



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**DANIEL REBOUÇAS CARVALHO**

**A LIBERDADE EM CENA: TEATRO, HUMOR E  
RACISMO NO TEMPO DA ABOLIÇÃO E ALÉM  
(SALVADOR, BAHIA; 1884-1906)**

**Salvador, Bahia**

**2021**

**DANIEL REBOUÇAS CARVALHO**

**A LIBERDADE EM CENA: TEATRO, HUMOR E  
RACISMO NO TEMPO DA ABOLIÇÃO E ALÉM  
(SALVADOR, BAHIA; 1884-1906)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Wlamyra Ribeiro de Albuquerque.

**Salvador, Bahia**

**2021**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

C331 Carvalho, Daniel Rebouças  
A liberdade em cena: teatro, humor e racismo no templo da abolição e além (Salvador, Bahia, 1884-1906) / Daniel Rebouças Carvalho. – 2021.  
220 f.: il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Wlamyra Ribeiro de Albuquerque  
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2021.

1. Brasil – História – Abolição da escravidão. 2. Fernandes, Alexandre. 3. Boccanera Junior, Sílio, 1863-1928. 4. Teatro de revista – Bahia. 5. Humor. 6. Racismo. I. Albuquerque, Wlamyra Ribeiro de. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 981.42

---



Universidade Federal da Bahia  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



ATA-PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO		MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
Daniel Rebouças Carvalho		215117243	Doutorado
TÍTULO DO TRABALHO			
LIBERDADE EM CENA: teatro, humor e racismo no tempo da abolição e além (Salvador, Bahia, 1884-1906)			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Wlamyra Ribeiro Albuquerque - orientadora			
Gabriela dos Reis Sampaio (UFBA)			
Martha Campos Abreu (UFF)		674110967-68	
Celso T. Castilho (Vanderbilt University)			
Marcelo Balaban (UNB)			
ATA			
<p>Aos treze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte um, na sala virtual meet, foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Daniel Rebouças Carvalho, doutorando do Programa de Pós-graduação em História Social do Brasil. Após a abertura da sessão, a professora Wlamyra Ribeiro de Albuquerque, orientadora e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra ao autor, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas do examinando. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu pela <b>aprovação</b> do aluno. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.</p>			

PARECER GERAL
<p>A banca ressalta a excelência da tese, a originalidade e a qualidade da pesquisa, da discussão bibliográfica do texto apresentado. Trata-se de uma pesquisa muito relevante, considerando-se a contribuição desta abordagem historiográfica para a História Social da Cultura. O uso das fontes é primoroso, a narrativa é refinada e o objeto da pesquisa é inédito, o que torna a publicação da tese imprescindível para o grande público. A banca indica que a versão final requer um ajuste na introdução e revisão para correção de digitação.</p>

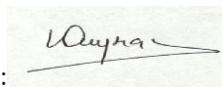
--

SSA, 13/12/2021:

Assinatura do aluno:



SSA, 13/12/2021: Assinatura da orientadora:



Universidade Federal da Bahia  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



## DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que as professoras doutoras Wlamyra Ribeiro de Albuquerque (UFBA) – orientadora, Martha Campos Abreu (UFF), Gabriela dos Reis Sampaio (UFBA) e os professores doutores Marcelo Balaban (Unb) e Celso T. Castilho (Vanderbilt University) participaram da banca de defesa de doutorado do aluno Daniel Rebouças Carvalho, número de matrícula 215117243 e tese intitulada: LIBERDADE EM CENA: teatro, humor e racismo no tempo da abolição e além (Salvador, Bahia, 1884-1906).

A defesa aconteceu às 14:00h do dia 13 de dezembro de 2021.

Salvador, 13 de dezembro de 2021



Dr<sup>a</sup>. Gabriela dos Reis Sampaio  
nadora do Programa de Pós-Graduação em História - PPGH  
Universidade Federal da Bahia - UFBA

A Miriam Tiemi Kinoshita (*in memoriam*), pelas borboletas amarelas e pela luz  
nesta caminhada.

## AGRADECIMENTOS

Realmente, não se faz uma tese sozinho. Durante todo o processo, contei com a ajuda, compreensão, parceria e energia boa de muita gente, para que finalmente o trabalho ganhasse um ponto final. Agradeço muito a minha orientadora Wlamyra Albuquerque: pela generosidade de compartilhar seu conhecimento, por sua atenção na redação, pelas palavras sempre precisas e pelo incentivo ao meu trabalho. Registro que o presente trabalho foi realizado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES), código de financiamento 01. Também quero registrar agradecimentos especiais à Martha Abreu, Marcelo Balaban, Celso Castilho e a Gabriela Sampaio – todas e todos, grandes mestres, inspirações e que aceitaram participar da banca. Agradeço também ao programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, em especial aos professores: Antônio Luigi negro, Maria de Fátima Novaes, Moreno Pacheco, Iacy Mata, Magali Engel, que contribuíram, cada um à sua maneira, para esta tese. Para a amiga e professora Patrícia Valim, meu eterno agradecimento por ter sido a primeira incentivadora desta pesquisa que agora chega a algum “final”. Meus sinceros cumprimentos para as funcionárias e aos funcionários da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, do Arquivo Público do Estado da Bahia, do Instituto Feminino da Bahia, da Academia de Letras da Bahia, do Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani, sempre solícitos em encontrar documentos e livros raros. Agradeço também a Simone Trindade, da Coleção Flávia e Frank Abubakir, com grande obrigado a Frank Geyer, sempre cordial no acesso às suas imagens tão raras. A Raquel Oliveira, João Pedro Alay e Vinícius Nikima, deixo registrado minha gratidão pela ajuda na pesquisa documental.

Carinho e saudade boa da turma do doutorado, que, por alguns meses e por diversas mensagens no mundo virtual, me ajudaram a prosseguir. Em especial, dedico um agradecimento a Kelly Leal e a Lielva Aguiar, excelentes pesquisadoras e exímias escritoras, que emanaram atenção e palavras gentis durante o processo. Quero deixar abraços fraternos em Augusto Fagundes, Halysson Fonseca, Diogo Carvalho, Edmundo Monte, Karine Damasceno, Marcial Saavedra Castro e Lucas Campos. Agradeço a meu primo Henrique Rebouças Leite pela ajuda no universo das partituras do século XIX e

pela indicação do pianista Wellington Almeida, a quem igualmente agradeço pela execução das cantigas tocadas nos teatros e nas ruas do Brasil Oitocentista. Aos amigos de sempre – Fernando e Márzia – meu muito obrigado por estarem presentes nesse mundo meio da pesquisa histórica.

Agradecer a minha família é sempre um momento muito difícil pelo simples fato de não encontrar palavras para expressar minha gratidão. Aos meus pais, Carlos Augusto Carvalho e Urânia Lúcia Rebouças, às minhas irmãs Ana Clara Rebouças e Fátima Rebouças; aos “cunhas”, Domício Britto e Fabiola Bauzá. Sem vocês, nunca estaria aqui. À minha nova família que, desde 2016, foi parte pulsante e fundamental da jornada: Edson Tomio Kinoshita, Emília Emiko Kinoshita e Sheila Sayumi Kinoshita.

No fim dessas linhas, minha esposa Karen Hitomi Kinoshita. Seu amor, força e companheirismo fizeram este trabalho existir. Não tenho palavras para expressar o que você foi nesta tese.

[...]Restabelecerei em breve  
A boa pena do açoite  
Justo prêmio do negrinho  
Que trabalha dia e noite.  
Preto é preto, e como tal  
Não pode ser igual;  
Volte, pois, ao tronco antigo;  
Amarra-se ali ao pau  
E o feitor com o bacalhau  
Vai aplicar-lhe o castigo [...]

(FALMOUTHER, Cesar. *O candidato peru*: extravagância cômico-burlesca, para ser recitada no Politeama baiano, 1888.]

## RESUMO

A associação entre o processo de fim da escravidão e uso político do teatro, no final do século XIX, por militantes abolicionistas para debater a sociedade brasileira, será o centro fundamental desta tese. Partindo da premissa que o teatro foi um importante espaço de ação política e um ambiente de imaginação social sobre o futuro do país, analisarei parte da produção dramaturgica de engenheiro Sílio Boccanera Júnior e do poeta Alexandre Fernandes. Mesclando teatro ligeiro com um humor de inspiração moralizante, minha principal hipótese é que os autores, em conjunto com outros homens de letras engajados no teatro, levaram a politização do espaço teatral para os anos após a lei áurea e início da República, com objetivo de convencer outros setores sobre o encaminhamento do país: instrução e a arte como meio de “civilizar” os “novos” cidadãos. Para isso, os autores usaram do humor e da marcação racial em cena, de variadas formas, como arma para defender seu projeto sobre o futuro da nação. Contudo, as reações do público foram além do previsto, apontando como a polissemia das performances, a complexidade da cena teatral e a diversidade do público, colocaram diferentes entendimentos sobre os papéis sociais dos sujeitos representados e sobre o recente nação republicana.

## **ABSTRACT**

The association between the process of eradicating slavery and the political use of theater, in the late nineteenth century, by abolitionist militants to debate Brazilian society, will be the fundamental center of this thesis. Starting from the premise that theater was an important space for political action and an environment of social imagination about the future of the country, I will analyze part of the dramaturgical production of engineer Sílio Boccanera Júnior and poet Alexandre Fernandes. Mixing light theater with moralizing inspiring humor, my main hypothesis is that the authors, along with other theater literati, took the politicization of theatrical space to the years after the Golden Law and the beginning of the Republic, in order to convince other sectors about the country's trajectory: education and art as a means of “civilizing” the “new” citizens. For this, the authors used humor and racial marking on stage, in various ways, as a weapon to defend their project on the future of the nation. However, the reactions of the audience went beyond expectations, pointing out how the polysemy of the performances, the complexity of the theatrical scene and the diversity of the audience, put different understandings on the social roles of the subjects represented and their contributions to the Brazilian republic.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	Sílio Boccenera Júnior.....	21
<b>Figura 2</b>	Poeta Alexandre Fernandes.....	22
<b>MAPA 1</b>	Adolfo M. Los Rios Planta da cidade de São Salvador, 1894.....	33
<b>Figura 3</b>	Teatro São João, em 1859, na recepção ao imperador do D. Pedro II.....	38
<b>Figura 4</b>	Anúncio da noite abolicionista em homenagem a Cruz e Sousa.....	67
<b>Figura 5</b>	Anúncio da comédia Como se fazia um deputado.....	74
<b>Figura 6</b>	COOK, Thomas B. Music Batouk, Scene in Bahia Xmas Day, 1883.....	79
<b>Figura 7</b>	Senas da escravidão. Canto e piano. Música de G. Limeira. [188?].....	83
<b>Figura 8</b>	Politeama Baiano. Fitolito. Salvador: Lytho/Typ. Almeida, BAHIA, [1904]...93	
<b>Figura 9</b>	Um samba na Bahia. <i>Revista Fon Fon</i> . Ano 1, n. 16, 1907.....	107
<b>Figura 10</b>	A noite de Reis. Malagueta: Jornal de Caricaturas.....	117
<b>Figura 11</b>	Duplicata da mesas na Bahia, 1895. <i>Revista Ilustrada</i> .....	122
<b>Figura 12</b>	Charge de Arthur Arezio da Fonseca. Amor...vestido. <i>A Coisa</i> , 1904.....	151
<b>Figura 13</b>	Anúncio da burleta “A Fror da Arta Sociedade”.....	155
<b>Figura 14</b>	<i>O Munguzá</i> : lundu baiano. Rio de Janeiro: Buschaman & Guimarães, [S.d]...155	
<b>Figura 15</b>	Parte do anúncio da revista de costumes baianos, “Qui manimolência”.....	177

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>CAPÍTULO I – A LIBERDADE NO TEATRO: LUTAS ABOLICIONISTAS NOS PALCOS DE SALVADOR (1884-1888)</b> .....	30
Locais e público para um teatro abolicionista.....	32
O abolicionismo vai ao teatro na Bahia.....	51
“Constante hilaridade”: humor e canções escravas no teatro abolicionista.....	73
<b>CAPÍTULO II – A REVISTA O DIABO NA BEÓCIA: TEATRO, HUMOR E RACISMO NO PÓS-ABOLIÇÃO NA BAHIA</b> .....	87
“Você sabe que nós é frô da rapaziada, p’ra que vem mechê co’a gente?”: humor e racismo no teatro ligeiro na Bahia.....	99
“Mas é preciso trabalho / Mas é preciso aprender!”: abolicionistas, instrução e raça no teatro baiano.....	124
<b>CAPÍTULO III – A “FROR DA ÂRTA SOCIEDADE”: RAÇA, HUMOR E LUGAR SOCIAL DA COR NO TEATRO NA BAHIA</b> .....	135
A Sinhá Mariquinhas na “Arta Sociedade”: teatro ligeiro, humor e lugar social da cor no pós-abolição.....	137
A burleta <i>A Frôr da Arta Sociedade</i> : tensões gênero, raça e futuro da nação no teatro musicado baiano. ....	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	171
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA</b> .....	185
<b>ANEXO I: TEATRO LIGEIRO EM SALVADOR (1890-1904)</b> .....	196

<b>ANEXO II: TEATROS E CIRCO EM SALVADOR (1812-1943).....</b>	<b>200</b>
<b>ANEXO III: COMPANHIAS DE TEATRO LIGEIRO EM SALVADOR (1871-1899).....</b>	<b>205</b>
<b>ANEXO IV: LISTAGEM DO PREÇOS DOS INGRESSOS NOS PALCOS EM SALVADOR (1879-1898).....</b>	<b>211</b>

## Introdução

*Antes do mais: condenando, como condeno, in limine, as peças de gênero livre, por considerar o Teatro uma escola edificadora, de elevados ensinamentos, onde a linguagem e os costumes devem exemplificar, para a superioridade espiritual e nunca para sua degradação; onde se deve respirar a atmosfera que oxigena a vida social, e não a pernicioso e mefítica, que, além de tudo, avilta, envenena e desonra a Arte; parecerá estranhável já tivesse eu colaborado em muitas revistas. Não obstante nenhuma ter sido vazada nos moldes do Abacaxi ou Rio Nu, e merecessem todos os mais lisonjeiros aplausos nos vários teatros em que foram exibidos e honroso acolhimento da ilustre imprensa desta capital e de outros Estados; mesmo assim, confesso, de público, desta tribuna, o meu erro e arrependimento.<sup>1</sup>*

O trecho acima é parte de um grande discurso proferido pelo dramaturgo e abolicionista Sílio Boccanera Júnior (1863-1928), em uma solenidade no Teatro São João, no centro da cidade de Salvador. Em uma tarde de 13 de maio de 1906, o conferencista subiu ao palco para lançar um grande projeto pessoal, diante de uma plateia repleta de homens de letras, muitos deles também envolvidos na militância contra o cativo. Inspirando-se no exemplo de outras academias literárias pelo país, Boccanera tentou convencer seus pares e o governo estadual em criar uma agremiação destinada ao “progredimento das Letras baianas, do nosso Teatro, e das Artes em geral”. O nome escolhido para a nova entidade: a *Ateneida Baiana*.<sup>2</sup>

Naquela circunstância, Boccanera Júnior entendia progredir como sinônimo de reforçar a imagem da Bahia como a *Atenas Brasileira*, terra de grandes estadistas e celeiro

---

<sup>1</sup> O projeto não foi adiante, por razões que merecem maiores aprofundamentos. Porém, em vários momentos do discurso, o dramaturgo associou a nova entidade à monarquia, o que pode ter prejudicado na ajuda financeira por parte do governo estadual naquele contexto republicano. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Teatro Brasileiro: letras e artes na Bahia*. Salvador: Imprensa econômica, 1906, p. 70.

<sup>2</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Autores e Atores dramáticos baianos*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923, p. 6-7. *Ateneida Baiana. Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 14 Mai. 1906.

de artistas capazes de produzir arte dita “civilizada”.<sup>3</sup> Digo “reforçar” porque, em sua avaliação, esse papel estava se perdendo. No campo teatral, por exemplo, Boccanera via apenas decadência artística diante da popularidade do teatro ligeiro no país, marcado pelas musicalidades afro-brasileiras. Em um texto de 1901, o palestrante tinha pedido ajuda financeira ao então governador do Estado, Severino Vieira, para salvar o teatro na Bahia, malsinado, sob sua ótica, por empresários teatrais que cediam ao gosto do público em busca de bilheterias. Usou termos fortes: a “prostituição do teatro” era evidente diante do domínio das “revistas de tamancos e mangas arregaçadas, vaudevilles indecentes, operetas nuas; em uma palavra: maxixes e canções desenfreados.”<sup>4</sup>

Como a força do teatro ligeiro era crescente, Boccanera voltou às lamentações no Teatro São João, em 1906. Porém, tinha que tratar de um assunto delicado: as suas “muitas revistas”, em destaque na epígrafe. Conhecido pela extensa produção no gênero “maldito”, Sílio Boccanera ficava na delicada situação de cobrar ação dos seus pares em prol de um teatro dito “sério”, com fins moralizantes, mas ter contribuído para a suposta degradação, ainda que não sozinho. A primeira saída que encontrou foi reconhecer o “erro”, prometendo jamais ajudar de novo com a arruinamento do senso estético do público, sempre tão “carente da verdadeira orientação”. Em seguida, tentou reabilitar suas revistas em termos de moralidade, afirmando que as peças não tinham a ver com uma “*Abacaxi* ou do *Rio Nu*”. A comparação era nada aleatória. Não apenas pelo grande sucesso dessas revistas em várias cidades do país, incluindo Salvador. Eram peças que suscitavam uma grande discussão sobre moralidade nos circuitos letrados da época, em grande parte pelo sucesso dos requebros das *canções escravas* e das danças de par colado dos maxixes.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Sobre as representações da Bahia como Atenas Brasileira, ver: ALBUQUERQUE, Wlamyra. *Algazarra nas ruas: comemorações da independência na Bahia (1889-1923)*. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 1999. ALVES, Lizir Arcanjo. *Os tensos laços da nação: conflitos políticos-literários no Segundo Reinado*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2000. LEITE, Rinaldo C. N. *A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

<sup>4</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Teatro Nacional: um apelo*. *Revista do Grêmio Literário da Bahia*. Salvador-Ba. Ano 1. Vol. 1, Nov. 1901, p. 7. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Teatro Nacional*. *Revista do Grêmio Literário da Bahia*. Salvador. Ano 1. N. 9, Jul. 1902, p. 135-137. Sobre essa avaliação de decadência externada por Boccanera, existe uma considerável bibliografia sobre o tema. Ver, entre outros. MENCARELLI, Fernando A. *A cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. LOPES, A. H (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, Topbooks, 2000. NEVES, Larissa de O. LEVIN, Orna M. (orgs.) *O Teatro: crônicas de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>5</sup> Utilizarei *canções escravas*, sempre em itálico, seguindo as reflexões de Martha Abreu. Embora o conceito remeta diretamente a cultura produzida por africanos e seus descendentes nas Américas, as *canções escravas* foram músicas, danças, ritmos e gêneros criados, representados e encenados em ambiente urbanos

O orador da noite não estava sozinho naquela “corda bamba”, imagem criada pela pesquisadora Larissa Neves para descrever a situação do dramaturgo Arthur Azevedo. Nos primeiros anos do século XX, o famoso autor teve que se defender da acusação de ter contribuído para degradação do teatro nacional, diante do sucesso de suas operetas nacionais e revistas de ano. Uma justificativa que usou foi dizer que os gêneros ligeiros eram a garantia do seu sustento, das companhias profissionais e dos teatros. Além disso, o dramaturgo reiterou ser possível ter arte nas revistas, bastando, sobretudo, talento do escritor para não apelar às imoralidades do baixo cômico, embora hoje seja possível ler que, escondido na discussão sobre moralidade, estava o conflito de muitos homens de letras entre a autoimagem de paladinos da civilização e uma atração genuína que sentiam pelos gêneros ligeiros tão bem quistos pelo grande público, no geral considerado inculto e incivilizado. Voltarei a isso durante o trabalho.<sup>6</sup>

Boccanera fugiu do argumento financeiro acionado por Arthur Azevedo. Optou por afirmar a moralidade de suas revistas, no esforço de recuperar uma imagem condizente para a criação de uma sociedade literária dedicada ao teatro dito civilizador. Porém, não era somente isso que estava em jogo naquela tarde de maio. Não tenho como ser mais cristalino que o próprio orador da noite:

Propositadamente, escolhi a data de – 13 de maio – para assinalar o evento, por ser uma das mais notáveis da História Pátria, e gloriosamente célebre nas brilhantes páginas de fastos baianos; porquanto nos recorda a introdução da *Imprensa no Brasil* (1808); a fundação da *Biblioteca Pública da Bahia* (1811); o estabelecimento da primeira tipografia nesta cidade (1811); a inauguração do *Teatro S. João* (1812); o patriótico gesto do Príncipe Regente, aceitando o título de Defensor Perpétuo do Brasil, oferecido pela municipalidade e povo do Rio de Janeiro (1822); e, ainda, a extinção da *escravidão no Brasil* (1888).<sup>7</sup>(grifos no original)

O evento – a fundação da citada *Ateneida Baiana* - estava claramente associada ao processo em torno da abolição da escravidão e à sua percepção, compartilhada por muitos outros abolicionistas, de que o fim do cativo deveria vir acompanhado de outras

---

e em circuitos artísticos comerciais de teatros, partituras e posteriormente indústria musical. Desta forma, foram resultados de trânsitos nacionais e transnacionais entre diferentes agentes sociais, como músicos, maestros, autores, atores, empresários teatrais ou de casas de partituras, tipógrafos, folcloristas, jornalistas. ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

<sup>6</sup> NEVES, Larissa de O. *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2009, p. 35. Ver também: MENCARELLI, Fernando A. op. cit., 1999. SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

<sup>7</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. Op. cit., 1923, p. 7.

reformas sociais. Assim, o campo artístico em geral, e do teatro em particular, era visto como um instrumento poderoso de “regeneração social”, nos termos do dramaturgo, da sociedade brasileira em geral naquele contexto republicano. Conforme veremos ao longo do trabalho, Boccanera, e outros, a suposta regeneração tinha alvo mais preciso nos egressos do cativo, pretendendo uma tutela para que pudessem ser cidadãos ordeiros, afeitos ao trabalho e moralmente sanados dos supostos vícios do tempo do cativo e dos seus “africanismos”.

A associação entre abolição e o uso político do teatro por parte de alguns militantes abolicionistas para debater a sociedade brasileira após o fim do cativo será o centro fundamental desta tese. Partindo da premissa, já comprovada por uma alentada historiografia, que o teatro foi um importante espaço de ação política e um ambiente de imaginação social sobre o futuro do país. Trabalho com algumas hipóteses. A primeira é que essas “muitas revistas” foram a extensão dessas concepções para o período após a lei áurea.<sup>8</sup> Entre os principais agentes desse processo na Bahia estavam Sílio Boccanera, juntamente com Alexandre Fernandes, poeta abolicionista que falarei em poucos linhas, além de outros sujeitos que irão aparecer durante a tese. Secundariamente, essas peças de teatro ligeiro tinham o objetivo maior de convencer outros setores da sociedade sobre o melhor encaminhamento do país: instrução básica para os “novos” cidadãos, e o incentivo da arte teatral, como as principais ações para orientá-los nos caminhos do trabalho, ao passo que mantinham as antigas hierarquias sociais de outros tempos.

Já minha última hipótese é que os autores lançaram mão de duas estratégias através de suas revistas. A primeira foi o uso do humor corretivo, que mesclavam peças de teatro ligeiro com a comédia realista, fortemente marcada pelo humor corretivo de costumes, normalmente referido pela expressão em latim, *ridendo castigat mores*. Sem exagerar na racionalidade das ações dos sujeitos do passado, quero argumentar essa mescla visava alcançar um maior público possível, mesmo os autores estivessem

---

<sup>8</sup> Sobre a abolição e o teatro no Brasil oitocentista ver: SILVA, Eduardo. Resistência Negra, Teatro e Abolição da Escravatura no Brasil. R. IHGB. Rio de Janeiro, Ano, 179, 2018. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-476.html>>. Acesso em: 25 Abr. 2018. MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Faperj, 2008. SOUZA, Sílvia C. M. de. Cantando e encenando a escravidão e abolição: história, música e teatro no Império brasileiro (segunda metade do século XIX). *Anais do 4º encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional*. Curitiba, 2009. ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. CASTILHO, Celso. *Slave emancipation and transformation in Brazilian political citizenship*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 2016. COTA, Luís G. S. *Ave, libertas: abolicionismos e luta pela liberdade em Minas Gerais na última década da escravidão*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2013.

conscientes que o sucesso do teatro ligeiro era o humor aberto, polissêmico e refratário ao espírito missionário pedagógico do teatro realista.<sup>9</sup>

A segunda característica foi a constante marcação racial das peças. Em diálogo com a crescente força das teorias raciais nos mais diversos espaços da sociedade brasileira, meu argumento é que os autores trouxeram isso aos palcos como uma forma de realçar sujeitos desviantes e de tensionar os sentidos da liberdade em um país sem escravidão.<sup>10</sup> Embora as peças contenham ironias direcionadas para vários setores da sociedade, veremos como Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes criaram momentos satírico com personagens caricaturais e números - cantados e dançados - ao som das *canções escravas*, cuja audição de algumas delas estará disponível ao leitor. Se a ideia geral desses momentos foi reforçar os argumentos em favor da tutela dos “novos” cidadãos de cor, as reações às performances foram além do previsto pelos autores. E isso é fundamental marcar: diante da complexidade da cena teatral e da diversidade social do público, as mensagens emanadas do palco encontraram limites e diferentes entendimentos sobre os papéis sociais dos sujeitos representados e suas contribuições na nação.

