was

*Doctoranda en Historia – Universidad Federal de Río de Janeiro

seen as something necessarily negative. This study is based on the analysis of Benvinda, a character classified as *mulata* in the play *A Capital Federal*, written by Arthur Azevedo in 1897. Crossing information from the dramaturgical text and newspapers of the time, the article shows how the performance of actresses and the reception of this character would enhance the sensuality of the *mulata*. And this was a way through which women of color gained prominence and strength - on and off the stage.

■ **Keywords:** scientific racism, female morality, 19th century, theater, Rio de Janeiro.



Figura 1. Valeria Valenssa fué la primera mujer en interpretar a Globeleza, papel que asumí durante 14 años. Fuente: Reproducción / TV Globo.¹

Prólogo

En los últimos años, el carnaval de Brasil ha experimentado algunos cambios importantes. En 2016, la revista feminista *Azmina* publicó un reportaje en el que criticaba a la “Mulata Globeleza”, un personaje de TV Globo —cadena brasileña líder en audiencia y con una gran repercusión nacional e internacional—. Anunciada como símbolo del carnaval brasileño, la “Globeleza”, creada en 1991, sambaba desnuda, con su cuerpo parcialmente pintado con purpurina, en una secuencia exhibida reiteradamente en los primeros meses del año por la TV Globo.² Después de que *Azmina* y muchas otras revistas y movimientos sociales señalaran el sexismo y el racismo flagrantes en la secuencia televisiva, en 2019, la cadena cambió radicalmente su video para celebrar la fiesta más popular del país. Desde entonces, la Globeleza siempre aparece vestida y acompañada de muchos otros

¹ Recuperado de: <https://www.uol.com.br/carnaval/2020/noticias/redacao/2020/02/28/valeria-valenssa-sobre-globeleza-2020-nao-gostei-preferia-com-pinturas.htm?cmpid=copiaecola>

² Sheron Menezes. Fantástico - Show da Vida. *g1. globo.com*, 1/12/ 2013. Recuperado de: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/12/nayara-e-eleita-nova-globeleza.html>

juerguistas: niños, adultos, mujeres, varones, negros o no. El cambio se justificó por la necesidad de celebrar la diversidad brasileña —sin realizar comentarios sobre el cuestionamiento recibido—.³

Paralelamente, en 2017, muchos grupos de carnaval no oficiales anunciaron que eliminarían de su repertorio las canciones tradicionales que sugerían formas de prejuicio. Entre ellas, la *marchinha* conocida como “*O teu cabelo não nega*” [tu cabello no lo niega]. Compuesta en 1930 por los hermanos Valença, fue inmortalizada por Lamartine Babo y es una de las canciones de carnaval más conocidas y más cantadas del país. Ciertamente, también es una de las canciones con más contenido racista: su estribillo compara el color de la mulata con una enfermedad.⁴ Sin embargo, este movimiento de revisión de lo que sería apropiado celebrar en carnaval no se produjo sin resistencia. Muchas personas se indignaron ante las conquistas que —con desdén— llamaron “políticamente correcto”. Las dos polémicas muestran cómo la figura de la mulata sigue siendo, aún hoy, un ícono de la brasileñidad. Un ícono, sin embargo, bastante problemático y que comenzó a forjarse en Brasil a finales del siglo XIX.

En esa época, el país, en general, y su capital Río de Janeiro, en particular, experimentaron importantes transformaciones. El crecimiento urbano, la proliferación de la prensa comercial, la promulgación de la Lei Áurea, que abolió la esclavitud en 1888, y la Proclamación de la República en 1889, son solo algunos ejemplos del ritmo acelerado de los cambios que se sucedían. Junto a ellos, en círculos formales e informales, se celebraron acalorados debates sobre el futuro del país. Uno de sus temas fundamentales se refería a la composición étnica de la población —predominantemente no blanca— que, en su momento, contradecía el ideal civilizador propagado por el racismo científico (Schwarcz, 1993:18).

Según esta teoría, originalmente europea, no solo existían razas humanas sino también una jerarquía que postulaba la superioridad de la raza blanca sobre la negra. Cualquier mezcla entre ellas tenía un sentido negativo, y los mestizos eran vistos como degenerados: más allá de la infertilidad en el mundo animal (de ahí la importancia de la figura de la mula como expresión de la hibridez), en los seres humanos mestizos la esterilidad era cultural y la degeneración física se convertía en una degeneración moral que, en el caso de las mujeres, estaba relacionada con su sexualidad. No era casualidad, por lo tanto, que la creación del término *mulata* derivara de mula.

En el Brasil decimonónico, muchos hombres de letras se hicieron eco de las teorías europeas, afirmando la imposibilidad de que el país progresara sin un cambio en su composición racial. A partir de este supuesto cobró fuerza una política de inmigración con el objetivo de traer mano de obra europea para trabajar en las fábricas y en el campo y *blanquear* a la población. Estudios más recientes han señalado cómo el mestizaje pasó a ser percibido como una solución promisoriosa, en términos raciales y culturales, para el desarrollo de la nación, adquiriendo una valoración positiva. (Abreu y Dantas, 2007). Serán estas disputas entre diferentes perspectivas sobre el mestizaje y permeadas por relaciones de poder las que llevarían a la construcción del símbolo polisémico de la mulata que celebra el perfil mestizo de

³ “Carnaval 2019: veja a nova vinheta Globeleza”. *g1.globo.com*. São Paulo, 07/01/2019. Recuperado de: <https://g1.globo.com/carnaval/2019/noticia/2019/01/07/carnaval-2019-veja-a-nova-vinheta-globeleza.ghtml>

⁴ El vocablo ‘mulata’, así como otras expresiones y palabras que cargan sentidos racistas, son empleados en el texto como palabras que revelan disputas históricamente específicas y situadas sobre sus connotaciones. No son empleadas de forma descriptiva y no expresan las categorías analíticas de la autora, sino que se trata de categorías nativas, a las que hombres y mujeres de otros tiempos recurrían para formular las ideas que son objeto de reflexión en estas páginas.

la población brasileña, mientras lleva las marcas de las teorías racialistas en boga a finales del siglo XIX.

Este artículo tratará de reflexionar precisamente sobre estas tensiones y debates, presentes a finales del siglo XIX y que tienen repercusiones hasta nuestros días. Para ello, utilizará como fuente primaria de estudio la obra *A Capital Federal*, del dramaturgo Arthur Azevedo, uno de los más célebres y populares de la época. Más concretamente, el trabajo analizará al personaje Benvinda, identificado en el texto como una mulata.

En las obras de Arthur Azevedo, entre todos los personajes marcados por su color, los definidos como mestizos (“*crioulos*”, “mulatas”, “mulatos” y sus derivaciones) son los que tienen más fuerza e importancia en las tramas, confirmando la centralidad de este tema para la época. Entre ellos, la gran mayoría son mujeres: diez de un total de catorce personajes mestizos. Todas las mujeres mestizas son clasificadas como “mulatas”. Así, la figura de la mulata es la representación del mestizaje en el universo teatral de Azevedo. Dados el volumen de producción, la importancia y la popularidad de este autor, esta constatación resulta significativa para la comprensión del final del siglo XIX: la mulata y el mestizaje fueron dos categorías que comenzaron a confundirse.