Antes de continuar, um esclarecimento. Estou considerando teatro ligeiro um conjunto de gêneros teatrais que privilegiavam música, dança, efeitos de cenografia e improvisação, em detrimento da pretensão literária do texto. Entre as diversas manifestações deste tipo de teatro, vou trabalhar mais diretamente com as *revistas de ano*, que, de uma forma mais geral, consistia em um espetáculo montado para a apresentação dos principais acontecimentos do ano anterior. Focado no riso e na diversão, era uma espécie de painel musical e dançante sobre variados temas, como política, moda,

---

<sup>9</sup> Sobre o sentido de missão como unificador entre os homens de letras no Brasil entre o fim do século XIX e início do seguinte, ver entre outros: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. ALBUQUERQUE, W. Op. cit., 1999. PEREIRA, Leonardo A. de M. *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

<sup>10</sup> Sigo uma bibliografia que analisa as teorias raciais no Brasil Oitocentista, mostrando sua influência nos mais diversos setores da sociedade e como forma de (re)atualização de hierarquias sociais do país em meio ao desmantelamento do escravismo. Ver, entre outros: SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. ALBUQUERQUE, W. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. GOMES, F. DOMINGUES, P. (Orgs.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2014. SCHWARCZ, Lília M. MACHADO, Maria H. P. T (Orgs.). *Emancipação, inclusão e exclusão: desafios do passado e do presente*. São Paulo: Edusp, 2018. SAMPAIO, G. et al. (Orgs.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. Salvador: Edufba, 2019. ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, G. *De que lado você samba? Dinâmicas do racismo na Bahia do pós-abolição*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2021. Para um balanço crítico sobre as críticas ao conceito, ver: GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2002.

transportes, vida urbana, crimes, grandes invenções, diversões, personalidades e fatos curiosos. Já a *burlata* era uma comédia curta, que herdou alguns elementos da revista, como o uso de personagem-tipos, a atenção a temas da atualidade atuais e a comicidade entremeada por músicas e danças.<sup>11</sup>

Retornando, quero justificar algumas razões da escolha por Sílio Boccanera Júnior como um dos principais personagens deste trabalho. Sem exagero, além de abolicionista, ele foi um dos homens de letras mais dedicados ao teatro no país entre final dos Oitocentos e início do século XX. Seus escritos foram - e ainda são - as principais fontes sobre muito do que se sabe – e talvez sobre o que não se sabe – acerca do universo teatral na Bahia e fora dele. Membro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Boccanera produziu uma extensa obra, com cerca 36 livros, sendo cinco deles dedicados à história do teatro baiano, e assinou dezenas de artigos em revistas, dentro e fora do Brasil, sobre aspectos da arte dramaturgical. Escreveu, sozinho ou em coautoria, cerca de 25 peças de diversos gêneros, algumas delas encenadas por amadores locais ou por companhias profissionais, com representações em várias cidades pelo Brasil.<sup>12</sup>

Importante por sua produção intelectual, a biografia de Boccanera mostra-o como um figura chave na análise das dimensões políticas do teatro no final do século XIX, no Brasil. Sílio Boccanera Júnior nasceu em Salvador no dia 3 de fevereiro de 1863, indo estudar, por volta de 1880, na escola Politécnica do Rio de Janeiro. Não tenho muitos dados sobre esse momento de sua vida, mas não duvido que fora influenciado pelo sentimento missionário dos intelectuais na Corte, bem como viu florescer o gosto do público pelo teatro ligeiro, como operetas nacionais e revistas de ano. Retornando à Bahia, foi trabalhar como secretário da Superintendência da *Brasilian Imperial Central Bahia Railway*, na cidade de Cachoeira, no final da década de 1880, auge da campanha pelo fim da escravidão. Já friso que essa experiência junto aos ingleses foi tematizada em uma das suas peças, conforme veremos ainda.

---

<sup>11</sup> Um tipo comum de espetáculo ligeiro na época era o *vaudeville*, espécie de comédia simples com personagens do cotidiano e diálogos entrecortados por números musicais. Outro era a *mágica*, que apelava para os sentidos ao apostar nos efeitos deslumbrantes. Fernando Mencarelli cita ainda os *café-cantante*, sendo locais onde se bebidas eram servidas, com espetáculos de dança e de música sobre temas cotidianos. MENCARELLI, Fernando A. Op. cit., 1999. p. 122-124. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991. p. 88. MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: O Teatro no Rio de Janeiro no século XIX. In: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Apicuri: Rio de Janeiro, 2010. p. 108-109.

<sup>12</sup> Muitos anos depois, em 1912, o dramaturgo foi designado pelo governador J. J. Seabra como diretor do Teatro São João. Nessa época, atuou contrário à derrubada do antigo prédio teatral. COSTA, Candido. Biografia de Sílio Boccanera Júnior. in: BOCCANERA JÚNIOR, S. Op. cit., 1923, p. 243-273.

Em uma cidade fervilhante de agitações abolicionistas radicais nas ruas e nos engenhos ao seu redor, Boccanera participou da campanha no campo da imprensa e da instrução popular, associando-se ao “Clube de Instrução”, em agosto de 1887.<sup>13</sup> Como enfatizou com o pesquisador Ian Cavalcante, Boccanera era umas mais bem apessoados participantes do clube destinado a dar “aulas gratuitamente para o povo”.<sup>14</sup> Não encontrei maiores detalhes sobre a atuação do dramaturgo como professor, mas certamente ele compartilhava com a ideia da agremiação que a instrução era a reforma social mais importante para que o país sem cativo alcançasse o progresso e a civilização. Mais do que isso, para sujeitos como Boccanera, instruir significava, como vários autores já demonstraram, uma ação pedagógica com o objetivo de criar certo trabalhador nacional e cidadão, capaz de ler, fazer operações matemáticas básicas e de valorizar, dentro de valores burgueses, à família e o trabalho. Como o dramaturgo escreveu, em um almanaque literário de Cachoeira publicado um ano após a abolição: “sem trabalho não há liberdade nem felicidade possível”.<sup>15</sup>

**Imagem 01** – Sílio Boccanera Júnior; Apud: BOCCANERA JUNIOR, S. Op. cit., 1923.

---

<sup>13</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1923, p. 251. Sobre o abolicionismo em Cachoeira, ver: FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da liberdade: história de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. SOUZA, Jacó dos S. *Vozes da Abolição: escravidão e liberdade na imprensa abolicionista cachoeirana (1887-1889)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, 2010. COSTA, Manuela R. *O “Maestro da abolição” no Recôncavo baiano: abolicionismo e memória nas músicas e crônicas de Manoel Tranquilino Bastos (Cachoeira – BA, 1884-1920)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

<sup>14</sup> CAVALCANTE, Ian A. *Educando livres, libertos e escravizados: a trajetória do professor negro Cincinato Franca, Bahia (1860-1934)*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 2020.

<sup>15</sup> BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. *Almanach da Comarca de Cachoeira*, 1889. Catálogo das Revistas Raras. Setor de periódicos raros. p.215. Sobre a instrução no movimento abolicionista, ver entre outros: SOUZA, Ione C. J. *Escola do Povo: experiências de escolarização de pobres na Bahia (1870-1890)*. Tese (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. CONCEIÇÃO, Miguel L. *O Aprendizado da Liberdade: educação de escravos, libertos e ingênuos na Bahia Oitocentista*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007. SANTOS, Jucimar Cerqueira dos. *Escolas noturnas para trabalhadores na Bahia (1870-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017. GOMES, F. ARAÚJO, Carlos E. M. MAC CORD, Marcelo. (Orgs.) *Rascunhos cativos: educação, escolas e ensino no Brasil escravista*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.



Boccanera levará essas discussões para as casas teatrais pelo país no período do pós-abolição. Mas antes, registro que o autor já se valia do espaço do teatro como forma de instruir a plateia quando morava em Cachoeira. Segundo a preciosa informação de teatrólogo Candido Costa, havia um “belo e confortável teatrinho” junto à sede do clube, onde eram apresentados espetáculos voltados ao cultivo “do edificante, do belo e do sublime”, lema sintonizado com as premissas do citado clube dedicado à instrução dos libertos. Ainda conforme o teatrólogo, o dramaturgo foi principal responsável pela curadoria e direção dos artistas amadores do teatrinho, onde ocorriam “agradáveis noites recreativas a população”. Como nada encontrei sobre esse pequeno teatro, me resta supor que o curador tenha apresentado peças do que considerava “alta cultura”, intuítos moralizantes semelhantes às propostas da *Ateneida Baiana*, muitos anos depois.<sup>16</sup>

Outro personagem central neste cenário é o poeta Alexandre José de Seixas Fernandes (1863-1907). Nascido na cidade de São Pedro, no Rio Grande do Sul, mudou-se para a terra da sua mãe, Anna de Seixas Fernandes, sobre quem infelizmente não encontrei nenhuma informação, exceto que foi casada com José Inácio Fernandes, o trabalhador da marinha, natural da cidade onde o poeta nasceu. Ao aportar em Salvador, o humilde rapaz sustentou-se como caixeiro e com pequenas participações na imprensa. Como muitos jovens pelo país, Alexandre Fernandes não vivia de sua produção literária, mas sim da imprensa, espaço no qual se engajou nas grandes questões nacionais, como a abolição. Entre 1885 e 1886, por exemplo, o poeta foi o gerente do *O Faísca*, importante

---

<sup>16</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. op. cit. 1923, p. 251.

revista ilustrada abolicionista. Certamente as redações dos jornais ajudou a estabelecer laços sociais na nova cidade, facilitando sua participação em diversas noites teatrais na década de 1880 e no ingresso na *Confederação Abolicionista* na Bahia, da qual Boccanera também fazia parte.<sup>17</sup>

Diferente de Boccanera, Alexandre Fernandes escreveu e produziu peças de teatro ligeiro até pouco antes de seu falecimento, em agosto de 1907. Certamente, o poeta rio-grandense precisava dos rendimentos dessas peças para sustentar sua família, já que não desfrutava do salário de alto funcionário do Conselho Municipal do idealizador da *Ateneida Baiana*. Do que foi possível averiguar, sua produção teatral foi baseada em comédias ligeiras voltadas à Bahia, como revistas de ano e burletas, cujo sucesso se devia às *canções escravas* e aos números de maxixes. Para citar alguns exemplos, a *Amargosa às Avessas*, de 1898, ganhou muitos aplausos do público do Polietama, segundo o *Jornal de Notícias*, em razão dos “tangos da mulata da moqueca, dos capadócios na ponta, feijoada e coplas do maxixe”. Alguns anos depois, o poeta rio-grandense conseguiu boas audiências por mais de sete noites seguidas no mesmo teatro, com a representação da *A Vida Alheia*, revista, conforme *Correio do Brasil*, repleta de “tangos, sambas e maxixes”.<sup>18</sup>

**Imagem 02** – Alexandre Fernandes, c. 1900. Apud: BOCCANERA JUNIOR, S. op. cit., 1916.



<sup>17</sup> Essa revista ilustrada teve mais de setenta edições entre outubro de 1885 e maio de 1887, momento importante da luta pelo fim do cativo. Propriedade de uma associação, a revista teve abolicionistas importantes nos seus quadros, como o jornalista Raimundo Bizarria, membro da Libertadora Baiana. AVISOS. *O Faisca*. Ano 1, N. 8, 1885, p. 71. AVISOS. *O Faisca*. Ano 1, N. 32, 1886, p. 255. Abolicionismo. p. 3. Fundo Teodoro Sampaio. IGHBa.

<sup>18</sup> NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 22 Dez. 1898. a VIDA alheia. *Correio do Brasil*. Salvador, p. 3, 1 Mai. 1904.

A continuidade com o gênero leve pode ter influenciado Sílio Boccanera não ter mencionado seu antigo parceiro no discurso de 13 de maio de 1906, preferindo rasgar elogios ao médico Antônio Pedro da Silva Castro (1846-1911). Formado na Faculdade de Medicina da Bahia em 1870, trabalhou atendendo na Marinha até por volta de 1884, quando se voltou integralmente ao magistério e às atividades teatrais. Segundo o autor das revistas, sua aproximação com o médico se iniciou no *Conservatório Dramático da Bahia*, naquele mesmo ano, e na militância pelo fim do cativeiro. Na época republicana, os laços só aumentaram. Enquanto o médico entregava os manuscritos dos seus dramas e comédias de costumes para Boccanera avaliar, Silva Castro atuava junto ao *Grêmio Dramático Carlos Gomes*, na representação de *O Grito da Consciência*, primeiro drama de Boccanera, nos teatros São João e Politeama, em 1898.<sup>19</sup>

Evitando adiantar muito as considerações sobre esta parceria, não duvido que o propositor da *Ateneida Baiana* tenha prestigiado seu amigo médico nas representações no *Teatro de Variedades*, no distante arrabalde Rio Vermelho, entre 1890 e 1898. Silva Castro era um dos principais amadores que, por muitas noites de verão, apresentou pequenas comédias, cenas cômicas e trechos de revistas, com muitos números de *canções escravas* e representações caricaturais dos “novos” cidadãos de cor. Vale frisar que nesse teatrinho, os dois homens de letras se encontravam com outros personagens, como o médico e dramaturgo Manoel Brito, o engenheiro Alexandre Maia Bittencourt, o leiloeiro Carlos Zuanny, o funcionário público e dramaturgo Carlos Clemente Gomes. Tenho razões para imaginar que nas conversas entre uma cena ou música, certamente estavam as teorias raciais em voga na faculdade de medicina ou o papel da instrução no encaminhamento dos “novos” cidadãos na república.

\*\*\*

Do ponto de vista historiográfico, esta pesquisa se filia aos estudos dedicados a compreender as relações entre as lutas abolicionistas e o campo teatral, contribuindo para um aprofundamento sobre esse fenômeno na Bahia.<sup>20</sup> Uma historiografia já vem demonstrando a importância do teatro para a luta contra o cativeiro, como um espaço agitação política para militantes e de atração de novos setores sociais, como as mulheres,

<sup>19</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. Op. cit., 1923, p. 125-129. o Teatro Nacional. *Revista do Brasil*. Ano VII. N. 5, 1912. P. 17.

<sup>20</sup> Em certa medida, este trabalho dialoga com uma historiografia que, desde a década de 1990, vem realizando um história dos intelectuais, seus projetos de nação e diferentes leituras sobre a questão nacional. Sobre o tema ver, entre outros: ENGEL, Magali Gouveia et al. *Os intelectuais e a nação: educação, saúde e a construção do Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2013.

artistas e autores dramáticos. Além disso, como apontou Celso Castilho, as apresentações teatrais não foram só ocasiões para propaganda contra o cativo, mas a própria campanha constituiu espaços teatrais em Recife, algo válido também para a Bahia. Uma das principais formas de diversão do Brasil oitocentista, o teatro também funcionou como um meio de veiculação de mensagens emocionais, de sensibilização em torno da questão servil, ao passo que se teciam representações desses cativos, momento central para a imaginação da sociedade brasileira sem escravidão. E todos esses elementos do “teatro abolicionista”, nos termos de Celso Castilho, assumiu diversas formas, indo desde as “conferências abolicionistas”, de caráter mais doutrinário, até para as “matinés abolicionistas”, espetáculos culturais que mesclavam orquestração solene, conferência ideológica, recitação de poesias e representações de gêneros teatrais diversos.<sup>21</sup>

Veremos muito dessa dinâmica em Salvador na década de 1880 e suas conexões com a cena teatral do pós-abolição. No que se refere às pesquisas sobre a luta contra o cativo e o teatro na Bahia, compreendo ter sido o historiador Ricardo Tadeu Caires Silva o pioneiro em destacar a importância desse fenômeno para popularização da luta em solo baiano. O historiador mostrou, por exemplo, como a agitação de muitas noites teatrais transbordava para as ruas, politizando os eventos para além do teatro. O autor também mostrou a articulação das festas teatrais na Bahia com eventos importantes em outros pontos do país, a exemplo das celebrações pelo Ceará, em março de 1884, ainda que sem se ater aos pormenores desse fato, conforme farei no primeiro capítulo.<sup>22</sup>

A tese também contribui com uma historiografia atenta às relações entre o teatro e as disputas políticas e sociais no Brasil Oitocentista e do início do XX.<sup>23</sup> O brasilianista Hendrik Kraay demonstrou, por exemplo, como os palcos em Salvador foram uma arena para dramaturgos e membros do *Conservatório Dramático da Bahia*, na qual se notava alianças políticas e sentimentos de patriotismo nas noites de galas da festa do 2 de Julho.

---

<sup>21</sup> PATROCÍNIO, José do. *Campanha abolicionista*: coletânea de artigos. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional; Dep. Nacional do Livro. 1996. SILVA, Eduardo. Op. cit., 2018. SOUZA, Sílvia C. M. de. Op. cit., 2009. ALONSO, Ângela. Op. cit., 2015. CASTILHO, Celso. Op. cit., 2016.

<sup>22</sup> SILVA, Ricardo Tadeu Caires. Teatro e abolição na Bahia Oitocentista (1870-1888). *Anais do 6º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, 2013. Disponível em [http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=135&Itemid=58](http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=135&Itemid=58). Acesso em: 24/02/2019.

<sup>23</sup> Para a arte dramática na Bahia na segunda metade do século XX, ver, entre outros: BIÃO, Armindo J. C. *Etnocologia e a cena baiana*: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. LEÃO, Raimundo M. de. *Abertura para outro cena*: o moderno teatro da Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Matos/Edufba, 2006. BACELAR, Jeferson. *Mário Gusmão*: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade. Salvador: Editora Pallas, 2006. SILVA, Denise P. “*Ou a Gente Confia no povo, ou não há solução*”: o teatro livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

Se esse aspecto nos ajuda a imaginar que a politização do palco antecedia “as muitas revistas”, o silêncio nessas festas de gala sobre a escravidão e sobre desdobramentos na nação, como preconceitos raciais e a participação dos sujeitos de cor, dão mais profundidade às festas abolicionistas e às revistas, já que traziam temas delicados para a ribalta na Bahia.<sup>24</sup>

Uma das dimensões dessa politização do teatro na Bahia era a concepção do palco como lugar de “civilizar” o público. Neste sentido, tanto o citado brasilianista, como a historiadora Fernanda Villela Bastos mostraram a importância do *Conservatório Dramático da Bahia*, que criou, entre boa parte dos homens de letras na Bahia, as concepções de que o teatro era medida de “civilização” do país, e que a dramaturgia era a materialização da autoproclamada missão civilizatória. Já vimos que Boccanera e Silva Castro participaram da entidade, mas outros personagens certamente carregavam esses sentidos para suas ações no teatro. As revistas e comédias no pós-abolição, neste particular, não pareciam fugir a essa determinação, embora não possam ser resumidas a isso.<sup>25</sup>

Por fim, tenho em vista contribuir com os estudos no campo da história social do humor e do riso no Brasil, área com uma considerável bibliografia, ainda que carente para as manifestações na Bahia. Desde pelo menos a década de 1990, pesquisas vem mostrando entre muitos outros aspectos, a importância do humor para muitos homens de letras como forma de participar do debate público. Principalmente no século XIX e primeiras décadas do XX, muito dessa produção humorística constituía-se em uma das facetas da produção intelectual de muitos escritores consagrados, nem sempre com a mesmo status, mas muito úteis, para os autores, como para a posteridade, por permitirem tratar de temas delicados ou mesmo interditos em sua obra “séria”. No geral, a imprensa foi o meio fundamental para essa produção, com variadas formas - poesia satírica, colunas de crônicas irreverentes, caricaturas ou charges -, seguido por livretos e reclames.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> KRAAY, Hendrik. *Bahia's Independence: popular politics and patriotic festival in Salvador, Brazil (1824-1900)*. Kingston, On: McGill-Queens University Press, 2019.

<sup>25</sup> BASTOS, Fernanda Villela. Op. cit., 2014. KRAAY, Hendrik. Op. cit., 2019.

<sup>26</sup> VELLOSO, Mônica P. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. HANSEN, João A. *Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004. LUSTOSA, Isabel. *Humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. BALABAN, Marcelo. *O poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. KNAUSS, Paulo...et al (orgs.). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj,

Em relação ao teatro ligeiro, a tese reforça o caráter polissêmico e o compromisso com a diversão como as principais marcas dessa forma de entretenimento cômico, como uma historiografia já tem mostrado. Se esses pontos já atacam as aspirações moralizantes e missionárias já citadas, a sensibilidade do teatro ligeiro às demandas do público tem indicado que, ao invés de uma audiência passiva e “incivilizada”, imaginada pelo realismo, havia muitas interferências da plateia nas representações. Embora nem sempre fáceis de comprovar, a postura ativa do público nesses tipos de espetáculos trouxe novas dimensões para a análise das peças, jogando mais luz tanto nos projetos imaginados por aqueles abolicionistas-dramaturgos, como na diversidade de leituras sobre temas caros para o encaminhamento da nação sem cativo, manifestos ali em um momento de diversão e riso.<sup>27</sup>

Ao trazer essas peças para a “cena”, se me permitem o gracejo, busco contribuir igualmente com as pesquisas históricas sobre o humor na Bahia, tema ainda muito lacunar. Excetuando trabalhos que se valeram pontualmente de uma documentação humorística, autores têm apontado a importância do humor na atuação política de muitos homens de letras.<sup>28</sup> Na minha pesquisa de mestrado, analisei as crônicas satíricas do abolicionista e jornalista Aloísio de Carvalho, que ainda falarei muito ao longo deste trabalho. Usando sua coluna de versos no seu periódico, esse homem de letras atuou a favor da ascensão política de J. J. Seabra e pela disseminação do escotismo como solução para “salvar” a república brasileira. Menos apegado às soluções pela imigração ou trabalhos compulsórios, o cronista tinha esperança que o escotismo desse senso de disciplina e respeito às hierarquias sociais para uma parte da população, especialmente às pessoas de cor. Na imprensa ilustrada, a jornalista Neuma Silva mostrou como editores do periódico *Foia dos Rocêro* (1899-1901) criticaram grandes nomes da política baiana,

---

2011. LUSTOSA, Isabel (Org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

<sup>27</sup> Sobre o teatro ligeiro no Brasil, ver: SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. MENCARELLI, Fernando A. Op. cit., 1999. RABETTI, Beti. *Teatro e comicitàs: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. GOMES, Tiago de M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. FARIA, João R. (Org.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

<sup>28</sup> ALVES, Lizir A. *Poesia e vida literária na Bahia de 1890 a 1915*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986. GRADEN, Dale T. “so much superstition among these people!”: Candomblé and dilemmas of afro-Bahian intellectuals, 1864-1871. KRAAY, Hendrik (Org.). *Afro-Brazilian culture and politics. Bahia, 1790s to 1990s*. Armonk: New York, 1998. KRAAY, Hendrik. Op. cit., 2019. WOOD, Marcus. *Black Milk: imagining slavery in the visual cultures of Brazil and America*. London: Oxford University Press, 2013.

protegidos por pseudônimos. Já o historiador Túlio Henrique Pereira mostrou como as representações racializadas no periódico *A Coisa* (1897-1904), boa parte delas do abolicionista Arthur Arezio da Fonseca, reforçavam os estigmas e preconceitos sobre homens e mulheres egressos do escravismo no pós-abolição. Embora o autor não tenha discutido a polissemia das imagens de humor, sua pesquisa trouxe pontos importantes acerca da participação dos abolicionistas na discussão do lugar social da cor, como veremos no terceiro capítulo.<sup>29</sup>

\*\*\*

Sem mais demora, apresento a documentação da pesquisa. Entre v de peças de teatro ligeiro de autores baianos e com temática local, escritas entre 1890 e 1904, identifiquei seis de autoria de Sílio Boccanera Júnior e do poeta Alexandre Fernandes. Neste trabalho, vou me aprofundar em duas delas, especialmente por contar com os roteiros impressos e por terem sido representadas. A primeira é a *O Diabo na Beócia*, uma revista referente aos acontecimentos do ano de 1894, composta de um prólogo, três atos, uma apoteose, além de 28 números musicais. Primeira produção ligeira da dupla, foi ao palco de teatros em Salvador, Fortaleza e Belém, entre os anos de 1895 e 1896. A segunda peça será a burleta *A Frôr da Arta Sociedade*, comédia curta de um ato, ornada com nove números de músicas populares. De longe, foi a peça de maior repercussão dos autores, já que compôs o repertório de uma companhia profissional durante o ano de 1896, sendo exibida na Bahia, Alagoas e Paraíba, além de novas exhibições em 1899, em Salvador.<sup>30</sup>

Cruzei essa documentação com outros tipos de fontes, como romances, revistas literárias e gravuras, imprensa humorística e composições musicais tocadas nos espetáculos. No caso das fontes de humor, fiz, o máximo possível, uma espécie de “operação exegética”, buscando as relações dos seus termos com as questões do seu tempo, me abrindo janelas na interpretação das piadas feitas no palco.<sup>31</sup> Não custa

---

<sup>29</sup> Importante destacar o trabalho do jornalista Gutemberg Cruz, um dos primeiros a chamar a atenção para a produção de humor na Bahia. CRUZ, Gutemberg. *Feras do humor baiano (Lage, Nildão e Setúbal)*. Salvador: Empresa gráfica da Bahia, 1997. SILVA, Neuma A. D. *Foia dos Rocêro*: crítica política e humor na imprensa baiana do século XIX. Cruz das Almas, BA: Editora UFRB, 2019. PEREIRA, Túlio H. *Que coisa é essa, Yôyo?*; cor e raça na imprensa ilustrada da Bahia (1897-1904). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2016. REBOUÇAS, Daniel. *Lulu Parola*: crônicas e ironias. Salvador: Editora Caramurê, 2016.

<sup>30</sup> Conforme consta no Anexo I.

<sup>31</sup> Trabalho a metodologia da “operação exegética” me valendo das considerações dos historiadores Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves e Leonardo Miranda Pereira para a análise de história social da

lembrar: alguns personagens centrais deste trabalharam atuaram em alguns órgãos da imprensa humorística da capital baiana - *O Faísca*, *A Coisa*, *A Malagueta*, ou escreveram reclames de humor, como no *O Chapéu*. Decerto, sob manto opaco de gracejos feitos em uma época já distante, esses sujeito, e suas piadas por extensão, teciam relações com a retórica política e temática do seu tempo, tornando possível tecer, sempre que possível, diálogos entre eles.<sup>32</sup>

Sem adentrar na seara da etnomusicologia, meu intento inicial em trazer as composições musicais foi reconstituir, ao máximo, a dimensão cênica do passado. Neste sentido, usar esse tipo de fonte me pareceu útil para imaginar – juntamente com quem lê este trabalho – a polissemia em torno das performances dos atores no palco, e das possíveis reações e leituras feitas pela plateia. Como encontrei pouquíssimos dados sobre os atores, apesar da extensa busca, a utilização do recurso musical me permitiu dar mais substrato para meu argumento em torno dos sentidos raciais na exibição das revistas baianas. Não foi algo trivial a presença daqueles ritmos sincopados das *canções escravas* tocadas nos palcos de Salvador e fora dele. Não que as melodias vindas das orquestra fossem apenas compostas por esses repertórios, mas certamente as sonoridades afro-brasileiras foram parte forte do sucesso das peças da dupla de abolicionistas.<sup>33</sup>

Para deixar claro, meu objetivo foi ir além de um texto-centrismo, adotando a concepção do teatro como uma prática de cena e, ao mesmo tempo, como um fenômeno social. Sem dúvidas, esmiuçar os roteiros foi importante no levantamento das temáticas, na proposição de diálogos dessas escolhas com as tensões e debates daquele contexto. Essas outras fontes, por sua vez, me ajudaram a recuperar as encenações propriamente ditas e a polissemia das performances, abrindo para novas leituras e significados diferentes, como disse. Entrelaçando todos esses aspectos, espero que fique claro que o teatro será tomado nessa tese não somente como o reflexo das experiências humanas, mas como instrumento de interferência social.<sup>34</sup>

---

crônica. CHALHOUB, Sidney et al. (Orgs.) *Histórias em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

<sup>32</sup> BALABAN, Marcelo. A beleza da raça: imagens de negros na imprensa ilustrada da Corte (1884-1886). SAMPAIO, G. et al. (Orgs.). *Marcadores da diferença*: raça e racismo na história do Brasil. Salvador: Edufba, 2019.

<sup>33</sup> Deixei toda a parte musical da tese neste link: <https://soundcloud.com/daniel-reboucas-629364590>. Para uma interessante análise de “etnomusicologia histórica”, consultar, entre outros: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

<sup>34</sup> MOSTAÇO, Eldécio et al. *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010. MOSTAÇO, Edécio. Teatro e história cultural. *Baleia na rede*: Estudos em arte e sociedade. São Paulo. Vol. 9, n.1, 2012. CARREIRA, André L. A. N. CABRAL, Beatriz A. V. O teatro como

A tese está organizada da seguinte forma. O primeiro capítulo é dedicado a investigar as relações entre o movimento abolicionista e o universo teatral em Salvador, com dois objetivos básicos. Após a apresentação mais geral dos espaços e do público teatral da cidade nas últimas décadas do século XIX, mostro a importância do teatro como um espaço de atividades políticas para a militância organizada e como agregador de novos sujeitos na luta pelo fim da escravidão. Em seguida, analiso as diversas noites teatrais em Salvador a partir de 1884, marco temporal inicial da tese, mostrando a força das representações da liberdade como uma “dádiva” do movimento organizado, e não resultado da luta escrava, premissa importante para concepção de tutela na época do pós-abolição. No mesmo sentido, aponto como o processo de racialização nos espetáculos também era parte do argumento de que os libertos não saberiam viver por si na liberdade. Por fim, mas não menos relevante, apresento como naquelas noites teatrais ocorriam entendimentos nem sempre coincidentes em torno dos libertos, em grande medida fruto da diversidade sociorracial do movimento abolicionista.<sup>35</sup>

A revista *O Diabo da Beócia* é o centro do segundo capítulo. Quero mostrar como, a partir da dinâmica teatral da década anterior, a peça foi um espaço para os autores colocarem a sua agenda acerca do futuro do país: a expansão da instrução e a “civilização” dos gostos pela arte. Embora tenham feito críticas para muitos setores da sociedade, até como forma de mobilização social, a aposta da sátira e do riso punitivo esteve sobre os “novos” cidadãos. O terceiro capítulo continua nas “muitas revistas”, agora dedicando-se à burleta *A Frôr da Arta Sociedade*. Meu argumento é que os autores realizaram um deslocamento da pauta da instrução para discutir mais diretamente sobre a raça. Mostro como a peça buscou fazer troça de uma igualdade imaginada na época da campanha abolicionista, a partir da limitação da influência racial em homens e mulheres negros no período. Contudo - isso é muito importante destacar - as diferentes reações do público diante das performances nos apontem discordâncias e diferentes leituras das ideias dos autores.

Na conclusão, me volto à burleta *Escritores à Penca*, escrita por Sílio Bocanera e Alexandre Fernandes, entre 1898 e 1900. Simulando um encontro literário das duplas com outros intelectuais envolvidos com teatro na Bahia, argumento que a peça era um

---

conhecimento. In: *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. CARREIRA, André et al (orgs.). Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 13.

<sup>35</sup> SCHWARCZ, Lília M. Dos males da dádiva: sobre as ambiguidades no processo da Abolição brasileira. In: CUNHA, Olívia M. G. da. GOMES, Flávio. *Quase-cidadão: histórias e antropologia da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 23-55.

ponto “final”, ou pelo menos, uma reavaliação da aposta que fizeram do teatro como ferramenta de reorganização social. E não apenas isso. Ao passo que se reforçava as teorias raciais como limitador da cidadania e igualdade do regime republicano nos teatros na Bahia, vemos lamentosos autores sendo interpelados por interpretações distintas sobre esses temas, do outro lado da ribalta. Tanto assim, em 1906, marco final deste trabalho, nota-se um Sílio Boccanera tentando, mais uma vez, mobilizar o campo teatral em seu projeto de construção da nação.

### **Capítulo 01 - A liberdade no palco: lutas abolicionistas no teatro em Salvador (1884-1888).**

Salvador. Sábado, 13 de setembro de 1884. O *Gazeta da Tarde* publicou uma edição especial sobre o fim da escravidão na província do Amazonas, ocorrida em julho daquele ano.<sup>36</sup> Em uma louvação ao episódio, o número do jornal trazia diversas declarações de conhecidos militantes, recortes de livros antiescravistas e poesias abolicionistas. No editorial, o fundador e importante militante, Panfílio da Santa Cruz, fazia questão de enfatizar que a “grandiosa aspiração da humanidade e da civilização”, ou seja, a abolição da escravidão, estava cada vez mais perto e que as resistências das “Bastilhas da escravidão”, como a província da Bahia, só trariam resultados funestos para o país. Dando exemplos, o articulista especulava que em breve todos iriam assistir os cativos refugiando-se nas “províncias livres para escaparem da escravidão” ou até mesmo uma guerra civil, por culpa da resistência dos senhores em aceitar a marcha dos tempos.<sup>37</sup>

Junto ao editorial provocativo, a edição também trazia – ou talvez ela realmente fosse - uma convocação para o “grande e importante festival abolicionista”, em honra ao

---

<sup>36</sup> HOMENAGEM ao Amazonas Livre. *Gazeta da Tarde*. Salvador, p. 1, 13 Set. 1884.

<sup>37</sup> Vale lembrar que o fim do escravismo no Amazonas nesse momento foi mais propagado do que o real fim do cativeiro na região. POZZA NETO, Provino. *Ave Libertas: ações emancipacionistas no Amazonas*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Amazonas, Departamento de História, 2011.

Amazonas, organizado por membros do jornal.<sup>38</sup> Entusiasmados com o avanço político do Gabinete Dantas, com a dissolução da câmara por parte do imperador e com a libertação de mais uma província, os abolicionistas na Bahia queriam festejar grandemente nas ruas. Marcado para o domingo à tarde, o festival começava com uma passeata partindo do Imperial Liceu de Artes e Ofícios até chegar ao Teatro Politeama, passando por muitas ruas das populosas freguesias da Sé e de São Pedro. O préstito, segundo o *Gazeta da Tarde*, deveria ser composto por todas as “classes sociais e pelas sociedades abolicionistas”, conduzindo “painéis com a efigie dos mais denodados libertadores do país”. Após a andança, a segunda parte era no palco do citado teatro, com as apresentações de filarmônicas, de bandas militares, da *Companhia Lírica Musela*, recitação de poesias e entrega de cartas de alforria.

De fato, a celebração levou muita gente às ruas no dia 14 de setembro de 1884. O jornalista do *Diário de Notícias* descreveu um cortejo sempre acompanhado “por uma enorme quantidade de povo” e por um “número extraordinário de famílias que [se] apinhavam nas janelas em todo o itinerário do festivo préstito”. À noite, quase cinco mil pessoas estiveram no Politeama, número muito expressivo para uma cidade com cerca de cem mil pessoas. No palco, a exibição dos estandartes da tarde, a saber: uma alegoria ao Amazonas, efigies do Imperador, do Visconde de Rio Branco, do Conselheiro Dantas, do poeta Castro Alves, de Joaquim Nabuco e de Luiz Gama. Passada a abertura, o abolicionista de cor, Luiz Álvares dos Santos, da *Libertadora Baiana* e da *Gazeta da Tarde*, proferiu um “bonito discurso a favor do acabamento [sic] da escravatura nacional”, seguido pela execução da *Marselhesa dos Escravos*, tocada pela banda do Liceu de Artes e Ofício. Ao final, duas jovens, simbolizando o Amazonas e o Ceará, entregaram três cartas de alforria para “cativas que se achavam no palco aos pés da coluna simbólica”.<sup>39</sup>

E quais grupos abolicionistas estavam presentes? O préstito tinha uma ordem, predefinida pelo *Gazeta da Tarde*. Depois das bandas marciais, o primeiro grupo era o da imprensa, marcada pelo estandarte de Gutemberg, e representada pelas redações de vários jornais e pela diretoria da *Associação de Tipográfica Baiana*; em seguida, a *Sociedade 28 de Setembro*, com as efigies do Visconde de Rio Branco e do Conselheiro Dantas,

---

<sup>38</sup> O tom provocativo tinha razão de ser. Como pontuou Joseli Maria Mendonça, o temor de uma possível guerra civil, vinculado à diferença de concentração escrava entre o norte e sul do Brasil, tornou-se um debate público, sobretudo após a emancipação no Ceará. MENDONÇA, Joseli Maria N. *Entre a mão e os anéis: a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008. p. 42-43.

<sup>39</sup> REVISTA do interior. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1, 21 Set. 1884.

acompanhada logo atrás pelo *Clube 24 de Maio* e a mocidade acadêmica, com o estandarte de Joaquim Nabuco. Passando dessa primeira metade do cortejo, o segundo bloco era das normalistas dos estudantes de humanidades, agrupados em torno da efígie do advogado abolicionista e presidente da Câmara dos Vereadores, Augusto Ferreira França. Logo atrás, duas das mais importantes agremiações abolicionistas da província, o *Clube libertador Luiz Gama*, com a “efígie do neto d’África”, e a *Sociedade Libertadora Baiana*, carregando um estandarte do Imperador.<sup>40</sup>

Os senhores não passaram incólumes diante de tamanha mobilização. No editorial *O Abolicionismo na Bahia*, o *Gazeta da Bahia*, órgão simpático aos interesses da lavoura, classificou a atividade como uma grande farsa com objetivos espúrios e fez uma série de ilações.<sup>41</sup> Primeiro afirmou que a “divulgação aparatosa”, prevendo vinte mil pessoas nas ruas, mostrava que o real objetivo da festa no Politeama não era libertar escravos, mas encher “as algibeiras dos abolicionistas”. A insinuação era que os sete contos de réis arrecadados dos ingressos pelas quase cinco mil pessoas presentes não foram usados para pagar as três alforrias citadas ou mesmo guardando para libertações futuras. Indo além na ilação, o editorialista sugeria, nas entre linhas, que o montante era para financiar o acoitamento de duas cativas na Cidade Baixa.<sup>42</sup>

Não encontrei uma resposta das entidades abolicionistas sobre as acusações, nem indícios se realmente houve cobrança de ingresso no evento do Politeama. Por ora, interessa registrar que o evento descrito acima nos mostra os grupos abolicionistas baianos em torno do espaço teatral, levando suas mensagens para um público cada vez mais amplo, como já citei na introdução. E ainda que não fosse novidade naqueles dias agitados, quase cinco mil pessoas em uma manifestação política não era um número nada desprezível. Essa presença ativa de várias agremiações sinaliza como ambiente teatral foi também um espaço importante e igualmente em disputa por esses grupos, incluindo também as próprias companhias teatrais, buscando, à sua maneira e dentro das

---

<sup>40</sup> A presença feminina nessas atividades merece um estudo mais pormenorizado, diante das informações conflituosas que encontrei na imprensa da época. No *Gazeta da Tarde* consta o “*Clube Símbolo da Liberdade* na terceira posição, com 21 senhoras, representando as vinte e uma províncias do Brasil”, carregando a efígie de Joaquim Nabuco. Mas em outra página dessa edição, essa posição seria ocupada por um “grupo de meninas com a fotografia da Condessa de Barral”. Difícil precisar quem realmente esteve nas ruas de Salvador, mas passado o evento, o *Diário de Notícias* não descreveu a presença do clube *Símbolo da Liberdade* e nem a presença da efígie da condessa, mas o estandarte de Ferreira França, levado pelas normalistas. Sobre a participação feminina nas atividades teatrais abolicionistas, ver: ALONSO, Angela. Op. cit., 2015. CASTILHO, Celso. Op. cit., 2016.

<sup>41</sup> Luís Anselmo da Fonseca classificava o *Gazeta da Bahia* como o “único órgão nesta capital que defende a escravidão”. FONSECA, Luís Anselmo da. Op. cit. p. 280.

<sup>42</sup> o ABOLICIONISMO na Bahia. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 28 Set. 1884.

possibilidades, exporem suas visões sobre o fim da escravidão. Nas páginas seguintes acompanharei com mais vagar toda essa movimentação nos palcos baianos na década de 1880.

### **Locais e público para um teatro abolicionista na Bahia do final do século XIX**

Quase dez anos depois de passar pela Bahia, o fotógrafo Moritz Lamberg descreveu a vida social na Salvador do ano de 1885, um ano após a passeata dos abolicionistas, como enfadonha para um estrangeiro como ele. Além da distração eventual em hotéis, o visitante anotou apenas dois teatros na capital, sendo um de “ópera, que está quase todo ano fechado, e um de opereta e de drama, em que se representa mais animado, mas nem sempre bem”. Boa anotação para meu propósito inicial de identificar os espaços teatrais existentes na época, mas que já merece ser matizada. Talvez pelo pouco tempo na capital, o fotógrafo não sabia que, na prática, essa separação por repertório entre o Teatro São João e o Politeama por repertório não era tão marcada. A primeira casa abrigou por diversas vezes, e em variadas épocas, companhias voltadas aos mais diversos gêneros, incluindo teatro ligeiro musicado. Quanto à segunda, Lamberg provavelmente conheceu a casa em um momento de transição, quando deixava de ser uma espécie de circo-teatro para um prédio mais estruturado, que abrigou espetáculos líricos. Por fim: em ambos os locais não faltaram atividades abolicionistas, não anotadas pelo viajante.<sup>43</sup>

Outro adendo à descrição do fotógrafo: Salvador tinha outros espaços teatrais importantes, antes e depois da visita do viajante. Cruzando as informações de alguns memorialistas com dados coletados na imprensa, montei uma cartografia dos palcos dentro do perímetro urbano da capital da província nas três últimas décadas do século XIX.<sup>44</sup> Apresento-a abaixo:

**Mapa 1** - LOS RIOS, Adolfo M. Planta da cidade de São Salvador, capital do estado federado da Bahia. Salvador, Ba: Ramon Alacron, 1894.

---

<sup>43</sup> LAMBERG, Maurício. *O Brasil: ilustrado com gravuras*. Rio de Janeiro: Tipografia Nunes, 1896. p. 203.

<sup>44</sup> Ver anexo II.



Mapa 2 – Idem. [Detalhe]



Mapa 3 – Idem. [Detalhe]



Funcionando de maneira intervalar, muitos desses locais estavam concentrados nas freguesias centrais, como é possível ver no mapa 01 e na tabela a seguir, englobando os teatros mais estruturados, espaços de sociedades dramáticas, pequenos palcos para apresentações de grupo de operetas estrangeiras, à moda do *Alcazar Lírico*, do Rio de Janeiro, além dos circos. Em parte pelo crescimento urbano e populacional da capital, outros pontos mais distantes surgiram entre as décadas de 1870 e 1890, em destaque nos mapas 02 e 03. Por muitos anos, teatrinhos para artistas amadores e pequenos circos foram uma das opções de diversão para os moradores das regiões mais afastadas, como Mares, Brotas e Rio Vermelho.

Quadro 1 - Levantamento dos teatros, teatrinhos e circos no final do século XIX.

Nome/ Data	Local	Estrutura	Lotação
<b>1 - Teatro São João</b> (13.05.1812 06.06.1923)	Largo do Teatro /Praça Castro Alves	4 pavimentos, 4 ordens de camarotes Gerais (300 cadeiras)	1200 lugares (público) 200 funcionários
<b>2 - Teatro São Pedro d'Alcântara</b> (1837-1879)	Rua de Baixo		
<b>3 - Teatro Politeama</b> (02.1883 /1932(?))	São Pedro (Rua Ferreira França)	<b>1882-1885:</b> - 57 camarotes <b>1886:</b> 100 camarotes (sendo 36 de 1ª ordem, tribunas) 700 cadeiras <b>1893:</b> 43 camarotes / 500 lugares	
<b>4 - Teatro São José (1854)</b>	Prox. Igreja S. José de Riba-mar (st. Antônio do Carmo)		
<b>5 - Ginásio Bonfim (1867-68)</b>	Baixa do Bonfim (prox. À sede da companhia de bondes <i>Veículos Econômicos</i> )	250 pessoas	Barracão com 250 galerias e plateia Manuel Rodrigues de Carvalho/ Pedro Alexandrino Ribeiro Moreira
<b>6 - Teatro do Gouveia (1870)</b>	Rua do Sangradouro	-	Funcionava num sobrado da Rua do Sangradouro, hoje Djalma Dutra, propriedade de João Gabriel Gouveia.
<b>7 - Alcazar Lírico Baiano (Theatre Lirique Francais) (1870-1871)</b>	Hotel Brickman (Campo Grande) Hotel Foleville (Rua de Baixo)		Cia. Noury
<b>8 - Recreio Dramático (1872- 73)</b>	Rua dos Droguistas, Comércio.		Composto da classe caixeiral
<b>9 - Sociedade Tália (1873-80)</b>	Ladeira da Conceição (esquina da Ladeira da Gameleira)		Fundada por Caixeiros, em frente ao elevador Lacerda, 1873-74.
<b>10 - Recreio Dramático (1884)</b>	Ladeira do Baluarte, no Santo Antônio Além do Carmo.		Dirigido pelo coronel Armando Gentil.
<b>11- Congresso Dramático</b>	Ladeira da Conceição		Dirigido por Eduardo De- Vecchi
<b>12 - Grêmio Agrário de Menezes (1888)</b>	Rua Carlos Gomes, nº 23		Apresentava-se, segundo Affonso Ruy, no antigo Teatro São Pedro. Contava com o cômico Carlos Zuanny, Eduardo Veloso, Umbelino Marque e Dr. Antonio Pedro da Silva Castro.
<b>13 - Teatro Santo Antônio (1889)</b>	Colégio Pe. Pereira, na Quinta dos Lázarus		Funcionava no antigo colégio do Padre Pereira, na qual o ensaiador Umbelino Marques.
<b>14 - Fênix Dramática (1895)</b>	Dendezeiros do Bonfim		Segundo Querino, foram representados o <i>Príncipe Prussiano</i> e a comédia <i>Rosca</i> .
<b>15 - Teatro Avenida (1890- 1898)</b>	Avenida Saudável (Rio Vermelho)		
<b>16 - Teatro Grêmio José de Alencar (1897-1899)</b>	Rua comendador Salvador Pires (S. Pedro)		Antiga Rua do fogo, n. 2.
<b>17 - Grêmio Dramático Carlos Gomes (1897-98)</b>	Rua do Arcebispo, Sé. / Ladeira da Gameleira / Largo da Madragôa (Fábrica da Gama & Gama)		Era um grupo amador, com atividade em vários palcos pela cidade. Também deu espetáculos no Teatro São João.

Os teatros São João e o Politeama eram as duas principais casas teatrais de Salvador, locais onde, não à toa, se concentrou as companhias ou os eventos contra o

escravismo.<sup>45</sup> Ambas estavam localizadas em pontos de grande circulação nas populosas freguesias da Sé e do São Pedro, centro político e artístico cultural, com casas de fotografias, livrarias e posteriormente cinemas.<sup>46</sup> A casa colonial era, nas últimas décadas do Oitocentos, um grande prédio de quatro andares, com quatro ordens de camarotes, cerca de 60 cabines, 400 lugares nas galerias e mais 340 nas gerais. Termo de época, uma “enchente” daria perto de 1.040 pessoas, número nada desprezível para uma cidade com cerca de 100 mil no final do século XIX, atestando ser o teatro um dos principais entretenimentos coletivos oitocentista de várias capitais pelo mundo.<sup>47</sup>

Como imagens do seu interior no recorte temporal desse trabalho são raras, trago uma fotografia abaixo, em 1859, para que possamos ter uma noção da concentração de pessoas em torno do prédio:

**Imagem 03** – Teatro São João, em 1859, na recepção ao imperador do D. Pedro II. Acervo IGHB.

---

<sup>45</sup> O teatro São Pedro Alcântara foi uma das mais importantes casas teatrais de Salvador nas primeiras décadas do século XIX, mas com funcionamento já bem restrito no final da década de 1870. Nesse decênio encontrei apenas algumas companhias de opereta francesa, bailes carnavalescos e uma companhia e variedades. Nada identifiquei sobre atividades abolicionistas.

<sup>46</sup> SANTOS, Isis Freitas dos. “*Gosta dessa baiana?*”: crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014. p. 39-40.