De las diez mulatas de las obras de Azevedo, Benvinda, de *A Capital Federal*, es la que más se destaca en la trama y en las críticas periodísticas, y es la que condensa todas las características dispersas en los demás personajes mestizos creadas por este autor. Su polisemia garantizaba que el heterogéneo público fluminense de la época se apropiara de ella de las más diversas formas, encontrando al personaje divertido por diversos motivos.

Por lo tanto, la idea principal de este trabajo es que el análisis de Benvinda es una piedra de toque para entender la construcción del símbolo de la mulata y, en consecuencia, las disputas por cuestiones de raza —asociadas a cuestiones de género y moralidad— que marcan al Brasil desde finales del siglo XIX.

La obra

El 9 de febrero de 1897 se estrenó en los alrededores de la plaza Tiradentes, principal lugar de ocio nocturno de Río de Janeiro, la obra teatral *A Capital Federal*. Escrita por Arthur Azevedo, repetía la misma línea argumental y varios personajes de otra de sus obras, *O Tribofo* [*La Trampa*], de 1892. La controversia en torno a la originalidad de *A Capital Federal*, en lugar de alejar a la gente, contribuyó a atraer a una verdadera multitud a su primera representación.

La obra, perteneciente al género ligero, se desarrolla íntegramente “en la actualidad”. Cuenta la historia de una familia de la provincia de Minas Gerais que viaja a Río de Janeiro en busca de Gouveia. Gouveia era el prometido de Quinota que había ido a la capital para encargarse de los papeles de la boda, pero había desaparecido. Según los periódicos de la época, el espectáculo fue un éxito de crítica y público. Un éxito en buena parte alimentado por uno de los personajes, siempre comentados por la prensa, llamada Benvinda.



Figura 2. Ilustración de 1897 de la pieza “A Capital Federal”. En el centro, con un “sombrero descomunal”, está Benvidina, interpretada por Olympia Amoedo. A su lado izquierdo está la actriz Pepa Ruiz, que interpretaba a Lola, una cocote. Fuente: (Julião Machado, *A Bruxa*, 12/02/1897).

Desde que entra en escena a Benvidina se la llama “buena mulata” (Azevedo, 1983-1995,4: 331). Su participación en el núcleo central de la trama era algo inusual en la época. A lo largo de la obra, su protagonismo se hace cada vez más evidente por el número de escenas y líneas que tiene y por su importancia para la comicidad del espectáculo, que fue clasificado como comedia de costumbres.

En su segunda aparición en escena, después de haber sido llamada “gostosura” [ricura] por Figueiredo, un personaje caracterizado como “el verdadero tipo de carioca”, recibe una nota enviada por él. Analfabeta, Benvidina consigue que su hermana de leche lea la nota, que contiene una oferta de “una posición independiente y una casa propia”. Sin dudar, la mulata concierta una cita con el hombre que le proponía una vida mejor. Al final de la reunión, toma su decisión: en busca de su libertad, decide huir con Figueiredo (Azevedo, 1983-1995, 4: 338-339).

En la primera escena del segundo acto, Benvidina va caminando sola por la calle, siendo acosada verbalmente por los transeúntes y respondiendo, irritada, a los piropos inapropiados. Todo este acoso solo termina cuando aparece Figueiredo para ayudarla, poniéndose a su lado. En la siguiente escena, este personaje justifica la actitud del “pueblo”, culpando a la propia Benvidina de lo ocurrido. Según él, sus ropas, sus sonrisas y, sobre todo, sus movimientos al caminar, volvían comprensible el acoso: “¿Y este paseo? ¿Por qué te balanceas tanto? ¿Por qué te mueves así?” (Azevedo, 1983-1995, 4: 353). Luego, Benvidina comienza a ser educada para comportarse como una *cocotte* francesa.

Así, además de reprimir su forma de vestir, Figueiredo hace evidente su cadencia [*ginga*], un movimiento que se asociará cada vez más a la figura de la mujer mulata para resaltar su sensualidad. No se trata de una sensualidad adrede, sino intrínseca, ya que Benvinda ni siquiera es consciente de su andar seductor. Por mucho que lo intente, la mulata no puede “caminar derecha”. Precisamente por ello, es acosada por los transeúntes y, más tarde, por su expatrón que, sin reconocerla, la llama “tentación” (Azevedo, 1983-1995, 4: 361).

Aun así, Figueiredo no renuncia a Benvinda, sino todo lo contrario. Cuando conoce a la *cocotte* Lola, que lo invita a su fiesta de cumpleaños, se empeña en exaltar las cualidades de las mulatas brasileñas en comparación con las prostitutas extranjeras. Mediante versos de doble sentido, típicos de las obras ligeras, afirma que las “mulatas brasileñas”, a diferencia de las mujeres como Lola, no conquistan a los hombres porque quieran aprovecharse de su dinero, sino porque tienen “caricias fecundas”. A pesar de ser ridiculizado por Lola, no deja de ir a su baile de máscaras, ocasión en la que finalmente introduce a Benvinda en el *demi-monde* fluminense.

Presentada en ese círculo social como Fredegonda,⁵ su “nombre de guerra”, la mulata es “lanzada”, es decir, pasa a ser identificada como cortesana. Sin embargo, a diferencia de Lola —y de las demás prostitutas de lujo que aparecen en las obras azevedianas— Benvinda, por mucho que lo intente, es incapaz de afrancesarse. Su vestimenta, su lenguaje, su forma de pronunciar *au revoir* y *merci*, y, una vez más, su forma de andar resultan extravagantes. A partir de esta constatación, ella muestra ser consciente de la imposibilidad de ser lo que no es, pero no lo ve como algo negativo, sino todo lo contrario. Se da cuenta de que la imitación siempre será torpe y, en consecuencia, ridícula. Confianza en que alguien se interesará por ella de todos modos, Benvinda decide abandonar a Figueiredo, su mentor, y seguir su propio camino, hablando “como se habla en el campo” (Azevedo, 1983-1995, 4:398).

En este punto, es interesante destacar que Benvinda, al igual que todos los personajes mulatos de Arthur Azevedo, es caracterizada con un “lenguaje diferente” (Araújo, 1988: XXX), es decir, que no sigue las reglas gramaticales. Así, se diferencia de los personajes que no tienen la marca de color y hablan según los estándares letrados. Sus desvíos lingüísticos, sin embargo, son distintos de los que cometen los personajes definidos como negros o de color e iguales a los de los personajes que viven en el campo y no tienen educación formal. Como sostiene Alkmim, en la literatura de la época era común hacer una diferenciación entre “portugués africano” y “portugués criollo”, pero también una oposición entre “portugués letrado” y “portugués no letrado” (Alkmim, 2008: 260). Benvinda, por tanto, habla un “portugués criollo y analfabeto” y, en *A Capital Federal*, piensa que encontrará clientes a los que eso no les importa.

Sin embargo, en las escenas posteriores a la ruptura con Figueiredo, no encuentra a nadie que la satisfaga. Como todos los hombres le parecen demasiado “repugnantes” y “con cara de cura”, la mulata renuncia a la vida de cortesana. En la última escena de la obra, pide perdón a sus antiguos patrones y vuelve a su condición original de mucama de una familia de Minas. Sin embargo, la aceptan de nuevo con la condición de que se case con Seu Borges, el capataz de la hacienda donde viven, en una especie de perdón a sus pecados.

Así, a través de la lectura de *A Capital Federal* es posible darse cuenta de que Benvinda es una mujer mulata inteligente, insubordinada, con poca educación formal, que habla un “mal portugués” (Alkmim, 2008) y sensual. Además, aunque termine la obra

⁵ Fredegonda hace referencia a Fredegundis, una mujer de origen humilde que, en un principio, fue sirvienta del rey francés Chilperico I. Más tarde, se convirtió en su concubina y, gracias a sus trucos, fue tomada como su esposa, convirtiéndose en reina consorte.

volviendo a una situación de dependencia, su trayectoria es una búsqueda de libertad y su fuerza en la trama es una novedad en la época, en la que pocos personajes marcados por el color ocupaban este lugar sobre los escenarios de Río de Janeiro.

Las actrices

Si desde el texto teatral ya se puede ver, de forma muy explícita, que una de las principales características de Benvinda debía ser su sensualidad, la elección de las actrices para representarla y sus actuaciones, según los diarios, refuerzan aún más este aspecto.

Como era habitual a finales del siglo XIX, la obra *A Capital Federal* fue encargada por la compañía que ocupaba el Teatro Recreio Dramático (Palcos e salões. *Jornal do Brasil*, 11/02/1897). Por lo tanto, cuando Artur Azevedo la escribió, ya conocía de antemano a los artistas que se encargarían de los diferentes papeles. Y en aquella época, como en la *comedia dell'arte*, también era natural que los actores y actrices se especializaran en interpretar a determinados personajes.⁶

La actriz que interpretó a Benvinda en el estreno de *A Capital Federal* fue Olympia Amoedo. Nacida en Río de Janeiro en 1863 e hija de dos actores italianos que se habían instalado aquí, en 1897, Olympia Amoedo ya tenía éxito en la creación de “tipos nacionales” en obras de teatro ligeras (Sousa Bastos, 1898: 750). A pesar de ser hija de italianos, generalmente representaba a “muchachas campesinas” o “mulatas sensuales” [*mendengues*]” (Cidade do Rio, 10/05/1900). En estas interpretaciones, era elogiada en los periódicos por su “bella figura”, su “mirada fascinante” y su “irreverencia” [*brejeirice*]” (Cidade do Rio, 22/06/1898; *Jornal do Brasil*, 12/04/1896; *A Notícia*, 17/08/1899). También se destacó “por cantar cosas *amaxixadas*” (*O Mercúrio*, 30/06/1898). En tanto ritmo mestizo (Siegel, 2009), el *maxixe* presupone parejas de bailarines y el quiebre de las caderas, siendo visto como un baile extremadamente sexualizado (Sandroni, 2001: 64).

La elección de la actriz que personificó a Benvinda en febrero de 1897, por tanto, indica la importancia de la belleza y la sensualidad como características del personaje. De hecho, según las críticas periodísticas, esta actriz interpretó a una “mulata deliciosa”, “poco trigueña, pero muy provocativa”, “verdaderamente para quitarse el sombrero” (Artes. *Gazeta da Tarde*, 10/02/1897; Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, 11/02/1897; Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 11/02/1897). El hecho de que la actriz no tuviera el color de piel ideal para el personaje, ya que era “poco trigueña”, fue compensado por la sensualidad de su interpretación (Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, 11/02/1897).

Cabe destacar, sin embargo, que el personaje de Benvinda ya existía en la revista del año *O Tribofe*, de 1892.⁸ Otra actriz, Anna Leopoldina, se encargó de interpretarla la primera vez, y luego volvió a personificarla cuando, en abril de 1897, Olympia Amoedo y otros actores abandonaron la Companhia Silva Pinto. Anna Leopoldina,

⁶ Un personaje-tipo es aquel que posee características físicas y morales que se mantienen constantes a lo largo de la obra y que se repiten en otras tantas. Es una forma de representación superficial y generalizada de supuestos tipos humanos de la sociedad de la que se habla. Normalmente, estos personajes ni siquiera tienen nombre propio y aparecen en el texto como “Una mulata”, “Un soldado”, “Una cocotte”, lo que refuerza aún más su generalización. Por su recurrencia en el escenario y su referencia social, son conocidos de antemano por el público que los identifica fácilmente (Pavis, 1999).

⁷ N. del T. Se refiere a características del “maxixe”, un género musical y bailable propio de fines del siglo XIX, considerado una mezcla de habanera, polca y tango, bailada en pareja de forma rápida y sensual. (Topine, 2021).

⁸ Las revistas del año eran obras pertenecientes al género ligero que pretendían repasar los principales acontecimientos del año anterior.

que también nació en Río de Janeiro en 1863, incluso más que Olympia Amoedo, se dedicaba exclusivamente a los espectáculos ligeros. Mientras esta última interpretaba papeles de “campesinas” y “mulatas”, Anna Leopoldina se convirtió en “una especialista sin parangón en papeles de mulatas pedantes [*pernósticas*]” incluso antes de 1897 (Theatros. D. *Quixote*, 1/02/1895). Limitándonos al repertorio de Arthur Azevedo, esta actriz interpretó seis de los diez personajes definidos por el autor como mulatas. A excepción de una, todas las demás se presentaban como explícitamente sensuales, explicitando el “tipo de mulata” en el que ella se había especializado. Un tipo que se hace aún más evidente teniendo en cuenta las cualidades de la actriz destacadas en los periódicos de la época.

“Inteligente y estudiosa”, Anna Leopoldina estaba lejos de ser una mujer modesta y casta. Al menos, eso es lo que da a entender el periódico *O Carbonário* (22/04/1887), al que le gustaba informar de los chismes del mundo teatral y del mundo de la prostitución. En 1887, según esta hoja, la actriz quiso acompañar a la compañía de Santana a São Paulo, pero Heller “echó por tierra el plan”, diciendo que no quería “borracheras y escándalos en esa ciudad”. Además, Anninha, como la llamaban (Sousa Bastos, 1898: 594), era “insinuante” y con su “arrojo”, “bella contextura” y “carnes opulentas y esculturales” conquistaba a los públicos (Gambiarras. *Diário do Rio*, 23/11/1900; Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, 21/5/1897 y 6/12/1897; Perfis Artísticos. *O Tempo*, 6/12/1892). Un comentario reproducido por el *Diário do Rio*, en 1898, destaca también que Anna Leopoldina no solo tenía unas piernas envidiables, sino que aprovechaba para atraer al público, especialmente al masculino, dejándolas a la vista (Gambiarras. *Diário do Rio*, 23/11/1900). Se asemeja así a las actrices francesas que, en la década de 1860, causaron un verdadero revuelo en el Alcázar Lírico. El Alcázar Lírico era un pequeño café-concierto que ponía en escena las canciones que estaban de moda en París. El espacio pronto se convirtió en el blanco de la crítica moral que afirmaba que era un lugar “pervertido”, donde las artistas “traviesas” [*arteiras*] “corrompían las costumbres” con sus “juegos de palabras obscenos”, bailes de “cancán” y “piernas semidesnudas” (Macedo, 1878: 110).