<sup>47</sup> A pesquisadora Maria Antonia Gomes informa a capacidade de cerca 1200 pessoas para o São João nessa época. KRAAY, Hendrik. Op. cit., 2019, p. 267. GOMES, Maria Antônia L. *Museu virtual para o antigo Teatro São João da Bahia, através de uma abordagem socioconstrutivista*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação, 2017. O número do São João se equipara às grandes casas teatrais na Europa, segundo dados de Christophe Charle. CHARLE, C. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



O público no São João era bem mais expressivo do que a capacidade inicial do Politeama, que, quando era um circo teatro, entre 1883 e 1886, tinha 285 lugares para sentar, entre camarotes e gerais, fora claro as centenas de pessoas que ficavam em pé no em torno da estrutura. Já a partir desse último ano, o prédio foi consideravelmente reformado, ganhando 100 camarotes, sendo 36 de primeira ordem, e mais 700 cadeiras, além de iluminação a gás, bar e área externa gradeada.<sup>48</sup>

Encontrei sete pequenos teatrinhos espalhados pelo espaço urbano, sobre os quais encontrei poucos dados ou se recepcionaram noites abolicionistas. O que a documentação sugere é esses teatros ocupavam, geralmente, a área interna de um sobrado comercial ou de uma sala espaçosa de residências maiores durante um curto período. Se neste capítulo esses palcos ficarão na coxia, já registro que, nos capítulos seguintes, alguns deles, como o *Teatro de Variedades*, no Rio Vermelho, ou o *Palacete Alencar*, no São Pedro, voltarão à narrativa por sua importância como ponto de sociabilidade dos envolvidos com teatro na cidade, e onde se encenou cenas cômicas e revistas com muita *canção escrava* e representação racializada.

Localizei cerca de onze companhias circenses atuantes em Salvador entre 1879 e 1900. Vale esclarecer: embora não seja o objeto central do trabalho, incluí as companhias circenses nessa seleção pela forte relação histórica que circo e teatro estabeleceram no

---

<sup>48</sup> Diante das poucas informações sobre o Politeama nos seus anos iniciais, tomo esses números com cautela. Segundo um anúncio da companhia de touros, havia no local um total de 57 camarotes com 5 cadeiras. POLITEAMA baiano. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 2, 6 Abr. 1884.

Brasil, tanto na intercomunicação de linguagens, como no alcance de um público socialmente variado.<sup>49</sup> Esse último ponto, inclusive, deve ter influenciado a articulação entre grupos abolicionistas e companhias circenses, o que, por anos, trouxe muita diversão para as áreas centrais da cidade, como na Piedade, no largo de São Pedro, no Terreiro de Jesus, na Rua da Vala ou no Campo dos Mártires. Normalmente em palcos com alguma cobertura, sistema próprio de iluminação e arquibancada, os grupos circenses apresentaram números de acrobacias mesclados momentos teatrais adaptados à realidade cultural da cidade, como as pantomimas animadas por chulas e “bailados africanos”, ou *canções escravas* de revistas famosas, como o lundu *Munguzá*, da *Tim Tim por Tim Tim*. Em alguns casos, mais três mil pessoas foram ver esses espetáculos, gerando confrontos entre a polícia e parte do público do lado de fora.<sup>50</sup>

Delineado os espaços, passo ao público. Responder quem comparecia aos teatros é uma tarefa difícil, como apontou pelo pesquisador Hendrik Kraay. Alguns autores, por outro lado, têm apontado para uma progressiva diversificação social das plateias na segunda metade do século XIX, em razão, entre outros aspectos, do crescimento populacional e urbanístico das cidades.<sup>51</sup> Esses fatores, por sua vez, impulsionaram a produção e a oferta de diversões variadas, que atendessem aos gostos diversificados. Assim, companhias teatrais passaram progressivamente a apostar cada vez menos no chamado teatro de tese, valorizado por um público burguês elitizado e defensor de uma dramaturgia moralizadora, e investir mais na espetacularidade cênica e no divertimento leve. Embasado numa espécie de “lógica industrial do fazer teatral”, alguns empresários teatrais montaram repertórios bem ecléticos, mas com ênfase no teatro ligeiro musicado, visando uma bilheteria desse público mais heterogêneo, composto por estratos médios e baixos das cidades.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Sobre os diálogos do circo com teatro, ver: SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2006. SOUZA, Silvia Cristina Martins de, 2002, op. cit., p. 244. SILVA, Daniel Marques da. Do moleque beijo ao mestre de gerações. *Repertório: Teatro & Dança*. Ano 13, Nº 15, 2010, p. 131.

<sup>50</sup> Em 1879, a Companhia *Lowande Great Brazilian Circus* e o *Circo Pavilhão* tiveram problemas com a polícia em razão da superlotação. Foi neste último inclusive que encontrei a menção a chula na programação. Os “bailados africanos” fizeram parte da programação do Circo Lusitano, montado no Campo dos Mártires, enquanto o número do *munguzá* animou muitas noites no circo dos Irmãos Carlo, na Madragoa. FISCALIZAÇÃO do circo. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 8 mai. 1879. COMPANHIA equestre. *Gazeta da Bahia*. p. 1, 3 mai. 1879. CIRCO Lusitano. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 19 Dez. 1898. NOTAS Teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 30 Set. 1898.

<sup>51</sup> KRAAY, Hendrik. *Bahia Independence's*, p. 267.

<sup>52</sup> SOUZA, Silvia C. M. de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002. MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasquez, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, FAPERJ, 2008. NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*. Tese (doutorado em Letras) – Universidade Estadual

De uma forma mais geral, essas considerações também valem para Salvador. Um indício foi a excursão de algumas dessas companhias desse tipo, no geral alcançando boas bilheterias.<sup>53</sup> Citando alguns destaques, passaram pela capital a *Grande Companhia de Ópera Cômica*, de Luiz Braga Júnior, a *Companhia de Óperas Cômicas e Operetas*, de Jacinto Heller e a *Grande Companhia de Operetas, Revistas e Mágicas do Teatro Dramático do Rio de Janeiro*, de Silva Pinto.<sup>54</sup> E não seria para menos, pois a capital era uma dos principais centros urbanos do país, fruto da sua antiga posição de destaque político e econômico em todo período colonial e primeiras décadas do império. Em termos demográficos, concentrava cerca de 10% da população de toda a província, que numericamente girava em torno de 108 mil e 144 mil, entre 1872 e 1890. Na prática, esse contingente era muito maior, já que sendo um dos mais importantes portos do país, o trânsito de pessoas do Recôncavo, de outras províncias, da Europa e da América, era igualmente significativo.<sup>55</sup>

Não custa lembrar que as duas principais casas teatrais ficavam nas freguesias da Sé e de São Pedro, como já disse, bastante populosas e consideravelmente beneficiadas pelo crescente processo de urbanização da capital neste final do Oitocentos. Novos hábitos urbanos nessas regiões, e por extensão nos próprios teatros, foram facilitados pelo sistema de iluminação a gás em operação na cidade desde 1862, permitindo uma melhor circulação de pessoas por horários mais estendidos noite adentro e a apresentação de espetáculos aparatosos. Para os moradores de regiões mais distantes do centro, o ir e vir poderia ser feito, por quem podia pagar obviamente, usando o serviço de bondes de burro desde meados da década de 1870, com a *Veículos Econômicos*, a *Trilhos Centrais*, a *Transportes Urbanos e Linha Circular*.<sup>56</sup>

Mas diversão descompromissada e boa localização não implicavam em amplo acesso. Ainda seguindo Hendrik Kraay, o preço da entrada tornava o teatro algo inacessível para uma parte significativa da população e reproduzia, pelo menos de uma forma mais geral, as hierarquias social e racial da época dentro das casas teatrais. Nos

---

de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006. MENCARELLI, Fernando. Artistas, ensaiadores e empresário: o ecletismo e as companhias musicais. *História do Teatro Brasileiro*. FARIA, João Roberto (org.). São Paulo: Perspectiva, Edições Sesc-SP, 2012. p. 235-275.

<sup>53</sup> Ver anexo II.

<sup>54</sup> MENCARELLI, Fernando. Op. cit., 2012, p. 253-262.

<sup>55</sup> SAMPAIO, Consuelo N. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005. p. 51-52.

<sup>56</sup> MATTOSO, Kátia. *A Bahia, Século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 82-126. REBOUÇAS, Daniel. *Indústria na Bahia: um olhar sobre sua história*. Salvador: Caramurê, 2017. REBOUÇAS, Daniel et al. *A Cidade da Bahia e a Eletricidade*. Salvador: Caramurê, 2018.

camarotes, via de regra, estavam as famílias mais abastadas, homens de posses e de elevada posição social, muitos deles brancos, mas também de cor. Nas cadeiras, cidadãos de algibeiras mais modestas, enquanto os mais humildes tendiam a ocupar os locais mais distantes do palco e mais baratos. Pelo menos até meados do século XIX, o teatro era um espaço masculino por excelência. Mulheres frequentavam os camarotes, e acompanhadas das famílias, situação que talvez tenha se alterado a partir de 1879, durante a apresentação da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, quando foi permitido senhoras nas galerias, conforme relata Silio Boccanera Júnior.<sup>57</sup>

Partindo dessas considerações, vale a pena desenhar a diversidade do público teatral com mais de precisão. De acordo com pesquisadora Andrea Marzano, alguns literatos oitocentistas foram eficientes em legar uma imagem do teatro como sinônimo de elegância pela presença apenas – ou sobretudo - das elites. Entretanto, se lermos essas narrativas com outro olhar, podemos identificar outros setores da sociedade atingidos pelo universo teatral, de forma direta ou às vezes indireta. No romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel Macedo, por exemplo, a autora destaca que, no mesmo luxuoso camarote ocupado pelos senhores, também estava o cativo Tobias, transmitindo recados entre as famílias. Situação parecida do jovem escravizado Pedro, do *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, que sabia de cor trechos do *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, de tanto que circulava pelo teatro. Desses contatos direto, conclui a pesquisadora, não seria despropositado pensar esses sujeitos transitando pelas ruas em contato com outros trabalhadores livres pobres, em conversas que poderiam incluir o que se passava na ribalta.<sup>58</sup>

Quem nos dá boas pistas dessa dinâmica na Bahia é o abolicionista Xavier Marques. No romance, *Uma Família Baiana*, o autor contava a história das idas e vindas do casamento entre Mafalda, filha do endinheirado coronel Antunes do Lago, com Luciano Pires, jovem fazendeiro paulista, de passagem pela Bahia para visitar o coronel, seu ex-colega no curso de Direito em São Paulo.<sup>59</sup> Para celebrar a oficialização do noivado, o futuro casal e a família do rico morador da região da Vitória iam a uma noite lírica no São João. Segue a descrição da chegada de todos dentro do teatro:

---

<sup>57</sup> KRAAY, Hendrik. Op. cit., 2019, p. 265-275.

<sup>58</sup> Segundo Andrea Marzano, a imagem do universo teatral como ambiente de elegância e de reafirmação de status advinha do engajamento de muitos literatos nos debates em torno da defesa do valor da civilização. MARZANO, Andrea. Op. cit., 2013, p. 45-54.

<sup>59</sup> Sobre a metodologia da dupla historicidade das obras literárias, ver, CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Toda a família do coronel ocupou um camarote de ordem nobre. Na plateia havia muitos espectadores, pertencentes na maior parte à classe caixeiral e à classe acadêmica. Logo que souu a hora anunciada por ter começo o espetáculo, e o pano continuou a exhibir suas conclamantes (sic) pinturas aos olhos do público, diversos rapazes entraram a bater no soalho com as biqueiras das bengalas e guarda-sóis, significando desse modo a sua justa impaciência. Imediatamente principiaram outros rapazes a levantar um sussurro de reprovação contra os primeiros. Bem se via que eram antipáticos. Apesar dos olhares repreensivos dos censores, os moços não se deram por achados; e como a bateria tornava-se cada vez mais forte, ouviu-se de súbito uma voz bradar, repassada de indignação: “Silêncio, canalha”.<sup>60</sup>

Focado em criticar a aristocracia baiana pela imagem de uma noite lírica nada civilizada, Xavier Marques nos legou boas imagens de quem ocupava o interior do São João, assistindo ao mesmo espetáculo. Nos camarotes, como não poderia deixar de ser, as famílias prestigiosas, ainda que sem citar a presença de cativos, enquanto nos assentos mais baratos, gente de menos fumo, entre jovens estudantes de medicina e caixeiros. Eram os pândegos a tumultuar o divertimento pretensamente elitizado, na visão de Xavier Marques.<sup>61</sup>

A passagem literária é valiosa pelo diálogo com informações que encontrei na imprensa. Reportando uma situação que mobilizou parte da sociedade da capital por alguns meses, no *Gazeta da Bahia* noticiou-se a prisão de três jovens durante o espetáculo da companhia dramática de Furtado Coelho, no dia 21 de setembro de 1886, no São João.<sup>62</sup> Simpatizantes da outra companhia lírica da Sra. Naghel, também em cartaz naquele mês, o trio quase interrompeu a noite com apitos, batidas de pés e lançamento de projéteis no palco. Comentando o fato, o jornalista anônimo do *Gazeta* avaliou que a prisão dos jovens, talvez caixeiros ou estudantes de medicina, era correta mas atestava a suposta ineficiência da polícia em garantir a diversão das “melhores famílias de nossa sociedade,

<sup>60</sup> MARQUES, Xavier. *Uma família Baiana*. Salvador: Imprensa popular, 1888. p. 130.

<sup>61</sup> A referência da presença de caixeiros vai ao encontro da informação do cronista Senex, pseudônimo do médico Dr. José Francisco da Silva Lima. Já o pesquisador Maciel Henrique Carneiro da Silva pontua que Xavier Marques colocou a família do coronel tendo apenas uma criada, e não um plantel de cativos, para reforçar a ideia de decadência da família baiana. SENEX. *A Bahia de há 66 anos: reminiscência de um contemporâneo*. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Ano XV, Vol. XV, n. 34, 1908, p. 92. SILVA, Maciel H. C. *Domésticas criadas entre textos e práticas sociais*: Recife e Salvador (1870-1910). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2011. p. 162-164.

<sup>62</sup> Sobre os sentidos em disputas nos partidos teatrais, ver SOUZA, Silvia C. M. Op. cit., 2002.

distintas senhoras e o que de melhor temos entre nossos homens de letra, negociantes e funcionários públicos”.<sup>63</sup>

Essa presença dos médicos, jovens ou não, no ambiente teatral baiano é importante em razão do papel da faculdade de medicina na agitação abolicionista na Bahia. A prova mais relevadora disso ocorreu na noite do dia 10 de junho de 1885, no final da excursão do empresário teatral Luiz Braga Júnior, um dos agentes mais destacados do modelo industrial do fazer teatral da época. Para encerrar sua turnê na capital, apostou em um dos grandes sucessos na Corte, apresentando a revista *O Mandarin*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Ao que tudo indica, foi a primeira vez que esse gênero foi apresentado em terras baianas. O anúncio detalhado demonstrava o desejo do empresário de chamar a audiência a partir da grandiosidade daquele novo gênero teatral, tendo por base a numerosa equipe da sua *Companhia Portuguesa de Óperas Cômicas*, repleta de atores, de coristas, de maquinistas, de cenógrafos e de uma orquestra completa.<sup>64</sup>

À grandiosidade da companhia, não há como destacar o atrativo do tema da peça. Embora as críticas à escravidão não fizessem a revista ser uma obra abolicionista, *O Mandarin* tematizava a imigração de mão de obra chinesa, assunto bastante candente no debate público durante a crise do escravismo e sob peso da crença no racismo científico. Logo, não é de se estranhar a presença de alunos e de egressos da Faculdade de Medicina, o celeiro da “vanguarda abolicionista” baiana. Pois bem, o médico Francisco Bráulio Pereira e sua esposa, chegando atrasado pelo citado bonde da *Transportes Urbanos* que passava em frente ao São João, não viram a aproximação do outro veículo que descia a ladeira. Segundo o *Diário da Bahia*, o casal não ouviu o rodar do carro em razão do barulho da “aglomeração de pessoas na vizinhança do teatro e das músicas que tocavam dentro dele”. Violentemente atingidos, foram levados até o camarote da polícia, sob os cuidados de José Luís Almeida Couto e do Conselheiro Jerônimo Sodré, ambos médicos e históricos abolicionistas, cercados de mais de “quarenta de seus colegas médicos e professores da Faculdade”.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 2, 23 Set. 1886. REVISTA do interior. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1, 01 Out. 1886. TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 18 Set. 1883. TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 2, 23 set. 1886.

<sup>64</sup> Entre as operetas mais destacadas, estavam *D. Juanita*, *O Periquito*, *a Filha da Maria Angra* e *a Baronesa de Caiapó*, sendo essas duas últimas paródias nacionais de operetas francesas. MENCARELLI, Fernando. Op. cit., 2012, p. 265.

<sup>65</sup> BAHIA. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1, 15 Jul. 1885. LAMENTÁVEL desastre. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 11 Jul. 1885. um LAMENTÁVEL acidente. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 11 Jul. 1885.

Suponho que o espetáculo não tenha continuado em um clima de alegria. Tanto que Almeida Couto se retirou prontamente com sua família, acompanhado de outros médicos presentes e de “muitas pessoas gradas”. Se não há informações sobre essas tantas pessoas, a presença dos dois conceituados abolicionistas a ouvir sobre imigração chinesa reforça o citado pelo literato. Não custa lembrar que os dois médicos eram figuras de grande destaque tanto na luta pela abolição, quanto nas disputas políticas partidárias. Envolvidos na causa desde início da década de 1850, fundaram a *Sociedade Abolicionista Dois de Julho*. Anos mais tarde, Almeida Couto se tornou o presidente da *Sociedade Libertadora Sete de Setembro*, importante entidade, com centenas de sócios, além de promotora de uma grande quantidade de alforrias.<sup>66</sup> A sua liderança no Partido Liberal lhe garantiu o posto de presidente da Província em 1885. Já Jeronimo Sodré havia ganhado notoriedade nacional quando do seu discurso, como deputado na Assembleia Geral, em março de 1879, denunciando os limites da lei do Ventre Livre e da necessidade da abolição imediata e sem indenizações.<sup>67</sup>

Se até agora vimos um público com relativa diversidade social, peço atenção à menção no *Diário da Bahia* sobre a aglomeração ao redor do teatro no início do espetáculo. Bom indício para imaginarmos o público indireto, citado por Andrea Marzano. Na ficção de Xavier Marques, a pateada interrompeu o espetáculo lírico. Já disse isso. Enquanto o diretor da companhia tentava acalmar à agitada plateia, ocupantes dos camarotes foram saindo do São João. No original:

Na porta do teatro, achava-se o comendador Limeira, muito encolerizado, vociferando contra a polícia e a situação:

- Meus senhores, que mais querem? É polícia do governo de conciliação quem permite semelhantes espetáculos. Não é bonito? Delegacia acéfala, chefe sem ação, soldadinhos de chumbo...

E passando da ironia azeda ao agastamento profundo: - Ah! Que se tivéssemos polícia! Todos aqueles bandalhos iam dormir no Alijube...É o que posso garantir.

Um grupo, mais adiante, preferia os espetáculos do teatrinho do S. José; [...] um indivíduo maltrapilho, de chapéu de três pancadas, berrava esbordoando as paredes do teatro:

- Co'á breca! Pagar dinheiro p'ra ficar a ver navios!...

Luciano chegou em casa muito mal impressionado com a recita, e Mafalda quisera de preferência ter ficado em seu salão, entre suas amigas, ouvindo os tangeres do professor Passos e segredando meiguices ao seu noivo. Bem lhe dissera o coração que não saísse de casa; mas sua mamãe, instigada pelo pai, entendeu irem todos à recita.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> BRITO, Jailton Lima. *A Abolição na Bahia: 1870-1888*. Salvador: Centro Estudos Baianos, 2003. p. 95-116. SILVA, Ricardo T. C. A sociedade libertadora Sete de Setembro e o encaminhamento da questão servil na Província da Bahia (1869-1878). In: MACHADO, Maria H. P. T. et al (Orgs.). *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2018. p. 293-314.

<sup>67</sup> SALLES, Ricardo. Abolição revisitada: entre continuidades e rupturas. *Revista de História*. São Paulo. n° 176, 2017. BRITO, Jailton L. op. cit., p. 107.

<sup>68</sup> MARQUES, Xavier, op. cit, 1888, p. 134-135.

Um leitor informado sobre o regulamento do Teatro São João, publicado ainda em 1879, entenderia a reclamação do Comendador Limeira com clareza. Por esse documento, o governo provincial tinha determinado que a responsabilidade de fiscalização da casa de espetáculo era exclusivamente do chefe da polícia, devendo destacar uma força especial do corpo regular para esse fim. Autoridade policial deveria também assegurar que objetos, como bengalas ou guarda-sóis, fossem guardados em um local em separado, mediante apresentação de senha, e só devolvidos ao final do espetáculo, assim como não deixar que espectadores atrapalhassem a representação por palavras, aplausos ou reprovações de qualquer natureza. Veremos com mais atenção tais críticas no próximo capítulo.<sup>69</sup>

Voltando ao palco: nada disso ocorria na obra. Para intensificar ainda mais a imagem de uma noite lírica desastrosa, Xavier Marques trouxe outros personagens glosando do que ocorreu no teatro, como o “indivíduo maltrapilho com chapéu de três pancadas”. Não cravo que o literato estava pensando em um escravizado, mas com certeza em um homem das classes populares, pobre e de cor. Se a distância temporal transforma o adereço em detalhe, é possível saber, graças ao reclame humorístico feito pelo citado comediógrafo Carlos Clemente Gomes, que não era assim para os leitores da Bahia do século XIX. Vejamos a descrição do material que escreveu para uma fábrica de chapéus de Salvador:

Há o que vulgarmente se chama – chapéus de três pancadas – isto é, amarrotado, mal posto, coberto de poeira, barro, cal ou tinta, ou cheio de lama, quer dizer que o seu dono é pedreiro, pintor ou alguma enfermidade que vem da taverna da esquina, onde faz repetidas libações; ou acaba de tomar parte com outros sócios em uma grossa pândega em que *arrebentou-se* uma estupenda feijoada, destas que cozinham em latas de gás, e em que *quebrou-se água* a valer. Os *zig-zags* que o tipo vem fazendo demonstram que ele vem entre a quarta e a meia partida ou a partir, que ele mesmo já não sabe a quantas anda, bem que freguesia pertence. (Grifos no original)<sup>70</sup>

Levando em conta a concepção de que o tipo de chapéu marcaria o lugar social dos indivíduos, em meio ao surto enganoso de “igualitarismo” da Abolição e da República, como anotou posteriormente Gilberto Freyre, o literato baiano tinha claro o personagem que queria deixar fora do teatro, em termos sociais e raciais. Talvez nem

<sup>69</sup> O pesquisador Hendrik Kraay faz referência para a existência de regulamentos, mas que não os encontrou em sua pesquisa. Encontrei no *O Monitor* um regulamento aprovado em 1879, que me serviu de base para essa passagem. REGULAMENTO do Teatro São João. *O Monitor*. Salvador, p. 1, 23 Abr. 1879. KRAAY, Hendrik. Op. cit., 2019, p. 273.

<sup>70</sup> GOMES, Carlos C. *O Chapéu: variedade humorística*. Salvador: Typ. Gutemberg de Costa & Brandão, 1900. p. 16-17.

fosse uma realidade concreta que as camadas pobres da população estivessem assim tão excluídas da antiga casa colonial, e de outros teatros, mas o fato é que sabiam o que se passava portas adentro. Mais do que isso, emitiam julgamento sobre as apresentações e levavam suas impressões, como aventado por Andrea Marzano, para outros espaços, como tavernas, onde aproveitavam de uma feijoada e de um gole de cachaça.<sup>71</sup>

Se analisado corretamente, a ironia do personagem estava centrada no pagamento da entrada como uma forma de marcar quem poderia acessar um divertimento considerado índice de civilização. Se preços baixos eram suficientes para excluir uma vasta parte da população da cidade, podemos ter uma imagem melhor dos efeitos da cobrança de entrada no público em geral, e dos eventos abolicionistas em particular. Montei uma tabela com os preços dos bilhetes contemplando diferentes palcos e gêneros, entre os anos de 1879 e 1886, recorte temporal mais próximo ao fenômeno do teatro abolicionista em análise.<sup>72</sup>

**Quadro 2** – Levantamento parcial de preços dos ingressos, discriminado por companhias, local e tipos de lugares.

Espectáculo	Período	Local	Galerias/ varandas/entradas	Plateia	Cadeiras	Camarotes (1ª a 4ª ordem)
Grande Circo de Variedades (A. Lowande)	Jun/ Jul. 1879	Largo do Forte de São Pedro	1 mil 500 (criança)	2 mil	12 mil (5 entradas)	...
Cia Lírica Italiana (empr. Thomas Passini)	Jun/jul. 1879	Teatro S. João	1 mil	2 mil	3 mil	12 mil / 15 mil / 3 8 mil / 4 mil
Companhia de Maravilhas (Sr. Patrizio Castiglione)	Ago./ Set. 1880	Teatro São João	1 mil	2 mil	3 mil	12 mil/ 15 mil/ 8 mil/ 4 mil
Cia Dramática de Hypolito de Carvalho	Ago. 1883 Jul. 1884	Teatro São João	1 mil	1 mil	2 mil	8 mil/ 10 mil / 6 mil / 4 mil
Cia de Ópera Cômica (Emp. Braga Júnior)	Jun./ Jul. 1885 Nov./ Dez. 1885	Teatro São João	1 mil	2 mil	3 mil	10 mil/ 12 mil/ 8 mil/ 6 mil

<sup>71</sup> FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. São Paulo: Global, 2013. MARZANO, Andrea. Op. cit., p. 54.