Por eso, al crear el personaje de Benvinda en *O Tribofe* y reencarnarlo en *A Capital Federal*, Anna Leopoldina prestó hábilmente su denostación, su belleza, su carne opulenta, su desparpajo, su irreverencia y, sobre todo, su sensualidad “alcazarina”. Una vez que empezó a reemplazar a Olympia Amoedo, los periódicos afirmaron que “los papeles sustituidos” “no perdían nada” y que Anna Leopoldina sería “una Benvinda ideal” (Artes e Artistas. *O Paiz*, 4/04/1897). De esta manera, ella, junto con Olympia Amoedo, ayudó a construir “la mulata tipo”.

Algo interesante a destacar es que estas dos actrices se pintaban para representar a Benvinda. Si para el portugués Sousa Bastos, Anna Leopoldina era una “mulatilla agraciada” (Sousa Bastos, 1898: 594), ¿por qué entonces recurrió al *blackface*?⁹ En primer lugar, es probable que la actriz no quisiera asumir su ascendencia negra y el estigma asociado a ella. En segundo lugar, es importante señalar que el *blackface*, en lugar de permitir que los actores de piel clara interpreten a personajes con la marca de color, era una característica escénica que ayudaba a la identificación de los estereotipos. Sin embargo, el *blackface* no diferenciaba a los personajes definidos como mulatos de los llamados negros o negritos. Del mismo modo, el lenguaje de las mulatas, según el texto, no las diferenciaba de la forma de hablar de los campesinos. En este sentido, la sensualidad, de hecho, parece ser el recurso utilizado en el teatro para marcar la especificidad de las mulatas, diferenciándolas de otros personajes de

⁹ El *blackface* se refiere a la práctica teatral de ennegrecer el rostro con carbón para caracterizar personajes negros, ampliamente difundida en el mundo teatral atlántico a fines del siglo XIX y que se volvió objeto de intensas disputas culturales en torno a sus sentidos racistas (Brundage, 2011).

color y de otros personajes sin educación formal. La particular cadencia de Benvida, por tanto, estaba determinada por su condición racial.

La construcción de la mulata sensual

Benvida es definida como una mujer mulata desde su primera aparición en escena. Una de sus características más importantes era su sensualidad, reforzada por la *performance* de las actrices y destacada en los comentarios periodísticos. Las mulatas sensuales eran habituales en las obras de teatro montadas en Río de Janeiro a finales del siglo XIX, especialmente en aquellas clasificadas como ligeras. Fue también durante este periodo cuando varios escritores comenzaron a distinguir a las mestizas como poseedoras de una sexualidad intrínseca. José Veríssimo ([1890] 1906: 35)¹⁰, por ejemplo, cuestionó en 1890 el hecho de que se hubiera estudiado poco la “depravada influencia” de la mulata en el “ablandamiento de nuestro carácter” y en la pérdida de virilidad física y moral del pueblo brasileño. Silvio Romero (citado en Veríssimo [1890] 1906: 5)¹¹, mencionaba que este tipo social sería responsable del “fermento de afrodisismo (sic) patrio”. Viveiros de Castro (1894), por su parte, atribuyó el temperamento sexual y el carácter sensual del brasileño a la fuerte alimentación, al clima tropical y al mestizaje. Nina Rodrigues (1894:153)¹², finalmente, también en 1894, dijo que los “negros degenerados” podían llegar a los “extremos de las perversiones sexuales mórbidas”. Aunque no hace distinciones de género, el ejemplo que utiliza para reforzar su argumento es el de la “mulata clásica” que con su “excitación genética” no podía dejar de ser considerada un “tipo anormal”. Además, afirma que el propio pueblo brasileño reconoce esta característica en las “mulatas” y “le canta a la voluptuosidad, la magia, la lujuria, los hechizos, los mimos [dengues], la gracia [quindins], como dice en su lenguaje ordinario, ‘deseosa, sensual’”.

Este vínculo entre tipo racial y comportamiento sexual, que parece tan natural en la década de 1890, se construyó gradualmente. De hecho, los personajes azevedianos clasificados como mulatas en las obras escritas entre 1876 y 1888 no son ni sensuales ni se definen como “tipos nacionales”.¹³ El lenguaje desviado de la norma culta es la única marca común a todos ellos.¹⁴ En 1889, sintomáticamente en el año posterior al fin de la esclavitud en Brasil, el autor pone en escena por primera vez un personaje llamado “La Mulata” que podría ser representado sensualmente al tener un parlamento e indicaciones en el guión que marcan un aire de superioridad (Azevedo, 1983-1995, 3: 416). Esnobismo y sensualidad son características relacionadas, ya que esta última se utiliza a menudo como una forma de presumir. La información de que el padre del hijo de la personaje pagó por su manumisión también insinúa una relación sexual marcada por la esclavitud y la negociación sexual. Sin embargo, no hay nada en el texto ni en las reseñas periodísticas sobre esta obra que indique que este personaje fuera sensual.

En la década de 1890, los cuatro personajes de las obras de Azevedo clasificados como mulatas son caracterizadas explícitamente como sensuales. En *O Major*, de 1894, el personaje llamado “La Mulata” se define como una “mujer del pueblo”. En la única escena en la que aparece, canta un “Lundu da Revolta” [Lundu de la Revuelta] que

10 José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) fue un escritor y miembro fundador de la Academia Brasileira de Letras.

11 Silvio Romero (1851-1914) fue un importante abogado, ensayista y crítico literario brasileño.

12 Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) fue un importante médico-legal brasileño.

13 Aunque la primera obra escrita por Artur Azevedo data de 1873, es en 1876, en *A Filha de Maria Angú*, que aparece su primer personaje teatral identificado como mulato/a.

14 Esas mulatas están presentes en las obras “A Filha de Maria Angú”, “A mascote na roça”, “O escravo-cra” y “O Carioca”. (Araújo, 1983-1995, vol. 1-2).

habría sido compuesto, según el personaje, por Seu Felisberto, “al que le gusta el color moreno siempre dócil”.¹⁵ Su letra habla de un adulterio practicado por el yo-poético —una mujer mulata— que sería inevitable, ya que ella “no es una cosa (sic) mala”. Algunos versos indican también una sexualización del personaje, que, entre suspiros, dice echar de menos a su amante. Esta dimensión probablemente se acentuaba en la *performance* de la actriz que la personificó en la primera representación de *O Major*, nuestra conocida Anna Leopoldina, que además bailó un lundu —género musical considerado sexualizado por el movimiento de las caderas, similar al *maxixe*—.