<sup>72</sup> O anexo IV contempla os preços de espetáculos até 1898.

Companhia Lírico cômica italiana	Nov./Dez. 1884 Abr./ Jun. 1885; Set./ Nov. 1886	Teatro São João	1 mil (assento de madeira) 500 (assento palhinha)	1 mil	2 mil	10 mil/ 10 mil/ 8 mil / 5 mil
Companhia Touromachina portuguesa (Sr. Francisco Pontes)	Dez. 1883 Jan./ Abr. 1884	Politeama	...	1 mil	2 mil	15 mil (5 entradas/ posteriormente reduzida para 12 mil)
Festival Abolicionista em homenagem à libertação do Amazonas	Set. 1884	Politeama	1 mil		2 mil	2 mil
Conde Patrizio	Set. 1886	Politeama	1 mil	...	2-3 mil	10 mil/ 5 mil/ 5 mil
Companhia Imperial Japonesa	Jul./ Ago. 1886	Politeama	1 mil	2 mil	2 mil	8 mil
Ilusionista Faure Nicolay	Jul. 1886	Politeama	1 mil	...	2-3 mil	8 mil

(Fontes: *Gazeta da Bahia*; *O Monitor*; *Gazeta de Notícias*)

Como seria previsível, assistir um espetáculo nos camarotes era a opção mais cara, ainda mais se tratando do São João, onde um espetáculo não saia por menos de 15 mil réis, em noites líricas, ou algo em torno de 10 mil em noites de companhias ecléticas, a exemplo da *Companhia Dramática de Hypolito de Carvalho*, um dos grupos engajados no abolicionismo. Os lugares de primeira ordem em circos ou no Politeama, ainda que relativamente mais acessíveis, também não eram baratos para os trabalhadores.

Mas camarote não era a única opção. Para se acomodar em um lugar mais em conta, e assistir ao mesmo espetáculo, um espectador desembolsava cerca de 3 mil para as cadeiras. Na noite da companhia dramática de Furtado Coelho, no *Gazeta da Bahia* menciona-se homens de letras e funcionários públicos elevados sentados nessas últimas. De acordo em Kátia Mattoso, os ganhos mensais em alguns postos mais elevados no setor público, como secretários da assembleia, chefe da seção do governo, diretor geral da instrução pública ou comandante geral da polícia, eram de mais ou menos 270 mil réis,

nas décadas de 1870 e 1880. Já em cargos menos prestigiados na burocracia, como um escrivão ou um capitão da polícia, ganhava-se uma média de 200 mil réis mensais.<sup>73</sup>

Se sujeitos com algibeira desse porte estavam nas cadeiras, ganha ainda mais densidade histórica Xavier Marques ter colocado caixeiros nas gerais, onde se pagava entre 1 e 2 mil réis, normalmente. Estes trabalhadores eram mal remunerados na Bahia do final do século XIX, independente da função que se escondia sob o termo “classe caixeiral”. Segundo o pesquisador Adriano Souza, esse vocábulo poderia designar desde empregados de tavernas, de pequenos hotéis, de farmácias ou de bondes, com modestas remunerações em torno de 45 mil réis, até empregados na parte de contabilidade ou como guarda-livros, com salários mais elevados, cerca em 100 mil reis. Mesmo levando em conta que o literato estivesse pensando mais nesse segundo grupo no seu romance, não excluo que caixeiros mais humildes pudessem dispor de mil ou dois mil réis para ocupar as gerais em uma noite lírica no São João ou diante de uma opereta no Politeama.<sup>74</sup>

Ao lado dos caixeiros apenas jovens estudantes de medicina, como sugeriu Xavier Marques? Não apenas. Veremos adiante que a *Libertadora Baiana* e o *Clube Luiz Gama* organizaram uma noite abolicionista em homenagem a Cruz e Sousa e às classes operárias, em 5 de abril de 1884. O *Gazeta da Bahia* silenciou sobre o evento, mas considerando que homenageados estiveram presentes, ou seja, na plateia trabalhadores livres manuais, empregados especialmente em oficinas, na construção civil e nas fábricas.<sup>75</sup> Em uma pesquisa anterior, identifiquei que na *Nossa Senhora da Penha*, indústria têxtil situada em Itapagipe, para o ano de 1875, mulheres tecedeiras recebiam até 54 mil réis mensais em época de grande produção, homens alocados na linha produtiva cerca de 52.800 mensais fixos, e maquinistas 120 mil réis por mês. Com salários próximos aos dos caixeiros, seria possível que membros dessas categorias também tomasse assento nas gerais de qualquer espaço teatral citado acima, no seu domingo de folga.<sup>76</sup>

E por falar em operários, volto ao portador de chapéu de três pancadas. Considerando que este fosse um pedreiro ou um pintor, tal como o próprio anúncio publicitário sugere, sua diária de trabalho era por volta de 640 réis, por volta de 1849.

---

<sup>73</sup> Kátia Mattoso pontua o cuidado em se avaliar o valor dos salários na Bahia Oitocentista, diante da lacuna documental para diversos custos básicos e pelo fato de diversas pessoas possuírem mais de uma fonte de renda. MATTOSO, Kátia. Op. cit., 1992. p. 544-556.

<sup>74</sup> Ver SOUSA, Adriano F. op. cit., especialmente cap. 2.

<sup>75</sup> LEAL, Maria das Graças de A. *A arte de ter um ofício*: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1995.

<sup>76</sup> REBOUCAS, Daniel. Op. cit, 2017.

Mesmo considerando o aumento desse valor para as três décadas do século XIX, o ganho mensal desses trabalhadores não ultrapassaria mais de 20 mil réis, valor que dificilmente comportaria bancar uma entrada para os camarotes ou para as cadeiras, descontada as despesas básicas. Já os lugares mais em conta custavam mais que uma diária de trabalho, situação que mesmo não sendo impossível, não deveria ser corriqueira. Neste sentido, arrisco afirmar que Xavier Marques estivesse fazendo referência a essa rara presença de sujeitos das camadas populares no cotidiano do São João com aquele personagem, colocando-o tanto do lado de fora do teatro, fazendo graça de fazer valer o suado dinheiro caso tivesse comprado o ingresso para se divertir.<sup>77</sup>

Em resumo, se o preço era uma variável determinante para o local onde se sentar, não era tanto para acesso de uma parte da população da cidade aos espetáculos teatrais. Os acessos indiretos também ajudavam que sujeitos mais remediados ou mesmo cativos aproveitassem do que ocorria na ribalta, dando mais expansão e diversificação, em termos sociais e raciais, do público teatral na Bahia. E foi exatamente pelo fato de o teatro chegar nesses estratos médios e baixos que a militância abolicionista investiu decididamente nesses tipos de eventos, como apontou Angela Alonso. Ao levar suas ideias “ao povo”, nas palavras de João Clapp, as associações contra o cativo ampliaram ainda mais a mobilização em torno da causa, confirmando que o fim do escravismo foi um movimento vitorioso por galvanizar setores amplos da sociedade, muito além de jornalistas e parlamentares.<sup>78</sup>

E os indícios do público envolvido nas atividades abolicionistas apontam nessa direção. Na celebração pela libertação do Ceará, na noite 25 de março de 1884, a *Libertadora Baiana* organizou uma grande festa durante todo o dia, culminando no Teatro São João. No *Diário de Notícias* relatou-se um “espetáculo de gala”, no qual “como raras vezes, o teatro regurgitava de povo”. Povo, expressão um tanto vaga, mas que poderia englobar muita gente que formou o “grande cortejo popular” que acompanhou as atividades da tarde, principalmente acompanhando a procissão que marchou da Praça do Palácio até a Igreja São Pedro dos Clérigos, no Terreiro de Jesus. Compendo o préstito estavam as bandas do corpo policial e da 9ª infantaria, membros da libertadora Baiana e

---

<sup>77</sup> Para valores do ganho mensal de 1849, ver. REIS, João J. *Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 35-67.

<sup>78</sup> PINTO, Ana Flávia M. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2018. p. 240.

“infelizes escravos conduzindo buquê de flores naturais”, tudo isso sob as “aclamações do povo e das senhoras pelas janelas”.<sup>79</sup>

O evento pela libertação no Amazonas, que abre este capítulo, também contou com essa audiência plural dentro e fora do Politeama, já que o cortejo abolicionista foi também acompanhado por famílias nas janelas e por uma “uma enorme quantidade de povo”. E deveria ser enorme, se lembrarmos que havia mais de cinco mil pessoas apenas no teatro. Segundo informa um texto encontrado dentro do acervo do engenheiro Teodoro Sampaio, essa multidão percorreu as ruas do centro até tomar o edifício e as partes laterais do antigo circo teatro, contando com a presença destacada, em sua ótica, dos grupos abolicionistas organizados e de “grandes troços de proletários que, ofegantes, o penetravam a custo, para logo, retornarem ao largo fronteiro e às ruas circunvizinhas já apinhadas com a parte do séquito que, mesmo forcejando, não conseguia entrar”.<sup>80</sup>

Deixando mais preciso quem formava o séquito que tentava entrar no Politeama, trago um episódio comentado pelo escravista *Gazeta da Bahia*. Comentando alguns “fatos de se fazer pasmar” que o editorialista viu naquele dia, caprichou em contar detalhes, para deixar mais risível e assim desqualificar o desejo da população negra por liberdade:

Havia na procissão cívica uma alegoria da *Liberdade*, simbolizada por uma estátua que não podia deixar de ser a da república, visto que estava armada com o barrete frígio, o que não obstante era imediatamente escoltada pela efigie de sua majestade o Imperador! Ao dar com aquele feliz consórcio da república com a monarquia, “um grupo de numerosos pretos, vendo a *Liberdade* despedaçando as cadeias da escravidão, respeitosa e prostraram-se de joelhos para baterem freneticamente palmas”. Isto não foi certamente uma cena encomendada, visto que, muito embora para os pobres pretos boçais aquela figura se parecesse tanto com a libertação dos escravos como um ovo com um espeto, “a cena foi tocante” e toda a procissão se comoveu.<sup>81</sup> (Grifos no original)

As aspas no próprio editorial remetiam a uma matéria do *Diário da Bahia*, publicada alguns dias antes, em tom elogioso às performances que antecederam a chegada do cortejo ao Politeama. De um lado, o autor evidenciava sua perspectiva preconceituosa, na qual os “pobres pretos boçais” seriam incapazes de compreender os sentidos das alegorias apresentados na festa. Isso deveria ser motivo de riso por parte de quem lia. Por

<sup>79</sup> FESTA abolicionista. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 27 Mar. 1884. REVISTA do interior. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1, 1 Abr. 1884. o CEARÁ na Bahia. *O Libertador*. Fortaleza, p. 2-3, 16 Abr. 1884.

<sup>80</sup> As informações encontradas nesse texto, que estão no acervo de Teodoro Sampaio, tem que ser tomadas com cautela em virtude de algumas incoerências, como menção que a celebração da libertação no Ceará ocorreu no Politeama Baiano, muito embora eu apenas tenha encontrado menções para o Teatro São João. Ver: Abolicionismo. p. 32-33. Fundo Teodoro Sampaio. IGHBa.

<sup>81</sup> Abolicionismo. p. 32-33. Fundo Teodoro Sampaio. IGHBa.

outro, nos legou a informação que os mesmos sujeitos não estavam apenas “passivos” nos eventos associados ao universo teatral, à espera da entrega da carta de alforria pelos abolicionistas. Sua performance diante da alegoria da liberdade nos indica que tinham leitura própria sobre aquele momento.

É provável que esse público mais socialmente plural das celebrações não se repetisse com tanta intensidade nas noites teatrais mais regulares, antes e depois da abolição. Explico melhor: não identifiquei a cobrança de ingressos nas comemorações de eventos mais notórios, mesmo se uma companhia participasse com a representação de um drama. Isso sem dúvida pesaria na composição do público, sobretudo para afastar pessoas mais remediadas, e mesmo cativos, que não desembolsariam uma quantia para assistir a um drama de propaganda ou mesmo comédia com representação da escravidão. A toda sorte, como espero já ter ficado claro até aqui, embora não fosse impossível, é provável que muita gente tenha sabido das noites abolicionistas e das revistas, de forma indireta, pelas conversas nas ruas, perdidas no passado.

### **O abolicionismo vai ao teatro na Bahia**

Na década de 1880, em um contexto de pressão pelo fim imediato da escravidão, sem indenização e crescente radicalização por parte do movimento, a pauta abolicionista no teatro vai ser cercada de tensão política e de simbolismos múltiplos para companhias e para o público. Levando em conta todas as considerações acima, sigo a programação teatral da cidade, analisando a pluralidade dessa cena, no qual tanto dramas de propaganda e como comédias com *canções escravas* funcionaram como atos políticos com alguns pontos em comum, a saber: uma abolição sem mais demora, a liberdade como uma vitória do movimento abolicionista e não dos escravos, além de posições relativamente diversas sobre o futuro dos libertos em um país sem cativoiro.

A *Companhia Dramática Julieta dos Santos* foi um dos mais importantes grupos teatrais na campanha abolicionista no país. Sob a direção de Francisco Moreira de Vasconcelos, a companhia realizou uma longa turnê por várias cidades das províncias do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina, de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre 1882 e 1884, em uma espécie de romaria artística e política, com relativo frisson por onde passou. O repertório era composto basicamente de peças de famosos dramaturgos brasileiros, de gêneros variados, com destaque para textos declaradamente de propaganda. Na

formulação do pesquisador Ueliton Farias Alves, o grupo de Moreira de Vasconcelos pretendia ser “uma companhia de entretenimento de cunho político-ideológico voltado para o movimento abolicionista”.<sup>82</sup>

Boa parcela da responsabilidade do sucesso da companhia estava na presença da atriz mirim, Julieta dos Santos. Afamada na imprensa na época como a grande esperança do teatro nacional, a jovem vinha entusiasmando muitos intelectuais ansiosos por encontrar um novo talento na construção de uma dramaturgia nacional, face um suposto “domínio” estrangeiro. Desde sua estreia, no final da década de 1870, a jovem Julieta foi agraciada com diversos textos dramáticos, poemas e críticas teatrais bastante simpáticos por onde excursionava, além de ter sido levada a uma conferência com o imperador D. Pedro II e imperatriz Tereza Cristina.<sup>83</sup>

Se a atriz mirim ajudava a atrair público aos espetáculos, gostaria de destacar que a presença do poeta Cruz e Sousa também trouxe atenção à companhia, especialmente da militância negra abolicionista de Salvador. Segundo Uelinton Farias Alves, o jovem negro contribuiu para a faceta militante da companhia, ao passo que também tal experiência influenciou o iniciante poeta abolicionista a ampliar seu “horizonte com relação à questão da luta antiescravagista”.<sup>84</sup> Entre a chance de atuar na área teatral e o convite de Moreira de Vasconcelos para trabalhar como ponto e secretário, o jovem jornalista passou a se relacionar com um universo grande de militantes de vários locais do país, e na Bahia em especial.<sup>85</sup>

A companhia chegou em Salvador nos primeiros dias de janeiro de 1884, com estreia marcada para o dia 17, tendo como a atração principal da noite a peça *A Filha da Escrava* (1883).<sup>86</sup> Àquela altura, esse era o principal texto de propaganda do grupo. Seu

<sup>82</sup> ALVES, Ueliton Farias. *Cruz e Sousa*: Dante Negro do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 85.

<sup>83</sup> GERALDES, Renata Romero. *Teatro e escravidão*: a poética abolicionista na dramaturgia de Arthur Rocha. Dissertação – (Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, SP, 2018. p. 186.

<sup>84</sup> SOUZA, Luiz Alberto. *A cor e a forma*: história e literatura na obra do jovem Cruz e Sousa (1861-1888). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Instituto de História, 2012. p. 123. ALVES, Ueliton. Op. cit., p. 40-42.

<sup>85</sup> ALVES, Ueliton F. op. cit., p. 63-67.

<sup>86</sup> Nascido na cidade de Rio Grande, o garoto pobre conseguiu galgar espaço na hierárquica e racializada sociedade imperial, trabalhando nos Correios, em vários órgãos da imprensa e em prestigiosas instituições literárias de sua cidade natal. Mesmo assim, o dramaturgo sofreu com os estigmas e preconceitos raciais que se estruturavam com a proximidade da abolição. Sobre o tema, ver: SANTOS, Isabel S. ZUBARAN, Maria A. Pedagogias do teatro de Arthur Rocha: abrindo caminhos na direção da lei 10.639. *Poiésis*, Tubarão-SC, Vol. 7, n° 12, 2013. SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da. ROSA, Marcus Vinicius de F. O voo de Ícaro: Arthur da Rocha e o mundo letrado na Porto Alegre do final do século XIX. *Pensadores negros – Pensadoras negras*: Brasil, séculos XIX e XX. PINTO, Ana Flávia M. et al (Orgs.) Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

autor havia escrito esse texto em homenagem a atriz mirim na passagem da companhia pelo Rio Grande do Sul, nos primeiros meses de 1883, apresentando-o, em primeira mão, à Moreira de Vasconcelos e a Cruz e Sousa. Como o próprio diretor da companhia enfatizou anos depois, Arthur Rocha já era um dramaturgo de renome à época, fato que dava ainda mais relevância à produção.<sup>87</sup> Da estreia do texto, no dia 26 de maio daquele ano até a noite de despedida do grupo, no dia 4 de junho, *A Filha da Escrava* subiu à ribalta algumas vezes, sendo inclusive a obra escolhida para o “Grande e Patriótico Festival Abolicionista”, que terminou com a libertação de uma escrava após o espetáculo.<sup>88</sup>

Fica em parte explicado a razão desse texto abrir a temporada do grupo em Salvador no Teatro São João. Encontrei apenas duas notas sobre essa noite. No *Diário da Bahia*, afirmou-se se tratar de um drama de propaganda, no qual “a elevação dos pensamentos alia-se a um estilo apurado, digno de aplauso, no fundo e nas formas”. Já para o jornalista do *Gazeta da Bahia*, a impressão era outra. A excessiva dimensão ideológica quase não deixou espaço para a atriz “projetar todas as luzes do seu talento”. Não desconsidero que o representante do jornal estivesse realmente ansioso em ver a estreia da afamada promessa do teatro nacional no São João, mas sua nota demonstrava claramente sua irritação com o fato de assistir naquela noite “de cada pensamento, de cada frase, irromper a ideia de abolição”. Nos dois casos, se não tenho muito sobre as *performances* dos atores ou as reação do público, fica claro que as mensagens presentes no texto de Arthur Rocha não passaram incólume aos presentes, fossem abolicionistas ou escravistas.<sup>89</sup>

Mas sobre o que tratava o drama? *A filha da escrava* narrava a história de Ersília, filha da cativa Elvira com o filho do seu senhor, o jovem Lourenço. Este, após engravidar a escrava, partiu da estância da família em Porto Alegre para o Rio de Janeiro, ficando a criança para ser cuidada pelos avós, Ataíde e Ana. Crescendo sob a mentira de ser órfã materna, Ersília via sua vida mudada a partir da visita de Carlos, abolicionista, antigo amigo da família e padrinho de Lourenço. Indignado com o fato de Elvira “ainda” ser cativa e com a farsa do casal junto à menina, Carlos passava a discutir com o

---

<sup>87</sup> Antes de *A Filha da Escrava*, s dramas *O Filho Bastardo* e *O anjo de Sacrifício*, e a comédia *Por causa de uma camélia*, tinham sido encenadas pela Sociedade Dramática Particular Luso-Brasileira, da qual fazia parte. GERALDES, Renata R. Op. cit., p. 189-195.

<sup>88</sup> GERALDES, Renata R. Op. cit., p. 189-194. ALVES, Ueliton F. Op, cit. p. 66-67.

<sup>89</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 52. TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 16 Jan 1884.

“emancipacionista” Ataíde, e com o público por extensão, sobre os malefícios morais e sociais da escravidão. Enquanto isso, Lourenço, após tentar roubar os próprios pais para sanar dívidas de jogo, acaba sendo descoberto. O casal de idosos, que acusaram de início a cativa do furto, viram-se envergonhados diante da iminente injustiça que estavam prestes a cometer. Como solução final do drama, Ataíde e Ana pedem perdão a Elvira com a alforria, e viram emancipacionistas como Carlos.<sup>90</sup>

Em sintonia com outras produções dramatúrgicas da época, o combate ao cativo na peça apelava para o mal moral inerente a esse sistema. Como apontou Angela Alonso, em contraponto aos argumentos econômicos e políticos, essa linha de ataque, surgida do Romantismo, dirigia-se “aos corações para suscitar compaixão e indignação moral”.<sup>91</sup> No drama de Arthur Rocha, a compaixão deveria ser pela mãe abnegada, sofredora diante da dor de ser “ama de leite de sua própria filha” e proibida de manifestar seu sentimento maternal mais puro. Já a revolta moral vinha pela indignação diante de certa infecção do seio familiar causada pela mentira do casal em esconder a verdadeira condição de mãe de Elvira. A piorar o desastre moral da família escravocrata: Ataíde vinha dilapidando seus bens para satisfazer o vício do filho nos jogos de azar, que o chantageava em contar o segredo à pequena Ersília caso não fosse atendido.

Nesse clima de imoralidade, a peça tocava em questões políticas sensíveis naqueles primeiros anos da década de 1880. Início do segundo ato. No palco, a representação da varanda da estância do casal. Sentados Ataíde, Carlos e Ana tomavam um café, em um ambiente escurecido. De repente, Ersília entrava e acendia uma vela, dando início ao seguinte diálogo. A transcrição é longa, mas vale pelo teor:

**Cena I** – D. Ana, Ersília, Ataíde e Carlos.

**Ataíde** – É um problema difícil esse, Carlos, de cuja solução depende talvez a tranquilidade da grande família brasileira. A substituição do braço escravo pelo braço livre é questão que entende diretamente com os grandes interesses da lavoura; e, se é verdade que vivemos em um país essencialmente agrícola, ele não pode deixar de ser afetado prejudicialmente pela transformação. Eis aí porque, em vez de abolicionista, sou simplesmente emancipador, e entendo que a lei de 28 de setembro de 1871 é o melhor e o mais seguro passo para a extinção pacífica e gradativa da escravatura.

**Carlos** – É essa a teoria dos medrosos e daqueles que tem em pouca conta o progresso real do país. [...]A escravidão é um abuso, é uma extorsão, é um roubo? Pois esse abuso que cesse; essa extorsão que pare; esse roubo que acabe. A escravidão é um crime, mas um crime que não pode ser punido; tem de ser esmagado. Contemporizar com ele e deixá-lo por mais tempo produzir os

<sup>90</sup> Agradeço expressamente ao pesquisador Antenor Fischer pela disponibilização do roteiro dessa peça, presente na importante antologia da literatura dramática oitocentista no Rio Grande do Sul, organizada pelo autor. ROCHA, Arthur. *A filha da escrava: drama abolicionista em três atos*. Porto Alegre: Tipografia da Federação, 1894. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul* (século XIX). Vol. 5. Porto Alegre: Fischerpress, 2015.

<sup>91</sup> ALONSO, Angela. Op. cit., 2015, p. 98.

seus funestos efeitos é covardia mais criminosa ainda. Força é, pois, extingui-lo, e[,] por isso, em vez de emancipador, sou simplesmente – abolicionista!

**Ataíde** – Ideias europeias! ...

**CARLOS** (*exaltando-se*) – Não! Ideias honestas, porque repelem o pensamento canalha daqueles que não se envergonham de possuir como escravos os seus próprios irmãos! Não são ideias europeias: são as ideias que o grande filósofo do cristianismo pregou aos povos, quando lhes ensinava, pelo exemplo, que amassem ao próximo como a si mesmos; são as ideias da civilização: vieram como a humanitária divisa da Democracia Moderna e hão de levar de vencida os inimigos da igualdade social. E quando, por sobre os destroços do passado, ruído pelo braço atlético do Direito, se levantar impertérito e duradouro o grande templo da liberdade nacional; quando, no levante político do país surgir o grande sol reparador, cujos raios hão de apagar de nossa bandeira os vestígios sangrentos da escravidão; quando por sobre o oceano das misérias do passado e do presente, sobrenadar vigorosamente a homérica figura da Justiça do futuro, apontando, de um lado, para os infames escravocratas e, de outro, para os generosos libertadores, então, sim... Então, o nosso velho Brasil poderá ser considerado um país nobre, independente e digno de figurar no mapa das nações civilizadas!<sup>92</sup>

O roteiro da peça indicava que Ersília ouvisse todo o didático diálogo com muita atenção, atraída pela exaltação de Carlos. Talvez o desejo do autor, e dos atores abolicionistas ali encenando, era que o público ficasse em igual situação, absorvendo as ideias de que escravidão era o maior impedimento do progresso do Brasil, de corrupção moral familiar e do atraso nacional para adentrar no rol das nações civilizadas. Diferente da retórica de Ataíde em associar a escravidão à tranquilidade da família brasileira, cativo infectava famílias, gerando inúmeros malefícios em razão do arcaísmo do regime escravista.<sup>93</sup>

E havia ainda mais em discussão no palco da antiga casa colonial. Concordo com a pesquisadora Renata Geraldes: essas falas longas tinham o claro intuito de convencer o público a favor da agenda abolicionista. Para fazer isso, os termos “emancipador” e “abolicionista”, atribuídos a cada personagem, apontaria as posições em jogo naquele momento; de um lado, a defesa de uma abolição “lenta e gradativa”; do outro, uma visão clara de censura direta à lei de 1871, através da crítica ao “egoísmo dos homens”, ou seja, dos senhores. Para o abolicionista Arthur Rocha, para os membros da companhia e para as agremiações organizadas na Bahia, o encanto de um *raisonner* como Carlos propagando uma mensagem, ou melhor, uma agenda política de abolição imediata e sem indenização.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> ROCHA, Arthur. Op. cit., p. 79-80.