Ya en la opereta *Pum!*, escrita por Azevedo y Eduardo Garrido y representada en 1894, la mulata Mónica tenía muchos admiradores en el barrio, empezando por Seu Joaquim, quien se derrite por una mujer “café con leche”. Los comentarios de los periódicos destacan una y otra vez la actuación sexualizada de la actriz. *A Semana* (Teatros, 27/01/1894), por ejemplo, describe a Mónica como “el tipo perfecto de la mucama coqueta y mimosa”; el *Correio da Tarde* (Em scena etc., 24/01/1894) dice, con un suspiro, que es “¡un infierno de mulata!” y el *Paiz* (Diversão, 13/02/1894) exclama que la mulata es un furor. El *Diário de Notícias* (Foyer, 25/01/1894) comenta que el dúo del segundo acto, cantado por Mônica y Seu Joaquim, es un “lundu animado”, que produjo gran efecto y fue tan aplaudido que se repitió. Por último, *A Notícia* (Theatros, 17/12/1894) informa de que, después de que la mulata abandona la escena para mantener una charla con Seu Joaquim, en el segundo acto, el comerciante vuelve al escenario sin acordarse “de abrocharse los pantalones”. Por lo tanto, por la forma en que Seu Joaquim admira a la mulata y por los comentarios de la obra presentes en publicaciones periódicas de la época, es innegable que Mónica era también una mujer mulata representada de forma sexualizada.

Así, en las obras de Arthur Azevedo anteriores a 1888, los personajes definidos como mulatas no son caracterizados como sensuales. En 1889, el texto de *Fritzmac* abre una brecha para que “La Mulata” sea representada de forma sexualizada. En cuanto a los personajes de mulatas de la década de 1890, todos ellos —es decir, las dos Benvindas, “La Mulata” de *O Major* y Mónica de *Pum!*— son notoriamente sensuales.

Un movimiento similar se produce en la caracterización de los personajes de mulatas en las novelas de la misma época, hoy consideradas clásicas. Vidinha, de *Memórias de um sargento de milícias*, escritas por Joaquim Manoel de Macedo entre 1852-1853, y Juliana, presente en *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães y publicada en 1875, despiertan el deseo de los hombres, incluso sin quererlo. Sin embargo, no se comparan con Rita Baiana, de *O Cortiço*, escrita por Aluisio Azevedo en 1890 y representada como una mujer provocativa, que tiene aversión al matrimonio y, “loca por una juerga [pagode]”, y que “tenía el secreto mágico de esos movimientos de serpiente maldita” (Azevedo, s/d: 48).

Es interesante que todo este proceso de vinculación de los personajes de mujeres mulatas a la sensualidad se acentúa en la última década del siglo XIX. Esto, nuevamente, se hace evidente en las obras de Arthur Azevedo cuando se compara Benvinda de 1892 con Benvinda de 1897. En *O Tribofe*, de principios de la década de 1890, el personaje de la mujer mulata tiene mucho menos protagonismo y aparece mucho menos en escena que en *A Capital Federal*, obra de finales de la misma década. Además, aunque el interés de Seu Eusébio por Benvinda es más evidente en *O Tribofe* —ya que no solo le roba el beso en la primera escena, sino que lo revela directamente al público, explicando que se debe a “debilidades humanas”—, la sensualidad de la mulata en esta obra es mucho menos explícita (Azevedo, 1883-1895, 4: 78).

¹⁵ N. del T. El lundu era un baile y un género musical asociado a orígenes africanos, caracterizado por un ritmo cadenciado, que a fines del siglo XIX se volvió un estilo teatral con connotaciones cómicas e irreverentes. (Abreu, 2004).

Por ejemplo, a diferencia de lo que ocurre en *A Capital Federal*, en *O Tribofe* Benvida es mucho menos acosada. De hecho, toda esa escena inicial del segundo acto de *A Capital Federal* —en la que Benvida es acosada en la calle y educada por Figueiredo, que intenta “arreglar” su andar seductor— no existe en *O Tribofe*. Y en ningún otro momento de la obra se menciona el balanceo de la mulata o su constante sonrisa. También contribuye a la menor relevancia de Benvida y de su sensualidad la ausencia del personaje Figueiredo en *O Tribofe*. En el lenguaje teatral, es él quien, en *A Capital Federal*, sirve de escalera a la mulata, es decir, solo está en escena para darle protagonismo. Por ejemplo, Figueiredo es quien dirige la escena en la que Benvida explica el balanceo de su andar. La escena fue muy comentada en los periódicos y, según *A Bruxa* (Olavo Bilac, 12/02/1897) y *Gazeta de Notícias* (13/11/1898), fue con ella que los éxitos de Olympia Amoedo y Anna Leopoldina se establecieron como actrices.

De este modo, poco después del fin de la esclavitud en Brasil, a lo largo de la década de 1890, la mulata se fue asociando paulatinamente a la sensualidad. ¿Qué significaba esta asociación a finales del siglo XIX?

“Un tipo anormal”

Juristas, literatos, médicos y otros escritores reconocidos de finales del siglo XIX utilizaron la caracterización de la mujer mulata sensual como una forma de descalificación. Esto se debe a que apoyaron una política higienista, que cobró fuerza en esos años y que pretendía redefinir las normas de control del comportamiento sexual femenino. Se partía de la base de que, para combatir el salvajismo, la sífilis y la vagancia era imprescindible que las mujeres adoptaran “buenas costumbres” y asumieran su verdadera y única función de esposa, madre y cuidadora del hogar. Así, moralizarían a la vez a los niños y a los hombres. A los primeros, mediante la educación y el ejemplo. A los últimos, porque se verían obligados a mantener a la familia por sí mismos y, en consecuencia, abandonarían las calles y los cabarets, lo que también reduciría los gastos del gobierno en orfanatos y salud pública (Abreu, 1989: 27-28).

Para muchos de los jueces de finales del siglo XIX, las “buenas costumbres” eran medidas a través de la moralidad sexual de las mujeres, que se medía a través de una serie de normas de conducta: era necesario no ser independiente y estar siempre bajo la mirada de la familia; tener un vocabulario recatado; convivir con personas consideradas morales; salir poco, siempre acompañadas y solo en horarios determinados; aspirar al matrimonio, y asistir solo a lugares adecuados, bajo vigilancia moral. La mancha de deshonestidad e inmoralidad recaía, entonces, sobre la mayor parte de las mujeres de la clase trabajadora en Río, en particular las de color (Abreu, 1989).

Otra fuente de atención sobre el comportamiento sexual femenino provenía de la Iglesia católica. Según Caulfield, basándose especialmente en San Agustín, la Iglesia consideraba fundamentales los principios del pudor, que sostenían la moral individual y presuponían la santidad de la virginidad, aunque en la práctica, desde el período colonial, predominó una heterogeneidad de arreglos afectivos y convivenenciales que terminó por ser aceptado, de forma tácita o explícita por las autoridades eclesiásticas (Caulfield, 2000: 81).

En cuanto a la policía, las mujeres pobres eran víctimas constantes de detenciones, ya que el mero hecho de caminar solas por la calle —incluso para ir a trabajar— a determinadas horas y en determinadas condiciones era suficiente para convertirlas en sospechosas de tener ocupaciones “manifiestamente ofensivas para la moral y las buenas costumbres”, uno de los criterios para el encuadramiento del delito de

vagancia (Garzoni, 2015). En muchos casos, no estar casadas o no estar acompañadas en espacios públicos podría perjudicarlas en los procesos judiciales, incluso en los casos de desfloración (Soihet, 2001: 380).

Así, a finales del siglo XIX, según las perspectivas que circulaban en los círculos ilustrados, los parámetros morales de género oscilaban entre los extremos de honestidad moral y prostitución; aunque, en la práctica, los operadores judiciales se vieron obligados a adaptarlos a situaciones mucho más complejas y matizadas, derivadas del comportamiento sexual cotidiano de jóvenes de carne y hueso (Caulfield, 2000: 216). Así, siguiendo este razonamiento, en el caso femenino, ser sensual significaba inmediatamente ser inmoral, ya que la sensualidad presupone el placer sexual y un papel activo en la relación con el otro. En este sentido, la definición de la mujer mulata como esencialmente sensual, además de revelar un determinismo racial, era una forma de estigmatización articulada por los grupos dominantes que se encontraban horrorizados con una realidad en los centros urbanos brasileños marcada por bajos índices de matrimonios religiosos, relaciones consensuales, familias matrilineales y relaciones sexuales pre- y extramatrimoniales (Caulfield, 2000; Abreu, 1989).

Benvinda, por lo tanto, podría ser fácilmente considerada por una parte del público fluminense del siglo XIX como deshonesta y “arruinada”. En primer lugar, porque circulaba sola por la calle, como en las escenas en las que sufre acoso. En segundo lugar, el texto indica que no era virgen, a pesar de ser soltera, ya que un personaje, Borges, el administrador de la finca, “hizo lo que hizo” y prometió matrimonio. En tercer lugar, Benvinda podría ser considerada “deshonesto” porque deseaba ser libre. En este escenario, mientras los hombres que la acosaban no corrían riesgo de ser responsabilizados, la sensualidad intrínseca y constitutiva de la mulata la volvía la única culpada de su “deshonestidad”. Es sintomático entonces que, en *A Capital Federal*, la oportunidad de independencia ofrecida al personaje estuviera relacionada con su transformación en prostituta, su único destino posible de acuerdo con esta lógica narrativa. Este punto de vista, sin embargo, no era único.

“Yo sigo igual orgullosa”

En *A Capital Federal*, además de que Benvinda ni siquiera es consciente de su andar seductor, a los ojos de Figueiredo, “el verdadero tipo de la carioca”, las mulatas, a diferencia de las *cocottes* blancas, poseían “caricias fecundas”. Así, su sensualidad no era calculada sino inherente a su raza. Varias letras de canciones populares, entonadas y bailadas en esos mismos años, destacaban a menudo la sensualidad natural de los personajes de mujeres “mulatas” y el despecho que provocaban en otras mujeres. Cabe destacar una canción cuya autoría se atribuye a Mello Moraes Filho y a Xisto Bahia —un exitoso actor mestizo, por cierto—:

[Soy una mujer mulata vanidosa/
Linda, guapa, mimada,/ ¡Como muchas mujeres
blancas no lo son!/ Tengo cadencias las más bellas;/
Si la noche son mis cabellos/
El día es mi corazón.

Bajo la camisa bordada,/ Fina, tan blanca, tan suave,/ Mi oscuro pecho tiembla/
Es como el perfumado racimo/ Que cuelga de una rama frondosa/ Cubierta por
el sereno.

A todos los jóvenes esquiva,/ Siendo de todos cautiva/ Mi mirada se detiene;/ Pero
si murmuran: ¡maldita!/ Bravo, mulata bonita/ Adiós, mi yôyô, adiós...

Mis yáyás desde la ventana/ Me lanzan todas las miradas,/ Ay, se dice! Muertas así.../ Y yo sigo igual orgullosa/ Como si la cara de enfado/ No estuviera hecha para mí.

(Mello Morais filho, citado en Abreu, 2004)¹⁶

Vanidosa y orgullosa, la mulata posee las “más bellas cadencias” y sus pechos “como el perfumado racimo”/ Que cuelga de una rama frondosa/ Cubierto por el sereno”. Como argumenta Martha Abreu, si la sensualidad solo se asociara con el vicio, el mal carácter y la inmoralidad, ¿cómo se podría “entender que la población pobre y afrodescendiente —o sus artistas anónimos y famosos— reprodujeran, sin cuestionar, estos juicios sobre sí mismos?” (Abreu, 2004: 29). Según la autora, es innegable que esta canción podría interpretarse como un refuerzo de las concepciones racialistas, que veían la figura de la mujer mulata como un objeto sexual que justificaba la lujuria del hombre blanco. Esta parece ser la interpretación de médicos como Nina Rodrigues, que veía en las canciones populares la “degeneración” y la “perversión sexual mórbida” de los negros mestizos. Por otro lado, canciones como “Mulata Vaidosa” [vanidosa] también podrían ser apropiadas como una forma de valorizar a las mestizas en relación con las mujeres blancas. Más bellas, más gráciles, más juguetonas y con cadencias más bellas, las mulatas daban envidia a las yáyás, las señoritas blancas, de las ventanas. Lundus como esos podían “invertir los ideales de belleza, honor y pureza —difundidos por médicos y juristas—, reírse de estos ideales e incluso jugar con ellos” (Abreu, 2004: 19).

Cabe destacar que entre 1898 y 1899, el lundu “Mulata Vaidosa” fue cantado y bailado repetidamente en los teatros nada menos que por Olympia Amoedo, nuestra primera Benvenida de *A Capital Federal*. En las fiestas artísticas, los propios actores elegían las obras y los números que iban a representar. Así, cuando observamos que Olympia Amoedo eligió varias veces cantar el lundu “Mulata Vaidosa”, que refuerza la sensualidad de la mulata, podemos inferir que este tipo era bastante aceptado por el heterogéneo público de Río de Janeiro de finales del siglo XIX. Para las mujeres mestizas que estaban lejos de corresponder a los ideales de moralidad defendidos por los juristas y los médicos, y para quienes ser honrado podía adquirir otros significados que los relacionados con las reglas de las “buenas costumbres” (Abreu, 1989: 70), estas letras y ritmos adquirirían significados propios.

Así, los supuestos básicos e incuestionables de una mujer honesta para algunos podían no ser compartidos por todos. El choque entre distintos puntos de vista sobre la moralidad sexual femenina generaba flexibilidad y negociaciones sociales con las madres, con la policía, con los patrones y con los agentes judiciales, lo que a su vez hacía que la dualidad depravación y castidad fuera demasiado simplista para describir los límites cambiantes de la honestidad sexual.

Por ejemplo, la historiadora Rachel Soihet (2000: 15) muestra cómo, a pesar de que la participación femenina en la práctica carnavalesca del entrudo¹⁷ estaba muy mal vista

¹⁶ Eu sou mulata vaidosa/ Linda, faceira, mimosa,/ Quais muitas brancas não são!/ Tenho requiebro mais belos;/ Se a noite são meus cabelos,/ O dia é meu coração.