<sup>93</sup> Para saber mais sobre esse viés da propaganda abolicionista na literatura, ver: CHALHOUB, Sidney. Op. cit., 2003.

<sup>94</sup> GERALDES, Renata R. Op. cit., p. 198.

No início de janeiro de 1884, a distinção entre ser “emancipacionista” e “abolicionista” tinha sentido político que dificilmente escaparia ao público presente.<sup>95</sup> O ator enunciava, pelo personagem escravocrata Ataíde, que ser um emancipacionista era entender a lei de 1871 como o “melhor e o mais seguro passo” para o encaminhamento da questão servil. Porém, não escapava à memória de muitos ali que, logo após a aprovação, essa lei foi criticada por muitos escravocratas, incomodados pelo fato dela ter se tornado uma das principais fontes de afrontas ao domínio dos senhores nos tribunais pelo país em geral, e na Bahia em particular. Somado a isso, membros do partido conservador e grupos abolicionistas na década de 1870, como a *Sociedade Libertadora Sete de Setembro*, avaliavam bem o mesmo texto legal, vendo com bons olhos um processo de abolição lenta, indenizatória e capaz, pelo menos em tese, de enquadrar o liberto em formas de dependência e no trabalho disciplinado.<sup>96</sup>

Já na época da exibição da peça, a situação havia mudado. Como a historiografia contemporânea vem mostrando, de alvo de desagrado, a Lei do Ventre livre passou a ser principal estribilho de muitos senhores para resolver a questão servil.<sup>97</sup> Um exemplo disso poderia ser lido no *Gazeta da Bahia* de em maio de 1883, quase um ano antes da estreia da companhia. Em um editorial, defendia-se a tese de ser “completamente desnecessária a propaganda abolicionista”, pois, na ótica do articulista, os senhores já estavam convencidos que a escravidão deveria ser extirpada. Não cabia a discussão sobre a extinção lenta ou imediata do escravismo. O ponto central era apenas garantir o bom andar da lei de 28 de setembro, afinal um mal secular como a escravidão não se eliminava de “um momento para outro”, sob pena de uma inevitável “desorganização financeira no país” e a “paralisação imediata da grande lavoura”. Ao invés da desordem pela libertação de “grandes massas de escravos, lançada de vez, sem freio, no seio da população livre”, o mais prudente era seguir a lei de 1871: criar “cidadãos dignos de liberdade”, ou seja, libertos introduzidos aos poucos na sociedade livre, estimulando o apreço pelo trabalho, pela ordem e pelos bons costumes.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Diversos autores criticam essa perspectiva linear e teleológica do processo histórico da abolição, entendendo a década de 1870 como uma antessala do radicalismo da década seguinte, ainda que alguns historiadores permanecem argumentando a favor de 1879 como marco divisório para o surgimento da abolição no horizonte político imediato. Ver respectivamente CASTILHO, Celso. Op. cit., 2016. SALLES, Ricardo. Op. cit., 2017.

<sup>96</sup> CHALHOUB, Sidney, 2002, op. cit., SILVA, Ricardo Tadeu Caires. *Caminhos e descaminhos da abolição: escravos, senhores e direito nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Departamento de História, 2007.

<sup>97</sup> MENDONÇA, Joseli. Op. cit., 2008. BALABAN, Marcelo. Op. cit., 2009.

<sup>98</sup> a PROPAGANDA abolicionista. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 3 Mai. 1883.

Ainda que membros das agremiações abolicionistas baianas concordassem com a ideia de tutela à “raça emancipada”, como ainda veremos, a autoproclamação de Carlos como “abolicionista” trazia, para ao palco do São João, a citada agenda do fim imediato da escravidão e sem a previsão de indenização.<sup>99</sup> Aliás, o teatro não era um espaço estranho para isso, nesses primeiros anos da década de 1880. Como demonstrou Celso Castilho, sociedades abolicionistas vinham organizando eventos no Teatro Santa Isabel, no Recife, com mais de duzentas manumissões, elogios ao movimento do Ceará, declamação de poesias, números musicais e discursos. Normalmente escolhendo o 28 de setembro, dia da comemoração do aniversário da Lei do Ventre Livre, o núcleo duro da intenção política desses atos era deixar claro que esse repentino apego dos senhores à lei significava uma rejeição da agenda de extinção imediata e de afronta ao poder senhorial pela não indenização.<sup>100</sup>

Inflamando ainda mais a estreia da *A Filha da Escrava*, nas ruas da capital membros dos setores populares, grupos organizados e senhores do Recôncavo se atritavam, dando o tom de crescente radicalização em torno da “questão servil” naqueles primeiros anos da década de 1880. Ainda que vários autores já tenham contado sobre o episódio a seguir, vale a pena notarmos a temperatura política da Bahia, enquanto a pauta abolicionista ganhava terreno. No dia 10 de abril de 1883, o senhor de engenho Francisco Antônio Pinto, indo em direção à cidade de Canavieiras com cinco escravos, foi interpelado por um “um grupo de saveirista capitaneado por dois indivíduos, que para isso pretextaram sem abolicionistas exaltados”. Parecem ter sido bem sucedidos, pois no dia seguinte, o *Gazeta da Bahia* informava, ou melhor, reclamava que a falta de ação da polícia estimulou que Panfílio de Santa Cruz e Eduardo Carigé, no dia seguinte, tentassem impedir o poderoso Barão de Cotegipe de embarcar para o Rio de Janeiro, o jovem Lino Caboto identificado como criado do chefe político. Em meio ao tumulto gerado pela ação, os abolicionistas ainda levaram o rapaz até a sede do *Gazeta da Tarde*, mas as autoridades policiais o levaram de volta ao Barão.<sup>101</sup>

O *Gazeta da Bahia* noticiou esse episódio acusando a ação abolicionista de ser precipitada e radical. Era a repetição da cantilena da solução já estar encaminhada pela

<sup>99</sup> MENDONÇA, Joseli M. N. Op. cit., 2008. p. 120. ALBUQUERQUE, Wlamyra. op. cit., 2009, p. 100-101.

<sup>100</sup> FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da liberdade: história de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. CASTILHO, Celso. Op. cit., 2016. p. 75-77.

<sup>101</sup> ATENTADO contra a propriedade legal. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 11 Abr. 1883. DESACATO. *Diário do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 3, 30 Mai. 1883.

Lei de 1871, e que aqueles atos eram “libertações à força” e “desobediência à lei”. No dia seguinte ao evento com Cotegipe, uma nova ação dos abolicionistas, embora sem sucesso, tentou evitar o envio de três escravos e uma ingênua do Barão de Sauípe, do Cais do Ouro para a Corte. Essa parece ter sido mais atrevida, que, segundo o inquérito policial, contou com a participação de um “grande grupo de amotinadores” e dos abolicionistas Panfílio da Santa Cruz, Sergio Cardoso, Manoel da Cruz, Marcolino José Dias e Manoel Júlio dos Santos, conhecido por Manoel Camarão. Não encontrei a notícia por parte do jornal citado, mas que provavelmente enquadraria na mesma avaliação. Alguns deles voltarão a narrativa por também estarem envolvidos nas atividades teatrais.<sup>102</sup>

Volto novamente ao segundo ato da peça. Mais uma vez, era através do personagem Carlos que Arthur Rocha, e os próprios envolvidos nos espetáculos, trazia para a ribalta outro aspecto fundamental naquele contexto de crise do escravismo: o próprio liberto. No diálogo com Ataíde, o ator deveria se dirigir ao público com o seguinte texto:

A transformação do trabalho livre há de fazer-se fatalmente [,] mais tarde ou mais cedo, e sem comoções sensíveis, porque não é crível que os hábitos de trabalho, adquiridos pelo homem, na sua condição de escravo, sejam completamente esquecidos por ele, na sua condição de livre. O escravo que se habituou a trabalhar para o senhor, quando livre [,] há de forçosamente desejar trabalhar para si. Se, porventura, uma razão de repugnância se interpuser entre o senhor e o escravo, tornados repentinamente iguais perante a lei, como já o eram perante a consciência e o direito, os escravos terão o cuidado de revezar-se, e o que foi de Pedro passará naturalmente a trabalhar na lavoura de Paulo, onde por muito escrúpulo que possa haver, não existirá certamente entre eles a recordação dolorosa dos despeitos e ódios pessoais, que muito naturalmente se estabelecem entre o possuidor e a coisa possuída.<sup>103</sup>

Se a fala tinha endereço certo contra discursos que alegavam uma suposta incapacidade dos libertos de viver em liberdade, o autor não deixa de fazer uso das expressões “possuidor” e “coisa possuída”. Para muitos defensores gradualistas do fim da escravidão, a necessidade de prudência para expurgar a escravidão do país estava diretamente ligada à visão que os libertos, reiteradamente chamado de escravos por Artur Rocha, seriam incapazes de viver por si só em uma sociedade de livres, em razão do embrutecimento gerado pelo cativo como pela “raça”. Se houvesse a liberdade de uma

<sup>102</sup> o FALSO abolicionismo e a folha oficial. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 15 Abr. 1883. DESACATO. *Diário do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 3, 30 Mai. 1883. Todos esses episódios estão analisados em: FRAGA FILHO, Walter. Op., cit., 2010.

<sup>103</sup> ROCHA, Arthur. Op. cit., p. 79.

só vez, como afirmava muitos senhores, o que se veria era o caos social por conta desses inúmeros “defeitos” desse liberto, a fugir do trabalho da lavoura para uma vida de vadiagem e de criminalidade.<sup>104</sup>

A perspectiva complexa sobre o egresso da escravidão na peça de Arthur Rocha merece destaque. Para a Isabel Silveira, a dramaturgia do autor rio-grandense foi marcada pela constituição de personagens atravessados por múltiplos discursos: abolicionismo, racismo científico e teorias morais-higienistas, que ao mesmo tempo reforçavam e questionavam valores mais hegemônicos.<sup>105</sup> A personagem Elvira, por exemplo, era apresentada como uma escrava fiel e submissa, que recebia a alforria como uma dádiva concedida por Ataíde. Bem entendido, a liberdade não deveria ser uma conquista da luta escrava. Se isso endossava o projeto de muitos liberais em advogar a direção da abolição, Arthur Rocha não se valeu de marcações raciais para mostrar certo primitivismo, recurso utilizado na produção intelectual de muitos militantes como parte do “argumento político para legitimar e viabilizar propostas abolicionistas”. Entretanto, o texto da peça parece vislumbrar que, após a abolição, haveria certa confusão entre o “possuidor” e a “coisa possuída”, que tornados iguais e sem sentimentos de aversão, deveriam se unir em prol do trabalho.<sup>106</sup>

De fato, quase não se nota marcações raciais em Elvira, algo bastante recorrente nas revistas baianas, como veremos. Um pequeno indício aparecia na terceira cena, do segundo ato, na qual a cativa tirava seu xale dos ombros para proteger Ersília contra a friagem do sereno. Outra indicação, essa mais forte, era a conhecida “fala de preto” por parte da cativa, ou seja, falar com acentos “desviantes” que marcavam, via de regra, de personagens representativos de africanos e seus descendentes nascidos no Brasil, com sentido político de marcar a incivilidade e desqualificar através de riso zombeteiro por parte do público. Na *A Filha da Escrava*, o que encontramos nas falas de Elvira era apenas o uso do chamado apócope, como o “sinhô” ou “sinhá”, mas sem uma intenção humorística ou que reforçasse outros acentos raciais, como nos *blackfaces*, por exemplo.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia de bolso, 2011, p. 175. MENDONÇA, Joseli. Op. cit., 2008, p. 46-103.

<sup>105</sup> SANTOS, Isabel S. dos. Arthur Rocha: um intelectual negro no “mundo dos brancos”. *Anais do X Encontro Estadual de História*, Universidade Federal de Santa Maria. 2010, p. 11.

<sup>106</sup> BALABAN, Marcelo, 2009, op. cit., p. 345.

<sup>107</sup> Sobre as representações do português falado por personagens brancos e dos negros, ver: ALKMIN, Tânia. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. LIMA, Ivana Stolze. CARMO, Laura do. (Orgs.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 255-6. BALABAN, Marcelo. Op. Cit., 2019. p. 117-118.

Essa representação do liberto é anunciada pelo personagem Carlos, comumente interpretado por Moreira de Vasconcelos. No roteiro, não há qualquer pista da condição social ou racial do personagem, mas tudo indica que este fosse o *raisonneur* do próprio autor. Se isso estiver correto, fica mais clara a representação feita por Arthur Rocha, mostrando, ao invés de sujeitos indolentes e vadios, pessoas honestas, trabalhadoras e submissas. Seguindo os parâmetros de Isabel Silveira, se o dramaturgo incorporava a pauta moral-higienista do trabalho como “regenerador” da população, principalmente das pessoas de cor, a autora aponta para a valorização do trabalho, bem como da educação, também como formas de crítica e identidade que afastava as pessoas de cor dos estigmas da escravidão e do discurso social darwinista da suposta incapacidade intelectual dos negros. Em resumo: sujeitos que não precisavam ser tutelados para gerir sua vida em liberdade, desde que não fossem guiados pelos “ódios pessoais, que naturalmente se estabelecem entre o possuidor e a coisa possuída”. Era a dimensão do medo de que os libertos se vingassem dos seus “possuidores”.

Mensagens assim não eram de pouca monta naquele contexto. Em primeiro lugar, porque se colocava no palco um argumento que atacava frontalmente a proposta de abolição regida pela Lei de 1871, como desejavam muitos senhores, afinal os libertos nacionais seriam acima de tudo trabalhadores. De forma um tanto distinta, na *A Filha da Escrava* aparecia outra leitura racial dos libertos em pleno desmonte do escravismo, o que implicava debater, dentro das fileiras abolicionistas na Bahia, o papel dos cativos, e dos homens de cor, no próprio processo da abolição e dos seus lugares sociais no futuro da nação. Conforme veremos algumas páginas a seguir, tais discussões ganharam força na homenagem que a *Libertadora Baiana* e o *Clube Luiz Gama* fizeram ao poeta Cruz e Sousa, na qual abolicionistas negros colocaram mais explicitamente seu projeto político que a extinção da escravidão também deveria vir acompanhada do fim de outras hierarquias e de direitos.

Em uma carta endereçada à atriz Julieta dos Santos, o autor da peça afirmou que não havia escrito um drama, mas defendido uma ideia: a abolição urgente em razão das muitas catástrofes na família e na sociedade.<sup>108</sup> Visando idealmente tocar corações e mentes dos senhores contra a lentidão da Lei de 1871, a peça encerrava com o casal aceitando o abolicionismo de Carlos e alforriando Elvira. Eis a rubrica a partir do momento que percebem que iam punir injustamente a cativa:

---

<sup>108</sup> ALVES, Ueliton F. Op. cit., p. 64-65.

**Ataíde** (*ajoelhando*): Perdão, Ersília; perdão... Elvira!

**Elvira**: Meu sinhô!...

**Ersília**: Vovô!...

**Ataíde**: Tens razão, Carlos, é preciso extinguir a escravidão! (*Levanta-se*).

**Carlos**: Ora, até que enfim!...

**Ersília**: E por que a não extinguem?

**Carlos**: Porque os homens que têm escravos não querem perder o valor deles!

**Ersília**: Só por isso?!

**Ataíde**: Elvira, de hoje em diante não és minha escrava: és minha filha! Da vergonha do teu nascimento demasiado me compensa a grandeza da tua alma e a nobreza do teu coração. Mãe! Abraça tua filha!

**Elvira** (*abraça Ersília e cai com ela aos pés de Ataíde*): Oh! Obrigada! Obrigada!

**Ersília** (*levantando-se*) – Então... não se extingue a escravidão, porque os homens que têm escravos...

**Carlos** – Não querem perder o valor deles!

**Ersília** – Pois olhe: é porque eles nunca viram um livro, onde eu li estas palavras, que decorei: – “O interesse egoístico de um indivíduo não pode prevalecer sobre o interesse coletivo de uma nação. Se há homens que não sabem ter a grande virtude do patriotismo, a geração moderna que se levante e, vestindo a clâmide do Direito e empunhando a espada da Justiça, espedace os grilhões do cativo, deixando [,] em toda a parte [,] por onde passar [,] os ecos deste brado de entusiasmo: – Abaixo a escravidão! Viva a liberdade!”<sup>109</sup>

Observando bem, após a emoção da alforria, a performance da personagem Ersília, após se levantar, expunha a mensagem política central da peça. A alforria individual não encerrava a questão. O expurgo deveria ser estendido para a nação. Talvez este seja um exemplo do “excesso” de propaganda da peça reclamada pelo *Gazeta da Bahia*, ainda que a responsabilidade pela demora era direcionada aos senhores. Tal como em outras produções dramatúrgicas da década de 1880, a posse escrava era frontalmente atacada no palco do Teatro São João, mas em menção ao interesse coletivo da nação parecia ser, vale frisar, um passo no qual as elites se moviam.

Embora as informações da performance da estreia seja poucas, é sempre bom guardar que cenas como essa, ou mesmo a peça como um todo, poderia ser interpretada de diferentes formas. Se o autor dirigia sua crítica aos senhores, a mesma cena da alforria privada, com uma cativa agradecida e “elevada” à posição de filha, também poderia ter um certo tom de alívio em relação à realidade fora dos palcos. Neste sentido, não é incidental que a personagem fosse uma filha, uma figura feminina que, longe de se vingar, se integraria ao núcleo familiar patriarcal. Como uma consistente historiografia já demonstrou, principalmente a partir do final da década de 1870, na Bahia, a desobediência dos acordos privados por parte dos cativos e a ação dos abolicionistas de questionar a

<sup>109</sup> ROCHA, Arthur. Op. cit., p. 96-97.

posse escrava com base na lei de 1831, tornou o processo da alforria assunto de justiça ou, em alguns casos, de polícia. Sintomático dessa situação, inclusive, foi a estratégia, por parte de muito antigos senhores, em apelar para uma certa “gramática” no ato de alforriar, tal como se lê na cena acima, ressaltando sua benevolência na doação da liberdade, para, com isso, manter laços de dependência posteriores.<sup>110</sup>

Outra possibilidade: essa cena final se azeitar bem à ideia da liberdade como ação do protagonismo político do movimento organizado em torno de um plano nacional. Assim, se nas palavras finais de Ersília o brado pelo fim da escravidão poderia encontrar certo consenso na plateia, a ideia de liberdade concedida pelo “possuidor” é que deveria guiar a “coisa possuída” para o mundo dos cidadãos livres. Feita a abolição, o espaço teatral servirá de palco, se permite novamente o gracejo, para os pós-abolicionistas, alguns deles já presentes nesses eventos da década de 1880, debater novamente sobre os sentidos e formas como os egressos do cativeiro deveriam viver na nova nação republicana.<sup>111</sup>

A peça voltou a ser exibida no Teatro São João em um momento muito singular: a comemoração pela libertação do Ceará, no dia 25 de março de 1884. As celebrações desse fato, como argumenta Celso Castilho, foram um marco na direção de uma radicalização da luta antiescravista. Comemorada intensamente em várias províncias do país, e mesmo no exterior, os números de algumas festas mostram um público extenso e novo ficou exposto à agenda da abolição imediata.<sup>112</sup> Na corte, por exemplo, foram mais de 10 mil pessoas nas ruas, enquanto no Recife mais de duas mil pessoas participaram do dia inteiro de festejos, tornando-se a maior celebração pública da província depois do 13 de maio, ainda segundo Castilho. Em Salvador, antes da noite teatral, como já citado, o “grande cortejo popular” acompanhou *Libertadora Baiana*, membros das bandas da polícia e da 9ª infantaria e diversos escravos em marcha a Praça do Palácio para uma missa no Terreiro.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> CHALHOUB, Sidney. Op. cit., 2011. SILVA, Ricardo Tadeu Caires. Op. cit., 2007. Para um interessante estudo sobre a expressão “gramática”, ver: NASCIMENTO, Flaviane R. *Viver por si: histórias de liberdade no agreste baiano oitocentista* (Feira de Santana, 1850-1888). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

<sup>111</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra. Op. cit., 2009. p. 82-83.

<sup>112</sup> CASTILHO, Celso. O ‘25 de março’ e a radicalização dos embates abolicionistas no Recife. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, 2011. FERREIRA, Lusirene C. F. *Nas asas da imprensa: a repercussão da Abolição da escravatura na Província do Ceará nos periódicos do Rio de Janeiro (1884-1885)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, 2010.

<sup>113</sup> o CEARÁ na Bahia. *Libertador*. Fortaleza, p. 2, 16 Abr. 1884.

Em relação à radicalização da luta abolicionista, o ponto principal do argumento de Celso Castilho foi a criação de nova referência em relação à Lei de 1871. Como mencionei, a lei havia se tornado a principal via dos senhores tentarem controlar o debate público sobre o fim do cativo. De uma forma nova, as celebrações pelo Ceará Livre tornaram a ideia de uma abolição algo real, a mostrar que a extinção imediata não representaria uma desordem social. Somado a isso, as alforrias públicas feitas durante os atos não apenas reforçavam uma dimensão mais “humanitária” à luta abolicionista, mas igualmente atacava o argumento senhorial de que as liberdades deveriam ser um assunto preferencial de âmbito privado, e não sob interferência daqueles militantes “radicais”.

Essas considerações são relevantes para iluminar os sentidos políticos da segunda apresentação da *A Filha da Escrava* no palco do São João. Tendo em mente as considerações já feitas sobre drama, quero esmiuçar alguns acontecimentos nos entremeios da performance. Um primeiro aspecto foi que os abolicionistas visavam mostrar quem comandava a festa, e por conseguinte, o processo pelo fim do cativo. Depois de algumas formalidades cívicas, um grande busto de Castro Alves foi posicionado à frente do palco, ladeado pelos membros da *Libertadora Baiana* e do *Gazeta da Tarde*, estando neste último coletivo o citado poeta Cruz e Sousa. Embora membros do *Clube 24 de Maio* também tenha subido ao palco para discursar, não encontrei citação do *Clube Libertador Luiz Gama*, que imagino pudessem estar na plateia. Ao fundo do busto, completando a mensagem, oito escravos – talvez os mesmos da passeata da tarde – foram posicionados sob um tablado, subdivididos igualmente entre homens e mulheres. Segundo o *Libertador*, de Fortaleza, eram os “infelizes que hão de entrar no mundo das regalias individuais e políticas”, expressão sintomática do desejo direção que o abolicionismo organizado buscava dar ao evento.<sup>114</sup>

Semelhante a outras matinês abolicionistas pelo país, as declamações poéticas tinham papel importante na comoção do público para a condenação moral a escravidão. Do que foi possível apurar dos vários poemas da noite, os versos e as imagens cênicas da performance da atriz Adelina Castro, a partir do poema *A Liberdade*, do escritor romântico português Pinheiro Chagas, conseguiram muitas palmas da plateia, parte dela já simpática às visões românticas da liberdade à esteira de Castro Alves.<sup>115</sup> Já Alexandre Fernandes foi ainda mais feliz na sua performance, visto que foi único “forçado a repeti-

---

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> GANDRA, Jane Adriane. *Pinheiro Chagas, um escritor olvidado*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas, 1012. p. 31

la, a pedido do público, tamanha fora a impressão desse delicado fruto do mavioso poeta”. Contudo, o poeta não nos deixou saber, nas suas obras posteriores, o que tanto agradou ao público do São João.<sup>116</sup>

Uma noite abolicionista dificilmente ficava sem discursos eloquentes. No caso, essa função ficou à cargo do poeta Cruz e Sousa, pela *Gazeta da Tarde*, e do advogado Aristides Spínola, em nome da *Libertadora Baiana*. Destoando da citada imagem de um sujeito tímido por “natureza” e suposta vergonha racial, o poeta discursou em nome do jornal mais ativo e ligado ao grupo abolicionista mais radical na Bahia, prova forte de sua articulação com a militância local àquela altura. Infelizmente não é sabido o que o Cruz e Sousa poeta disse para os presentes no Teatro São João, mas suponho que manteve, pelo menos em parte, as mensagens do discurso que fez à tarde na própria sede do jornal, ou seja, enfatizando que o ocorrido no Ceará como uma prova de que a abolição total era um fato irrefutável pela “grande obra do progresso”.<sup>117</sup>

Encontrei mais informações sobre o outro discurso. Advogado e deputado liberal ligado à *Libertadora*, Aristides Spínola era membro de uma importante família do interior da Bahia ligada ao Partido Liberal, sendo seu irmão, Joaquim Antônio de Souza Espínola, um juiz destacado na ação em prol dos escravos em Caitité.<sup>118</sup> Além disso, era primo de Aristides Cesar Spínola Zama, médico e político liberal abolicionista, que inclusive lhe indicou para o cargo de presidente da Província de Goiás, entre 1879 e 1880. Eleito deputado geral, em 1881, o segundo palestrante passou a militar intensamente no parlamento e fora dele. Foi colaborador do *Diário da Bahia* e discursou em das palestras organizadas por Manoel Querino no Liceu de Artes e Ofício. Para memorialistas da época, era um “ardente chefe abolicionista”.<sup>119</sup>

Era, portanto, um destacado e experiente militante na ribalta em um evento igualmente importante. Aristides Spínola dividiu sua fala em duas grandes partes. Reforçando a tese da peça, atacou a lentidão da Lei de 1871 em dar fim ao cativo, situação que reforçava a vergonha do país, ante os países ditos civilizados. Em seguida,

---

<sup>116</sup> o CEARÁ na Bahia. *O Libertador*. Fortaleza, p. 2, 16 Abr. 1884. REVISTA do interior. *Jornal do Recife*. Recife, p. 1, 1 Abr. 1884.