Sob a camisa bordada,/ 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 yôyô, 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/

¹⁷ El entrudo era un juego de carnaval muy popular a finales del siglo XIX en el que los jueguistas se arrojaban harina, bolas de cera llenas de agua perfumada (los llamados limones de olor), huevos y distintos tipos de polvos.

a finales del siglo XIX, “las mujeres generalmente modestas, a medida que se acercaba el carnaval, dejaban aflorar sus deseos ocultos, incluso subrepticamente”. Según Schettini (2002: 316), las señoritas y las damas de la familia, supuestamente vigiladas el resto del año, eran uno de los grupos más “apegados al juego de tirarse agua”. Además, en las fiestas de las asociaciones de carnaval más elegantes había prostitutas por todas partes, que incluso desfilaban en los coches abiertos junto a los socios. De acuerdo a esta autora, el objetivo primordial de los asociados era mostrar el carácter masculino y elegante del evento festivo. Pero esta fuerza y brillo de las prostitutas podría interpretarse de otras maneras. Una crónica de Arthur Azevedo, titulada “Sonho de Moça” [Sueño de una joven], es sintomática. Una joven de familia se quejaba a su mucama de que en los desfiles a los que había asistido, la cortesana que desfilaba en la carroza era mucho más fea que ella. Al quedarse dormida, sueña que está en el lugar de la prostituta, recibiendo todos los aplausos. Las prostitutas se volvieron extremadamente populares y, en cierto sentido, hasta admiradas por las señoras y señoritas que observaban los desfiles desde las ventanas. Algo similar ocurrió en las obras de teatro. Los personajes de prostitutas elegantes, al igual que las mulatas, eran muy importantes, tenían mucho éxito y a menudo eran interpretadas por la estrella de la compañía, como es el caso de Lola, la *cocotte* de *A Capital Federal*, interpretada por Rosa Villiot.

La controversia en torno al significado de la sensualidad de las mulatas también se hace evidente cuando contrastamos las críticas negativas con el éxito de público de las obras que incorporaban en su libreto canciones como el *maxixe* o el *lundu* que, al igual que los tangos, permitían a sus personajes, especialmente aquellos definidos como mulatas, “soltar las caderas”.

Un caso emblemático es la obra *A Mulher-Homem* [La mujer-hombre], de Valentim Magalhães y Filinto de Almeida. Su estreno estaba previsto para el 9 de enero de 1886 en el Teatro Santana, pero fue aplazado dos veces y no salió a escena hasta el 13 de enero. Según un comunicado de la empresa Heller, el motivo del retraso fue la imposibilidad de preparar a tiempo “toda la escenografía y el vestuario de la gran revista cómica fantástica”. Sin embargo, según el *Jornal do Commercio* (12/01/1886), *A Mulher-Homem* solo salió a escena después de haber sido “recortada, pulida y modificada por el Conservatorio, la policía y la prudencia de sus autores”. Por lo tanto, las razones del aplazamiento pueden no haber sido únicamente el retraso en los preparativos de los decorados y el vestuario. Además de los personajes “mulatilla” y “el abolicionista” (que se referiría al célebre abolicionista José do Patrocínio), *A Mulher-Homem* incorporó a su repertorio un “jongo de los negros sexagenarios” —en una referencia a la ley aprobada ese año que había liberado a los mayores de 60 años— y un tango, ritmos que habitualmente permitían a los artistas demostrar sus habilidades.¹⁸ Según el periódico *A Semana* (13/02/1886), la obra tuvo una trayectoria exitosa: cada nueva función era un nuevo aluvión: “a las 8 ya no hay entradas en el mostrador y solo hay gente que entra, que entra...”.

Tal fue el éxito de sus números musicales que en febrero los autores decidieron añadir un nuevo cuadro a la revista titulado “Um Maxixe na Cidade Nova”. En ella, según *A Semana* (20/02/1886), el actor Vasques cantó un lundu que “hacía llorar de gusto” y al final todos cantaron y bailaron “un bello tango de D. Francisca Gonzaga”, la consagrada compositora y pianista, también identificada como mestiza. “Diógenes”, “A Mulatinha do caroço” y “Opinião” habrían “pintado la jeta” y el cuadro hizo “una revolución en Santana”. Dada la continuidad de los aplausos, dirigidos especialmente a las canciones, una semana después de que saliera a escena “Um Maxixe na Cidade Nova”, se preparó un nuevo *jongo* para anexarlo al espectáculo. En junio, “en respuesta

¹⁸ N del T. El jongo es una danza y un género musical, de orígenes africanas, con versos cantados por un solista y “respuestas” del grupo, al ritmo de tambores y palmas (Lara & Pacheco, 2009).

a las numerosas peticiones de la población”, se representaron dos reposiciones de *A Mulher-Homem* en el Teatro Santana (*A Semana*, 12/06/1886).

A pesar de todo este éxito, la prensa hizo críticas muy negativas a la obra. Comparándola con otra obra de Arthur Azevedo, el *Jornal do Commercio* (3/02/1886) comentaba la “profunda diferencia” entre las dos producciones, afirmando que la obra de Azevedo no recurría a “a la broma hiriente, los chistes malévolos, la mordacidad incalificable, que el espectador observa y reprueba en *Mulher-Homem*”. En general, se acusaba a la música de la obra de ser una de esas “que hacen que todo el público se mueva en sus asientos como si hubiera hormigas en los pantalones”. Sobre la que acompañaba la última escena del espectáculo, en concreto, se comentó que el actor Vasques hacía “cosas del diablo” [*coisas do diabo saindo bonito no passo do constrangimento*]” mientras “la señora Eufrazia como mulatilla de *caroço no pescoço*” enamoraba a “toda la filosofía griega”¹⁹ (*A Mulher-Homem. Jornal do Commercio*, 18, 24 y 27/02/1886).

Así, *A Mulher-Homem* gustó a unos y disgustó a otros, principalmente por sus números musicales. Consideradas por algunos como indecentes, para otros eran muy divertidas. Toda esta controversia condensa los diferentes puntos de vista en disputa sobre la moralidad sexual y sus sentidos de género. Por mucho que las Benvindas no pudieran desprenderse de su condición racial y, por tanto, fueran inevitablemente sensuales, el juicio de valor respecto a esta característica no estaba completamente definido a finales del siglo XIX. La interpretación de que era una expresión de la inmoralidad sexual de las mulatas podría no tener el mismo significado para todo el público que frecuentaba el teatro Recreio Dramático. Su presencia en los escenarios fluminenses a finales de la década de 1890 calentó el debate.

Conclusión

Benvinda, clasificada desde el principio de la obra como mulata, tenía la sensualidad como su característica más llamativa. Esto, a finales del 1800, situó al personaje en el centro de un acalorado debate sobre el determinismo racial y la moralidad sexual. Tanto las teorías racialistas como el teatro y la danza —en una relación dialógica y no de causa y efecto— fueron construyendo la idea de que el mestizaje dio lugar a una raza humana inexorablemente marcada por una sexualidad exacerbada. Sin embargo, lo que esto significaba permanecía en disputa.

Los ideales higienistas y científicos, deseosos de civilizar a Brasil según las pautas europeas, abogaban por una “mujer honesta” cuya sexualidad era contenida y direccionada a la procreación en el marco del matrimonio. En este sentido, la “mulata cariñosa” era el símbolo de la “perversión sexual mórbida”, en palabras del médico Nina Rodrigues. Para pensadores como él, antes de 1888, la esclavitud había atado al país a un pasado primitivo; después de 1888, la mulata condensaba todo lo que impedía al país convertirse en una nación moderna. Paralelamente, los personajes de mulatas se hicieron cada vez más comunes y aplaudidos en las obras de teatro. Los *lundus* y *maxixes*, ritmos a través de los cuales las actrices que interpretaban sus papeles podían lucir su “meneo”, se convirtieron en condimentos *sine qua non* para el éxito de las obras ligeras. Sus letras, que a menudo reforzaban el poder de seducción de las mujeres mulatas, eran efectivamente cantadas por la población mestiza de barrios populares como la Cidade Nova como forma de mostrar sus cualidades ante las mujeres blancas, las “yayás”. Las mujeres trabajadoras que salían solas, vivían

¹⁹ La expresión es el título de un lundu, “Mulatinha do *caroço no pescoço*”, de gran difusión a fines del siglo XIX.

en relaciones consensuadas y daban un valor relativo a la virginidad escuchaban, cantaban y quizás bailaban esos ritmos y versos en sus clubes de barrio.

En resumen, si bien la sensualidad —y la sexualidad— de la mujer mulata fue utilizada como una forma de estigmatización, cosificación e inferiorización de gran parte de la población fluminense a través del racismo científico en un país que fue el último del continente en abolir la esclavitud, también fue un medio a través del cual la identificación racializada como mujeres mestizas les permitió a muchas mujeres afirmar su protagonismo, dentro y fuera del escenario.

Bibliografia

- » Abreu, M. (1989). *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- » Abreu, M. (2004). Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: Conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, vol. 8, núm. 16.
- » Abreu, M.; Dantas, C. V. (2007). Música popular. Folclore e nação no Brasil, 1890-1920. En: J. M. Carvalho (org.), *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- » Alkmim, T. (2008). Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. En: I. S. Lima; L. Carmo, *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.
- » Alkmim, T. (2015). Um panorama do português popular brasileiro do século XIX: o teatro de Artur Azevedo como guia para seu estudo. En: J. O. Avelar; L. A. Lopez (comps.), *Dinâmicas afro-latinas: língua(s) e história(s)*. Canadá: Peter Lang GMBH.
- » Araújo, A. M. (1988). *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.
- » Araújo, A. M. (comp.) (1983-1995). *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, vols.1-4.
- » Azevedo, A. [1885] *O Coruja*. Recuperado de: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7406
- » Azevedo, A. [1890]. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- » Azevedo, A. (1983-1995). Fritzmac. En: Araújo, A. M. (comp.), *Teatro de Artur Azevedo*, vol. 3. Rio de Janeiro: Inacen.
- » Azevedo, A. (1983-1995). O Tribofe. En: Araújo, A. M. (comp.), *Teatro de Artur Azevedo*, vol. 4. Rio de Janeiro: Inacen.
- » Azevedo, A. (1983-1995). A Capital Federal. En: Araújo, A. M. (comp.), *Teatro de Artur Azevedo*, vol. 4. Rio de Janeiro: Inacen.
- » Azevedo, A. (s.f.). *Pum!* (dactilografado).
- » Brundage, W. F. (ed.). (2011). *Beyond Blackface: African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- » Caulfield, S. (2000). *Em defesa da honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas: Ed. da UNICAMP.
- » Dantas, C. V. (2010). *O Brasil café com leite: Mestiçagem e identidade nacional em periódicos. Rio de Janeiro, 1903-1914*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa.
- » Dantas, C. V. (2011). A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *Artcultura*, Uberlândia, vol. 13, núm. 22, pp. 85-102.

- » Garzoni, L. C. (2015). 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*, vol. 60.
- » Guimarães, B. (1875). *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier.
- » Lara, S. H.; Pacheco, G. (orgs.). (2009). *Memórias do jongo: As gravacoes historicas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro/Campinas: Folha Seca/CECULT.
- » Macedo, J. M. [1852/1853]. *Memórias de um sargento de milicias*. Belém do Pará: Unama. Recuperado de: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000235.pdf>
- » Macedo, J. M. [1878]. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Recuperado de: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=19031
- » Nina Rodrigues, R. (1894). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Recuperado de: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=61586
- » Pavis, P. (1999). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- » Romero, S. [1888]. *História da Literatura Brasileira, volume 1*. Recuperado de: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7358>
- » Sandroni, C. (2001). *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- » Schettini, C. (2002). Os senhores da alegria: A presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX. En: M. C. P. Cunha, *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp/Cecult.
- » Schwarcz, L. (1993). *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870 -1930*. São Paulo: Cia das Letras.
- » Siciliano, T. O. (2011). 'O Rio que passa' por Arthur Azevedo: Cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX. (Tese de Doutorado em Antropologia). Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- » Siegel, M. (2009). *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press.
- » Soihet, R. (2000). A sensualidade em festa: Algumas representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX e XX. *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 2, pp. 92-114.
- » Soihet, R. (2001). Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. En: M. del Priore, Mary (comp.), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- » Sousa Bastos, A. (1898). *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: J. Bastos.
- » Topine, M. (2021). *Os requebros do maxixe: raca, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Da PUC-Rio.
- » Veríssimo, J. ([1890] 1906). *Educação Nacional*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- » Viveiros de Castro, ([1894] 1934). *Atentados ao pudor*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.

Otras fuentes consultadas

Periódicos

- » *A Bruxa*, 12/02/1897.
- » *A Notícia*, 17/12/1894; 21/02/1896; 4/02/1897; 17/08/1899; 16/04/1908.
- » *A Semana*, 13/02/1886; 20/02/1886; 12/06/1886; 27/01/1894; 2/06/1894.
- » *Azmina.com*, 24/01/2016.
- » *Carbonário*, 22/04/1887.
- » *Cidade do Rio*, 22/06/1898; 10/05/1900.
- » *Correio da Tarde*, 24/01/1894.
- » *Diário de Notícias*, 16/11/1890; 25/01/1894.
- » *Diário do Rio*, 28/03/1898; 23/11/1900.
- » *D. Quixote*, 1/02/1895.
- » *Estado de Minas*, 05/02/2017.
- » *Gazeta de Notícias*, 11/02/1897; 13/11/1898.
- » *Gazeta da Tarde*, 14/01/1895; 10/02/1897.
- » *g1.globo.com*, 1/12/2013; 07/01/2019.
- » *Jornal do Brasil*, 30/01/1896; 12/04/1896; 11/02/1897; 15/02/1897; 21/05/1897; 6/12/1897.
- » *Jornal do Commercio*, 03/02/1897; 11/02/1897; 12/02/1897; 18/02/1897; 24/02/1897; 27/02/1897; 13/11/1897.
- » *O Mercúrio*, 30/06/1898.
- » *O Paiz*, 9/02/1891; 13/02/1894; 4/04/1897.
- » *O Tempo*, 6/12/1892.