<sup>117</sup> Motivado pela ascensão de José Saraiva, em 1885, Cruz e Sousa começou a publicar seus dois discursos na Bahia no jornal que trabalhava, *O Moleque*, como uma reação política à derrota que aquele fato implicava à pauta abolicionista imediata e sem indenização do Gabinete Dantas. ABOLICIONISMO. *O Moleque*. Santa Catarina, p. 2, 17 Out. 1885.

<sup>118</sup> SILVA, Ricardo Tadeu Caires, op. cit., 2007. p. 253-254.

<sup>119</sup> FONSECA, Luis Anselmo da. Op. cit., p. 283. SAMPAIO, Teodoro. Op. cit., p. 5.

o advogado trouxe à tona o tema da raça como a nova justificativa da escravização do africano. Em certo ponto, afirmou:

[...] “caluniaram sob o sol” – o brilhante sol dos trópicos, dizem do que debaixo dos seus raios ardentes só podia trabalhar o negro cativo. Ainda que o branco não resistisse aos adores do sol equatorial, com que direito ia submeter ao trabalho forçado o preto, arrancado da solidão d’África? Alegaram a inferioridade da raça africana, como se essa inferioridade fosse título para legitimar o cativo, como se a “libré fosse de servidão” imposta pela natureza. Li, há poucos dias, em uma obra moderna, dominada pelas doutrinas de Darwin, que –as raças inferiores só podem prosperar na servidão. A história prova exatamente o contrário. Na antiguidade, as raças superiores, mais fracas em número, foram vencidas e escravizadas pelas inferiores. Em que lugar, que país, a servidão elevou, melhorou, civilizou alguma raça? Em toda parte, sob todos os climas, sua ação foi corruptora. Quantos graus deve ter o ângulo facial do cativo? Quantas grammas deve pesar a massa encefálica do livre? A linha divisória entre a liberdade e o cativo não vai mais ser o traçada pelo sol, mas pelo craniômetro. Lembraram de sustentar o cativo, em nome da felicidade dos negros nesta e na outra vida. Eles sofriam cativo mais duro em seu país. O tráfico melhorou-lhes a condição. Que ironia! A crueldade das tribos africanas não justifica a nossa. Demais, era os negreiros que fomentavam a guerra entre os africanos para exercerem seu infame negócio.<sup>120</sup>

Relevando por um momento a visão evolucionista simplória do deputado sobre o continente africano, seu discurso atacava a ideia de superioridade racial como alguma forma de dar legitimidade e postergar – a escravização dos africanos. O cenário político era delicado dada a franca circulação de ideias fundadas nas teorias raciais que se expandiam a partir da Faculdade de Medicina, bem pertinho dos teatros.<sup>121</sup> Em sentido semelhante a outros textos de abolicionistas negros, como Vicente de Sousa e José de Patrocínio, defendia-se a liberdade, negando a superioridade de qualquer raça.<sup>122</sup>

Essa segunda parte do discurso de Spínola trazia à tona de forma clara a discussão racial sutilmente esboçada na peça, expondo um assunto engenhosamente dissimulado no debate público brasileiro em meio à crise do escravismo. Um indício interessante disso é o deslocamento de ênfase das notas da imprensa sobre o discurso de Aristides. Do silêncio do *Gazeta da Bahia* sobre as palavras do Deputado, o *Diário de Notícias* resumiu a prédica como a comprovação das vantagens do “elemento livre sobre o escravo”, a partir de uma análise “enriquecida de dados estatísticos”. Um pouco mais próximo do proferido no São João, o *Libertador* fez saber aos seus leitores de Fortaleza que Aristides Spínola

<sup>120</sup> FESTIVAL abolicionista. *Libertador*: Órgão da Sociedade Cearense Libertadora (CE). Fortaleza, p. 3, 15 Mai. 1884.

<sup>121</sup> CORRÊA, Marisa. *As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013. ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. *De que lado voce samba? Dinâmicas do racismo na Bahia do pós-abolição*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2021.

<sup>122</sup> PINTO, Ana Flávia M. op. cit., 2018, p. 132.

orou “com abundância de conhecimentos sobre as bases ruins da escravidão, apresentando dados de larga reflexão.”<sup>123</sup>

As cenas que assistimos nas galerias e bastidores dos teatros até aqui nos permitem ver é como aquele foi preenchido pelos debates sobre a sociedade brasileira sem escravidão. Contracenando para grandes plateias, os artistas ensaiavam interpretações do mundo escravista e do que estrearia no seu último ato. De um lado, no argumento racial se estruturava um projeto político, englobando senhores e alguns abolicionistas, vale dizer, interessados em construir novas categorias de distinção não mais baseadas na condição civil - escravo, livre e liberto – mas em torno da cor, visando idealmente preservar as hierarquias sócio-raciais no futuro. Um dos alvos era, sem dúvida, as inspirações mais igualitárias presentes em alguns projetos abolicionistas, que lutavam não apenas por uma nação sem escravidão, mas também por ampliação de direitos e igualdade social e racial.<sup>124</sup> Como salientaram Wlamyra Albuquerque e Gabriela Sampaio, se a causa dos escravos parecia unir todos em torno da liberdade, um olhar mais atento releva projetos em disputa em torno da liberdade anunciada: dos antigos senhores, do abolicionismo professorado pelos estudantes da faculdade de medicina e de abolicionistas negros.<sup>125</sup>

\*\*\*

Esta disputa ficará mais evidente na última apresentação da companhia, em homenagem à Cruz e Sousa. Certamente foi um momento muito especial para os abolicionistas negros, pois, a partir da homenagem feita a Cruz e Sousa, membros da *Libertadora Baiana* e do *Clube Libertador Luiz Gama* juntaram o combate à escravidão com as discussões sobre a educação como reforma de inclusão social e os preconceitos raciais, assuntos que trataremos bastante ainda nos próximos capítulos. Ainda que raras, noites teatrais como essas nos mostra como que é preciso capturar a ação desses

---

<sup>123</sup> FESTA abolicionista. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 27 Mar. 1884. o CEARÁ na Bahia. *Libertador*. Fortaleza, p. 2, 16 Abr. 1884. REVISTA do interior. *Jornal do Recife*. Recife, p. 1, 1 Abr. 1884.

<sup>124</sup> SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>125</sup> ALBUQUERQUER, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela, op. cit. 2021.

aboliconistas para além do papel de tradução das mensagens antiescravistas para os mais humildes.<sup>126</sup>

O biógrafo Ueliton Alves ressaltou que Salvador foi a única cidade do país na qual grupos de artistas, intelectuais e aboliconistas prestaram uma homenagem ao poeta negro. Em sua avaliação, esse gesto ocorreu não tanto “pelas suas características raciais, cujo fenótipo era bem conhecido de todos no Brasil oitocentista”, mas pela “desenvoltura do intelecto, do comportamento e da maneira de ser”. Cruz e Sousa causou “grandes impressões no povo baiano”. Prova disso, continua o pesquisador, foi a deferência feita pelo *Gazeta da Tarde*, que divulgou diversos anúncios e editais, convocando o “povo para participar de suas palestras na cidade de Salvador”. No São João, arremata o biógrafo, o poeta deixou marcas na memória de muita gente pelos calorosos discursos que fez, ficando o “povo baiano e outros tantos personagens que puderam conviver com ele” com a certeza de que “aquele negro era diferente”.<sup>127</sup>

Embora aponte vários elementos importantes da passagem de Cruz e Sousa na Bahia, creio que vale revisar algumas das suas conclusões do biógrafo sobre as impressões do povo baiano em relação ao poeta, que tiveram como principais fontes dois relatos escritos à posteriori - em 1902 e 1913 -, escritas por dois intelectuais que conviveram com Cruz e Sousa, além de um raro livro escrito pelo próprio Moreira de Vasconcelos sobre sua turnê entre 1882 e 1884, que não tive acesso.<sup>128</sup> Em linhas gerais, sua análise me parece orientada em provar o engajamento de Cruz e Sousa na luta aboliconista, mas acaba por não atentar à própria historicidade desses relatos, sobretudo no que elas participam da interpretação de uma suposta “desafricanização” auto imposta pelo poeta. Entre outros aspectos, Ueliton Alves não atentou para a composição social e racial dos grupos aboliconistas citados, e como Cruz e Sousa poderia ter ocupado um lugar simbólico importante nas diferentes compreensões que existiam em torno do encaminhamento da “questão servil” e do lugar dos intelectuais no futuro da nação.<sup>129</sup>

<sup>126</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra. 2009, op. cit., p. 87.

<sup>127</sup> ALVES, Ueliton. Op. cit., p. 77.

<sup>128</sup> O relato de Horácio de Carvalho, amigo de Cruz e Sousa, foi publicado no *A Pena*, de 14 de setembro de 1902. Já o segundo relato é de autoria de Constâncio Alves e foi publicado no *Jornal do Comércio*, em 1913. Ver: MAGALHÃES JÚNIOR, R. Op. cit., 1975, p. 53. ALVES, Antônio C. a SEMANA. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, p. 1, 21 Ago. 1913.

<sup>129</sup> De acordo com Antônio Constâncio Alves, seu encontro com o poeta ocorreu nessa excursão de 1884, em meio a tertúlias literárias barulhentas nos dias de folga dos espetáculos. Em sua perspectiva, Cruz e Sousa se manteve retraído e isolado, como algo de sua “personalidade” de poeta. Para uma análise crítica sobre a suposta falta de consciência racial em Cruz e Sousa, ver: SOUZA, Luiz Alberto. Op. cit., 2012. CHALHOUB, Sidney. PINTO, Ana Flávia M. introdução. *Pensadores negros – Pensadoras negras*: Brasil,

De fato, o envolvimento de Cruz e Sousa no movimento abolicionista não foi pequena durante o tempo que passou na capital baiana. Como o próprio fez questão de frisar um ano depois, já morando em Desterro, na sua estada em Salvador, publicou textos no *Diário da Bahia* e no *Gazeta da Tarde*, além de ter ocupado o posto de redator-chefe, neste último periódico ligado à *Libertadora Baiana*, como já citamos.<sup>130</sup> Considerando tal relevância, ganha mais sentido que as agremiações quisessem fazer uma noite apenas em sua homenagem. Marcada para o dia 5 de abril de 1884, eis o anúncio da festa no São João:

**Imagem 04** – Anúncio da noite abolicionista em homenagem a Cruz e Sousa. em *Gazeta da Bahia*. Salvador. p. 3, 5 Abr. 1884.

<p><b>THEATRO S. JOÃO</b></p> <p>COMPANHIA DRAMÁTICA</p> <p><i>Julietta dos Santos</i></p> <p>DIRIGIDA POR</p> <p><b>MOREIRA DE VASCONCELLOS</b></p> <p>EXTRAORDINARIO SUCESSO</p> <p>SABBADO 5 DO CORRENTE</p> <p>GRANDE FESTA ARTISTICA</p> <p>CONSAGRADA AO DISTINCTO</p> <p>LITTERARIO CATHARINENSE</p> <p>CRUZ E SOUZA</p> <p>pela redação da <i>Gazeta da Tarde</i> e clubs Abolicionistas</p>	<p>LIBERTADORA BAHIANA E LUIZ GAMA</p> <p>OFFERECIDA AS CLASSES OPERARIAS</p> <p>Subirá a scena a primorosa comedia Drama em 4 actos, extraordinario successo de <i>Julietta dos Santos</i> e, devida a lau- reada penna do primeiro romancista bra- zileiro o exm. sr. <b>José de Alencar.</b></p> <p><b>DEMONIO FAMILIAR</b></p> <p><b>Julietta dos Santos</b> desempenha o papel de Pedro, tomam parte mais os ar- tistas Adelina Castro, Jesuina Leal, Francisco Leal, Moreira de Vasconcellos, Francisco Castro, Irineo dos Santos, João Rocha, e o menino Luiz dos Santos.</p> <p>Retirando-se na proxima semana para Pernambuco a actual companhia drama- tica, os promotores d'esta festa não qui- zaram deixar sem as homenagens a que tem jus pela intelligencia e pelo caracter —o distincto cavalheiro—CRUZ E SOUZA o qual solicita o apoio do respeitavel pu- blico.</p> <p>Os bilhetes podem ser procurados no escrptorio da <i>Gazeta da Tarde</i> e na bi- lihetaria do theatro.</p> <p>Começará ás 8 horas</p>
--	---

Uma primeira observação ao anúncio da noite era a peça escolhida, em parte como estratégia para atrair o público. *O Demônio Familiar* era comédia de costumes bem conhecida do público teatral oitocentista, escrita pelo igualmente famoso literato e político de destaque, José de Alencar (1829-1877). Com grande repercussão desde a estreia, ainda em 1857, a peça também era famosa no repertório da própria companhia, mobilizando muitos intelectuais a escrever longas críticas teatrais na imprensa para discutir se a interpretação de *Julietta dos Santos*, do escravo doméstico Pedro, seria

séculos XIX e XX. PINTO, Ana Flávia M. CHALHOUB, Sidney. (Orgs.) Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

<sup>130</sup> ATRAVÉS do ocorrido. *O Moleque*. Desterro, p. 3, 5 Fev. 1885.

superior à performance de outra jovem atriz italiana, Ristori Gemma Cuniberti (1872-1940).<sup>131</sup>

De forma sintética: José de Alencar contava, em *O Demônio Familiar*, a história do pequeno escravo Pedro, que desorganizava a vida da família do seu senhor, o médico Eduardo, a partir de tramoias para rearranjar os casamentos do seu senhor e da irmã desse, Carlotinha, com seus respectivos pretendentes. Ambientada no Rio de Janeiro, a comédia mostrava as ações de Pedro obstinado em mudar os arranjos matrimoniais por uniões com maiores vantagens pecuniárias, que o ajudasse a se tornar cocheiro e usar uma casaca, um dos símbolos de um sujeito livre e distinto. Durante a encenação, ao público deveria aparecer a representação de um escravo doméstico ardiloso, imoral e perigoso, mas, ao mesmo tempo, aparentemente ingênuo, beirando o engraçado. Descobertos os ardis do cativo no final da comédia, Eduardo tomava a atitude final impactante. Exercendo o que considerava ser o direito sagrado de todo senhor, alforriava o escravo como “castigo”, ao invés de vendê-lo ou o punir fisicamente. Ato contínuo, Eduardo dizia à Pedro: tuas “faltas recairão unicamente sobre ti; [...] livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreende”.<sup>132</sup>

Para o crítico teatral, João Roberto Faria, esse desfecho – e a mesma comédia como um todo - foi interpretado de formas distintas já na época da estreia. Algumas avaliações viam apenas um Alencar conservador, querendo somente extirpar o cativo dos lares, mas não da sociedade como um todo. Outras consideravam a comédia um protesto contra a escravidão, já que a comédia poderia ser vista como uma provocação à sociedade escravista, e em especial aos senhores, a partir da corrupção moral gerada pela presença doméstica de um cativo na família e na nação.<sup>133</sup> Neste sentido, é interessante notar como uma “mesma” peça, escrita ainda em 1857, virava uma arma política a favor de uma agenda abolicionista nos palcos baianos, quase trintas anos depois da estreia,

<sup>131</sup> Nas apresentações da *O Demônio Familiar* em São Paulo, Julieta dos Santos era chamada de a “encantadora rival de Gemma Cuniberti”. TEATROS. *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 2, 12 Ago. 1883. Sobre a disputa das atrizes, ver; MAGALHÃES JÚNIOR, R. op. cit. 1975 p. 52. GERALDES, Renata R. op. cit., 2012, p. 183-187.

<sup>132</sup> ALENCAR, Jose de. *O Demônio Familiar: comédia em 4 atos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 226.

<sup>133</sup> FARIA, José Roberto. O teatro realista. FARIA, Jose R. (Org). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC-SP, 2012. p. 162-167. Ainda sobre a peça, ver, entre outros, títulos: MENDES, Miriam G. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1982. p. 40-60. SILVA, Silvia C. M de Souza. Op. cit., 1996. SOUZA, Silvia C. M. de. Op. cit., 2002. LOPES, Antônio H. O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. *Perspectivas*, São Paulo, v. 37, 2010, p.87-111. ALONSO, Ângela. Op. cit., 2015, p. 51-85.

engrossando o ataque contra a tática protelatória dos escravocratas, embalados pelo ritmo da lei de 1871. Exercitando a imaginação, suponho que Alencar não visse com bons olhos aquele uso político da sua comédia, sendo da sua preferência pela solução “natural” para o fim da escravidão, pela ação do progresso dos tempos e sem intervenção de leis externas, como a do *Ventre Livre*.<sup>134</sup>

Sigo outro enredo a partir daquela apresentação. A representação dos senhores de escravos era feita a partir do personagem de Pedro, um jovem médico que também tinha papel de *raisonneur* do autor, devendo transmitir alguns valores que devem ter soado bem nas paredes do São João. Sujeito nobre, não violento, poderoso pela concessão da liberdade, era um claro defensor do trabalho honesto, não apenas como valor burguês, mas como um valor moral a ser ensinado aos cativos na inserção deles no mundo dos cidadãos. Apesar disso, por vários momentos da comédia, esse mesmo senhor também aparecia diante do público fragilizado nos momentos que era ludibriado pelo cativo. Esse, aparentemente submisso quando advertido, agia de forma imoral e interesseira às escondidas. Na formulação de Silvia Cristina Souza, Alencar queria mostrar que, no fundo, a escravidão tornava “o senhor escravo do seu escravo”, e que por isso deveria ser eliminada - das casas e da sociedade – em um processo controlado pelos próprios senhores, vale dizer.<sup>135</sup>

Assim, junto à mensagem pelo fim do cativo, imagino muitos abolicionistas presentes naquela noite ouvirem, satisfeitos, a valorização do trabalho, assunto fundamental na crise do escravismo. Um exemplo disso pode ter sido a liderança da *Libertadora Baiana*, como Manoel Querino (1851-1923). Mulato nascido livre, sua vida, até àquela altura, tinha passado por fragilização de liberdade por sua cor, na época da convocação do recrutamento para lutar na Guerra do Paraguai, ao passo que a educação e principalmente o universo do trabalho, associado ao Liceu de Artes e Ofício, tinham lhe permitido ascender socialmente, municiando-o em sua militância no combate às exclusões social e racial. Certamente, a valorização do trabalho em um evento em homenagem às classes operárias, majoritariamente negras na Bahia, ganhavam sentidos políticos que, mais tarde, estarão associados a sua militância, juntos com outros homens de cor da *Libertadora Baiana*, nos partidos operários na República.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> CHALHOUB, Sidney, op. cit., 2003, p. 192-203.

<sup>135</sup> SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza. Op. cit., 1996, p. 102.

<sup>136</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021. CASTELLUCCI, Aldrin. *Trabalhadores, máquina política e eleições na Primeira República*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

Se a participação de membros da *Libertadora Baiana* reforça sua importância já destacada por uma consistente historiografia, a presença do *Clube Libertador Luiz Gama* é decerto uma contribuição desta tese.<sup>137</sup> Fundado no início do mês de abril de 1883, sua criação homenageava o famoso militante negro paulista, cujo legado e memória passou a ser cultuada (e disputada) por vários setores sociais em São Paulo já imediatamente após sua morte, em agosto do ano anterior. A nota do *Gazeta da Tarde*, do Rio de Janeiro, reforçava que o novo clube nascia para condecorar um líder “da causa emancipadora”, mas é bem possível que Luiz Gama também inspirasse os fundadores em temas mais delicados: o questionamento radical da posse escrava, a cidadania de homens de cor pela educação e a libertação “da sua raça”.<sup>138</sup>

É possível imaginar que aquela noite teatral foi um momento criado por aqueles sujeitos para trazer à tona aquelas inspirações vindas de Luiz Gama? Um indício que responde positivamente a essa questão advém do perfil dos membros do clube, ao que tudo indica, em sua maioria, formado por homens de cor, ligados tanto ao universo letrado, como às discussões sobre a importância do trabalho da justiça racial que corriam na cidade durante a crise do escravismo. O primeiro presidente do clube foi Terêncio Aranha Dantas, membro de destaque da Sociedade Protetora dos Desvalidos, uma das poucas instituições do Império brasileiro, que só admitia homens de cor preta, e que valorizava o papel da instrução como cidadania para seus membros. No pós-abolição, esse membro participará ativamente do debate racial feito nessa instituição, bem como será ativo membro do Centro Operário da Bahia. O orador do clube era o poeta Alexandre Gonçalves (?-1888), que, apesar dos poucos dados que encontrei, foi descrito por seu amigo Cassiano Lopes, membro da *Libertadora Baiana*, como um dos grandes poetas “filho do povo”.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Uma historiografia já demonstrou a importância de homens de cor no processo abolicionista e na formulação de projetos de nação, a exemplo de Ismael Ribeiro dos Santos (1857-1931) ou Domingos Francisco da Silva (1865-1914). Já outros homens de cor “populares” ainda merecem estudos mais detalhados, saber: Roque Jacinto da Cruz, Manuel da Cruz, Pedro Bala, Jorge Saveirista, Marcolino José Dias, entre outros. Sobre o tema, ver: BRITO, Jailton Lima. Op. cit. FRAGA FILHO, Walter. Op. cit., 2010. ALBUQUERQUE, Wlamyra. 2009, op. cit. SANTOS, Thiago Alberto A. *A liberdade e outras ilusões: a militância de Ismael Ribeiro dos Santos*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. CAMPOS, Lucas Ribeiro. *Sociedade Protetora dos Desvalidos: mutualismo, política e identidade racial em Salvador (1861-1894)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

<sup>138</sup> AZEVEDO, Elciene. *O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na Província de São Paulo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 167-174/ 223-234.

<sup>139</sup> Infelizmente, não localizei informações sobre Miguel Duarte, vice-presidente e os secretários, Jerônimo de Aragão e Manoel A. de Jesus. Aparentemente o clube sofreu mudanças na composição desde a sua fundação, fato sugerido em um artigo do jornal *O Pensamento*, de 1886. Segundo dados encontrados na

Já no cargo de tesoureiro estava Salustiano Pedro, decerto o mais importante membro do clube, que inclusive vai assumir a direção da agremiação a partir de 1886. Embora Eduardo Carigé tenha afirmado que o tesoureiro fundou a agremiação “quando estava sob o peso da escravidão”, algo que não encontrei provas documentais, é certo que, em 1886, o líder abolicionista, morador na península de Itapagipe, era um homem livre de cor letrado, com ativa presença na imprensa da cidade. Além de redator chefe do *O Pensamento*, pequeno periódico dedicado a publicar textos abolicionista, produções literárias e notícias sobre o *Clube Luiz Gama*, fundou sozinho, logo após o 13 de maio, pequeno periódico *O Lápis*, que, no primeiro número, rendia homenagens à luta abolicionista pondo na capa o redator da *Libertadora*, Frederico Lisboa. Tamanha relação com o mundo das letras nos ajuda a entender o lugar que dava à instrução no seu projeto de nação. Pouco depois da assinatura da Lei Áurea, escreveu: “depois de abolido o cativo, temos o dever de nos empenharmos em uma nova luta - a instrução do povo”. No próximo capítulo veremos esse tema subir aos palcos baianos na revista baiana de 1895.<sup>140</sup>

Na documentação encontrada no acervo pessoal de Teodoro Sampaio, há um indício de como a dimensão racial certamente estava no horizonte daquela homenagem a Cruz e Sousa, na qual Salustiano Pedro estava envolvido. Em uma descrição sobre as agitações abolicionistas na Bahia, o redator do *O Pensamento* era descrito como “um dos mais arrojados propagandistas da abolição”, e que a todo momento se ocupava “com o magno assunto da justiça para sua raça”. Em suas pregações públicas, continua o relato anônimo, Salustiano Pedro fazia questão de proferir, com claras intenções políticas, sua “idolatria por Luiz Gama, José do Patrocínio, José Bonifácio, Panfilio e Carigé”, exaltava o heroísmo de homens negros, como “Henrique Dias, do Exército, e do legendário Marcílio Dias, na Marinha”.<sup>141</sup>

Pedindo licença à Salustino, arrisco a incluir nessa listagem de seus ídolos a figura de Cruz e Sousa, como exemplo da luta por educação e justiça racial. Isso me faz retornar à peça para comentar sobre as possibilidades de leitura da figura de Pedro. Não encontrei

---

documentação de Teodoro Sampaio, o clube próximo a abolição era formado por Salustiano Pedro, Simeão Santos, Camilo Borges, major Ivo Pinheiro, tipógrafo Argemiro Leão, artista Salles Souza. Os três últimos citados integrarão o Centro Operário da Bahia. BAHIA. *Jornal do Recife*. Recife, p. 1, 15 Abr. 1883. ALEXANDRE Gonçalves. In: CARVALHO, Prudência de Carvalho (org.). *Almanaque literário e de indicações para o ano de 1889*. Salvador: Tipografia do Bazar 65, 1888. p. 282.

<sup>140</sup> NOTICIÁRIO. *Folha Nova*. Ano I, n° 4, p. 2, Set. 1888.

<sup>141</sup> Fundo Teodoro Sampaio, IGHB. Sobre esse tema, ver ALBUQUERQUE, Wlamyra. op. cit. 2009, p. 86.

comentários na imprensa sobre a recepção da noite, mas quero arriscar: silenciosamente havia uma pequena batalha de sorrisos, certamente contidos, diante da comicidade do personagem.<sup>142</sup> Em certos lábios, um leve sorriso contido pela representação de um escravo, a confirmar os estigmas racialistas de um sujeito imoral, que fazia tudo para conseguir seus objetivos, e inferior por ser supostamente incapaz de viver pelo trabalho, longe das relações senhor-escravo. Já para outros presentes no teatro São João - entre os quais incluo membros da *Libertadora Baiana* e do *Clube Luiz Gama* -, um riso poderia vir de certa simpatia do Pedro, um sujeito de cor que mostrava que a submissão da deferência paternalista não anulava a humanidade do cativo, ou dos seus “irmãos da raça”, para o termo de Salustiano. Assim, as estratégias para ser cocheiro não eram algo imoral, mas algo da luta diária e até uma prova de afeição da “coisa possuída” ao trabalho. Era digno querer ter uma casaca para parecer livre, já que afastar das marcas do cativo fazia parte do cotidiano da precariedade da liberdade vivida por muitas pessoas de cor na época, a exemplo de Manoel Querino, como citamos.<sup>143</sup>

Tenho um último indício da existência dessas associações entre escravidão, cidadania e cor poderiam estar envolvidas na presença de Cruz e Sousa nos palcos baianos. Em um dos relatos usados pelo biógrafo Ueliton Alves, que mencionei, narra-se um episódio ocorrido na festa pela libertação no Ceará, antes dessa homenagem no final da turnê. Segundo Horácio de Carvalho, amigo íntimo Cruz e Sousa, contava rindo:

[...] com a verve a mais simples, estando na Bahia, durante a efervescência abolicionista, sendo secretário de uma empresa dramática, numa noite festiva em favor da Abolição em um teatro daquela cidade, fora instado por alguns amigos para ser o orador oficial da festa, e a sua palavra tendo produzido tal impressão calorosa no auditório, o satisfizera muito. Porém, qual não fora a grande surpresa depois daquele acolhimento tão fidalgo e glorificante, quando chegando-se-lhe um homem do povo, uma dessas pessoas cuja grandeza de generosidade excede em muito a pequenez intelectual, perguntara-lhe quanto é que ele queria para sua alforria, que todo o seu dinheiro estava a sua disposição, a que ele respondeu com toda a polidez, que nada havia pedido ao público neste sentido, que a sua palavra estava sempre pronta ao serviços dos seus irmãos de raça, que os seus votos eram em nome daqueles infelizes”.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> FARIA, João R. A comédia realista de José de Alencar. In: ALENCAR, Jose de. *O Demônio familiar: comédia em quatro atos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2003. p. 11-12.

<sup>143</sup> Sobre a precariedade da liberdade, ver, entre outros; CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil Oitocentista*. São Paulo: Companhia de Letras, 2012.

<sup>144</sup> Ao que tudo indica, esse fato foi descoberto pelo estudioso Aberlado Montenegro, e publicado em 1954. A narrativa faz parte de um artigo de reminiscência de Horácio de Carvalho, amigo de Cruz e Sousa, publicado no *A Pena*, jornal literário dedicado a obra do poeta, no dia 14 de setembro de 1902. Infelizmente, não encontrei esse número para consulta do teor completo da narrativa. MONTENEGRO, Aberlado F. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Florianópolis: UFC Edições, 1998. p. 40.

Tomando certa cautela diante dos inúmeros filtros feitos pelo narrador, é uma passagem certamente rica sobre o que ocorria naqueles eventos teatrais. Além de confirmar o engajamento abolicionista de Cruz e Sousa e as relações estabelecidas com os grupos locais, como apontou o pesquisador Ueliton Alves, a passagem sugere que o “fenótipo” do poeta implicaria em outras associações naquele momento. Descontando a visão preconceituosa, do poeta ou do narrador, sobre o “o homem do povo”, a sua suposta confusão da sua “pequenez intelectual” talvez nos mostre que a associação entre cor e condição escrava poderia acometer os militantes negros, apesar de todos os signos externos de homens de letras, que inclusive eram muito cultivados por Cruz e Sousa. Levando mais adiante, anoto como esse também associava a luta contra o cativo à luta racial, usando termos semelhantes ao propagada por Salustiano Pedro nas ruas de Salvador.

Na aparência, e somente nela, a festa seria apenas uma homenagem laudatória ao cavalheiro Cruz e Sousa em virtude da sua inteligência e caráter. Não se trata de negar, obviamente, esses predicados ao poeta, mas destacar que, no vocabulário do final do século XIX, tais adjetivos não estavam desassociados de uma discussão racial e um projeto que valorizava a educação formal e o comportamento público, como já apontou Lucas Campos para a Sociedade Protetora dos Desvalidos.<sup>145</sup> Tal como ocorrerá nas celebrações da abolição, homenagens a abolicionistas negros, como o médico mulato Luís Alvares dos Santos, ou negro Luiz Gama, destacavam exatamente a boa oratória deles em público ou a formação educacional, como provas do valor daqueles sujeitos que superaram os supostos “defeitos” causados pela proximidade com a escravidão no passado ou ascendência africana.<sup>146</sup>

### **“Constante hilaridade”: humor e canções escravas no teatro abolicionista**

Encerrando a análise da turnê da companhia de Moreira de Vasconcelos, destaco que nem todas as noites foram de peças de propaganda ou ato político. No cardápio de diversões da cidade, como já citamos linhas acima, havia as companhias ecléticas, a exemplo do grupo em questão, tinham em seus repertórios diversas comédias musicadas, estrangeiras ou nacionais, visando agradar um público mais amplo que não necessariamente militava nas trincheiras pela libertação dos escravos. Mas nem por isso,

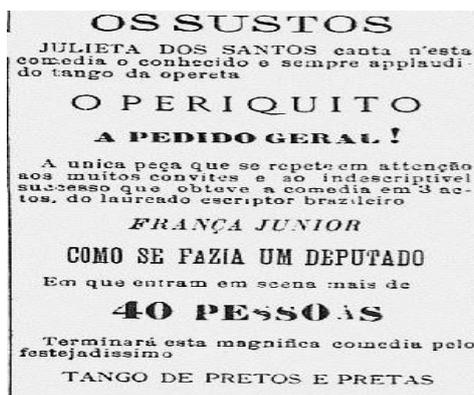
<sup>145</sup> CAMPOS, Lucas R. Op. cit., 2018, p. 39.

<sup>146</sup> ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, G. Op. cit., 2021.

deixavam de veicular representações sobre a escravidão e sobre os libertos nos palcos baianos.

O exemplo mais relevante durante a turnê do grupo abolicionista foi a noite de 31 de janeiro de 1884, com a exibição de duas comédias. A primeira atração era *Os Sustos*, do autor português Rangel de Lima, seguida do tango *O Periquito*, composição de Francisco Alvarenga. Ambos os autores eram relativamente conhecidos do público brasileiro no final do século XIX.<sup>147</sup> Para a segunda da noite, reproduzo a seguir um trecho do anúncio original:

**Imagem 05** – Anúncio da comédia Como se fazia um deputado. TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 3, 31 Jan. 1884.



Para o público no teatro São João, a noite prometia ser realmente divertida, haja visto que a dose dupla de dramaturgia e de música se encerrava com a comédia de costumes, *Como se fazia um deputado*, do escritor Joaquim José da França Júnior (1838-1890). O autor da peça era certamente um nome conhecido em Salvador, pois formado em direito, teve passagens pela alta burocracia imperial, como o de secretário do governo provincial da Bahia. Além disso, desenvolveu uma trajetória bem sucedida como folhetinista e como dramaturgo, especialmente no ramo da comédia. A peça em exibição, escrita em 1882, foi uma das suas produções de maior sucesso, agradando ao público em várias cidades no país ao trazer para o palco uma mistura de casamento por interesse,

<sup>147</sup> BASTOS, Antônio S. *Carteira do artista*. Lisboa: José Bastos Editor, 1898. p. 148. SÁ, Carolina M. de. *Do convento ao quartel: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo Club Dramático Arthur Azevedo, em São João Del-Rei – MG (1915-1916)*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 2015. p. 143.

sátiras sobre as agitadas e violentas eleições imperiais e o desfile de tipos caricatos de grande potencial cênico.<sup>148</sup>

O espetáculo parece ter ido muito bem. Segundo informação da própria companhia, só o tango final foi bisado mais de dez vezes na capital, sempre muito aplaudido. Isso pode nos dar uma dimensão do que queria dizer o próprio grupo justificando que a reprise do dia 31 de janeiro se daria pelo “indescritível sucesso que obteve a comedia”. Mas de tão “indescritível” foi a primeira noite que o resenhista do *Gazeta da Bahia*, claramente influenciado pela sua antipatia ao grupo teatral abolicionista, levou a expressão ao pé da letra e quase nada comentou sobre o que ocorreu no *São João*. A única e honrosa exceção – bem valiosa é verdade – foi a sua observação de que a peça provava, na estreia, o seu valor pela “constante hilaridade em que conserva sempre o espectador”.<sup>149</sup>

Sigo pela trilha da polissemia da “constante hilariedade”. Uma das facetas do riso era o caráter “quentíssimo” era o tema principal da obra: as eleições imperiais após a Lei Saraiva, aprovada em 1881. A mais nova mudança nas regras eleitorais do país tinha como principal objetivo, pelo menos em teoria criar formas mais eficientes de sanar os pleitos, marcados por fraudes nas atas, mesas ilegais instaladas em espaços privados, conflitos armados entre os correligionários dos dois partidos imperiais. Na tentativa de solucionar essa situação, prevalecia o entendimento que era preciso mudar para o sistema de voto direto censitário, em apenas um grau, e aprimorar a fiscalização do Estado imperial, melhorando a “qualidade” das eleições. Debatida com mais intensidade desde pelo menos 1878, a reforma foi acompanhada bem de perto por jornais de todo o país por anos, afora a produção de livros sobre o sistema eleitoral, glosada em charges na imprensa ilustrada.<sup>150</sup>

A comédia de França Júnior retomava vários desses aspectos como uma realidade “passada”, provocando o riso por esse jogo com as temporalidades. Não sem razão, a companhia dramática apostava em atrair o público apresentando uma “grande cópia dos antigos pleitos eleitorais, das cabalas políticas e da fusão de partidos”.<sup>151</sup> No enredo de

<sup>148</sup> DIAS, Antônio G. *Teatro de Gonçalves Dias, França Júnior e Araújo Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. 452.

<sup>149</sup> TEATRO S. Luiz. *Libertador*. Fortaleza, p. 1, 20 Jun. 1884. TEATRO. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 29 Jan. 1884.

<sup>150</sup> SOUZA, Felipe Azevedo e. *Direitos políticos em depuração: A lei Saraiva e o eleitorado do Recife entre as décadas de 1870 e 1880*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2012. Para uma análise da reforma eleitoral de 1881 vista por Angelo Agostini, ver: Ver: BALABAN, Marcelo. 2009, op. cit., p. 391-416.

<sup>151</sup> TEATRO São João. *Gazeta da Tarde*. Salvador, p. 2, 25 Jan. 1884.

França Júnior, apresentou seu olhar sobre a dinâmica eleitoral do império a partir das tratativas de dois chefes políticos da freguesia de Santo Antônio do Barro Vermelho: o major Limoeiro e o tenente coronel, Chico Bento, respectivamente dos partidos liberal e conservador. Dois assuntos os conectavam: a eleição do sobrinho do primeiro, o jovem bacharel Henrique, e o casamento com Rosinha, filha do tenente. Sem constrangimento moral, Limoeiro e Chico Bento esqueciam as diferenças ideológicas por uma união com finalidade puramente eleitoral. Paralelo a isso, as eleições na freguesia ocorriam como no “passado”, ou seja, repleta de brigas e outras confusões cênicas, certamente influenciando na diversão da plateia.<sup>152</sup>

Muitos historiadores já demonstraram os efeitos nocivos da reforma na redução drástica na participação eleitoral e na limitação do direito político aos egressos da escravidão. Minha ênfase será em outro sentido.<sup>153</sup> Como apontou Marcelo Balaban, o abolicionista Ângelo Agostini era um dos que via com bons olhos, embora com ressalvas, a nova lei, como a retirada do controle das eleições dos proprietários, ou da “lavoura”, nos termos da época, para o Estado. Para o famoso desenhista italiano, e também para outros militantes antiescravistas, como Joaquim Nabuco, os verdadeiros vilões das eleições eram os grandes proprietários e os líderes partidários. Ainda segundo Balaban, o acesso de estrangeiros naturalizados, acatólicos, libertos e ingênuos, era visto positivamente pelo ataque que fazia escravidão como um todo, ainda que não esqueçamos a visão preconceituosa e racializada que o desenhista fazia dos chamados capangas.<sup>154</sup>

Assim como ocorrerá na revista baiana do próximo capítulo, o riso poderia estar na crítica à lavoura defendida por muitos abolicionistas sentados na plateia. No papel dos líderes políticos, estavam o ator João Rocha, de quem infelizmente não encontrei informações, como o major Limoeiro, e o próprio Moreira de Vasconcelos como o chefe conservador Chico Bento. Ao representarem seus personagens desdenhando das leis eleitorais ou falsificando a identidade do escravo Domingos para garantir a vitória do seu candidato, não duvido que ambos os artistas possam ter caprichado na caricatura dos chefes locais, endossando a ideia da lavoura como atraso ao progresso do país pelo seu apego à escravidão. Para o jornalista do *Gazeta da Bahia*, os atores “identificaram-se por

---

<sup>152</sup> FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. *Como se fazia um deputado*. [Online]. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/511/1/TT00634.pdf>>. Acesso em: 10 Jun. 2020.

<sup>153</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. SOUZA, Felipe Azevedo e. Op. cit., 2012.

<sup>154</sup> BALABAN, Marcelo. Op. cit., 2009. p. 391-415.

assim dizer com seus papéis; o primeiro foi um perfeito cabalista; o segundo o tipo mais característico do tenente-coronel de aldeia em priscas eras”.<sup>155</sup>

Aliviando o sorriso amarelo de algum senhor nos camarote, ou de algum emancipacionista, a hilariedade poderia vir das representações da escravidão e dos escravos. Concordo com a pesquisadora Raquel Silva: França Júnior não se mostrou muito entusiasmado com a causa abolicionista, ainda que soubesse que a escravidão estivesse com seus dias contados. Para o dramaturgo, e isso aparece bem em *Como se fazia um deputado*, o escravismo era parte do modo de vida do sistema imperial, algo natural àquela organização política que parecia simpatizar. E foi neste último sentido que França Júnior criou um mundo da escravidão sem maiores conflitos, com cativos obedientes e felizes, ao passo que senhores deveriam parecer ao público como pessoas conscientes da sua força e, ao mesmo tempo, bondosas. Tudo isso geraria um sistema tendente ao equilíbrio, cujo fim se daria mais de forma natural do que qualquer solução traumática, como a abolição.<sup>156</sup>

Essas imagens da escravidão são perceptíveis principalmente na figura do personagem Domingos, o cativo do major. A personagem tinha uma influência no desenrolar da trama, e não apenas como elemento figurativo de um ambiente familiar imperial, tal como aparecem em outras obras do autor. No segundo ato, o cativo era o principal personagem a se passar por vários eleitores, colocando, inclusive, sua vida em risco para conseguir votos para o jovem Henrique. Fiel e abnegado da própria vida, não declinava em nenhum momento da missão dada pelo seu senhor, apesar das ameaças dos outros capangas com porretes, navalhadas e tiros. E fazia isso, sem demonstrar qualquer interesse pessoal de forma evidente, a exemplo de ganhar sua alforria. Tratava-se da idealização de um escravo sem desejos e feliz da sua condição.

Mas qual seria a hilaridade neste caso? Além das confusões cênicas das brigas eleitorais, havia uma representação racializada de Domingos, atribuindo-lhe uma infantilidade ou mesmo certa idiotia no trato com seus senhores. Não encontrei registros de como a atriz Adelina de Castro performou sua personagem, a exemplo das roupas ou se usou de *blackface*. Mas pela rubrica, o cativo era meio atrapalhado para entender as ordens do major e, sobretudo, se comunicava o tempo inteiro através “fala de preto”, o

---

<sup>155</sup> TEATRO. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 1, 2 Fev. 1884.

<sup>156</sup> SILVA, Raquel Barroso. *Ecos Fluminenses: França Júnior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de História, 2011. p. 96. CHALHOUB, Sidney. Op. cit., 2003.

que dava uma conotação cômica degradante, já esse falar “errado” reforçariam, à luz de ciência racial em circulação na imprensa e nas academias, seu suposto primitivismo. Diferente da representação da cativa doméstica de *A Filha da Escrava*, naquela noite teatral muitos presentes, entre senhores e militantes antiescravistas, riam dos estigmas sobre os escravos, no alento da garantia dos antigos lugares sociais. Pelo menos durante o espetáculo.<sup>157</sup>

Os mesmos pressupostos raciais abriam um flanco de interpretação mais sutil sobre os cativos e mesmo para os homens de cor. Podemos considerar que junto à imagem de primitivos também haveria a de irascíveis e perigosos, incapazes de tomar atitudes por si, de lidar com a própria liberdade. Na ótica de muitos implicados na luta antiescravista, exatamente por essa situação era preciso encaminhar a abolição imediata, com vantagens para os senhores e para a nação, como acelerar a vinda de imigrantes, entre outras benesses. Na comédia, indícios de periculosidade estavam na violência dos capangas, na menção à força física dos “braços valentes” dos cativos que carregaram o jovem Henrique e, finalmente, no aviso dado por Domingos que ninguém bulisse com ele quando soltava uma umbigada.<sup>158</sup>

Algo importante unia as três situações acima: todas eram proferidas com os personagens cantando e se divertindo. Vou além: advogo que essa recorrência não era incidental, já que infantilizar esses sujeitos nesses momentos tinham um sentido mais profundo de atingir uma importante forma de agência escrava. Como demonstrou recentemente João José Reis, o trabalho dos ganhadores, africanos ou crioulos, cativos ou libertos, esteve constantemente permeado pela música, fosse para ritmar a labuta ou para aliviar o espírito e afirmar sua humanidade. Cantar poderia também contribuir na sua independência financeira, amealhando uns trocados por um batuque pago. Não menos importante, nas cantorias se condenava a escravidão, muitas vezes com linguagem cifrada, a partir de temas do cotidiano, como comida ou maus-tratos. Na preciosa

---

<sup>157</sup> BALABAN, Marcelo. op. cit., 2019.

<sup>158</sup> SOARES, Carlos E. L. *A negregada instituição: capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994. SOARES, Carlos E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1809-1890)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. ALBUQUERQUE, Wlamyra. “O Velho Rui me conhece”: Rui Barbosa e os capangas na política baiana. ABREU, Martha et al. (Orgs.). *Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos – volume 1*. Niterói: Editora da UFF, 2014. BALABAN, Marcelo. “Quem tem...barriga tem medo”: imagens de capoeiras na imprensa ilustrada na Corte. *Afro-Ásia*. Salvador, n° 51, 2015. p. 175-252.

formulação do autor: o “escravo criticava a escravidão cantando”, assim também faziam os libertos.<sup>159</sup>

O crítico teatral Décio Prado afirmou que a música surge na peça de França “apenas para dar um ar festivo ao espetáculo”.<sup>160</sup> Talvez não fosse apenas isso. Todos os três momentos musicais cantados e dançados na comédia, bem como o “batuque” final aparentemente apenas dançado, visavam em certa medida reforçar os estigmas de resignação, de primitivismo e de docilidade daqueles sujeitos, imagens que decerto deveriam agradar os olhos e os ouvidos de muitos escravocratas e abolicionistas naqueles meados da década de 1880. Embora não se possa destacar que esses números de *canções escravas*, nos termos Martha Abreu, admitissem outras leituras diferentes das óticas acima, inclusive apositivas. Fato é que imenso sucesso e hilaridade da peça dialogava com sentidos políticos em disputa no espaço teatral em meio às lutas abolicionistas. Conforme veremos nos próximos capítulos, esses números musicais serão parte importante do debate dos abolicionistas baianos sobre o futuro dos ex-escravizados.<sup>161</sup>

Para reforçar esse último ponto, me vejo tentado a recompor a dimensão plástica da cena final no São João que tanto agradou ao público. Para isso, apresento a seguir um raríssimo desenho pertencente ao diário de Thomas B. Cook, um oficial britânico à serviço da *Royal Mail Ships* que esteve por Salvador nos últimos dias do ano de 1883. Segue a reprodução de um dos seus desenhos:

**Imagem 06** - COOK, Thomas B. *Music Batouk, Scene in Bahia Xmas Day, 1883*. In: Niger, South America and Australia. Desenho caneta e tinta. 45 x 48 cm. Coleção Flávia e Frank Abubakir.

<sup>159</sup> REIS, João José. *Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 68-81.

<sup>160</sup> PRADO, Décio de Almeida, op. cit., 2008. p. 131-132.

<sup>161</sup> A pesquisadora Cristina Magaldi aponta que o tango, embora hoje não seja associada a uma dança brasileira, era um ritmo nos palcos impregnado de uma percepção de classe e raça, sendo associado às classes populares. MAGALDI, Cristina. Música, sátira e política no Rio de Janeiro imperial. In: LOPES, a. h. ET AL (Orgs.) *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2011, p.407-408. PRADO, Décio Almeida. *A comédia brasileira (1860-1908). Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 40.



Um batuque durante o dia de Natal em 1883! Não que festejos com música negra durante a época natalina fossem exatamente uma novidade na Bahia, a exemplo de uma festa de escravos africanos no centro da cidade de Santo Amaro, em 1803, ou das comemorações pelos moradores da capital, incluindo aí os cativos, narradas pelo folclorista Melo de Moraes Filho, como veremos logo adiante.<sup>162</sup> No caso do registro acima, uma das suas principais características é de nos dar a ver, guardadas os filtros culturais do autor, os detalhes desse festejo na capital da Bahia bem à época das agitações abolicionistas, dando a ver seus possíveis participantes, instrumentos e local da cidade.<sup>163</sup>

Em um diário composto basicamente por fotografias e desenhos de paisagens de várias cidades pelo mundo, Thomas Cook registrou o ambiente urbano apenas em Salvador.<sup>164</sup> Difícil precisar as possíveis razões para isso. O que parece mais concreto é que o autor da imagem parecia ter alguma influência do relato de outros viajantes britânicos sobre o Brasil ou dos debates abolicionistas na Inglaterra, que descreviam as relações sociais de muitos países escravistas de forma amena, sem ódios raciais, com

<sup>162</sup> Ver: REIS, João José. Tambores e temores: festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002. p. 104-108.

<sup>163</sup> Sobre os filtros culturais na composição dos registros iconográficos, ver. SELA, Eneida Maria M. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus* (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850). Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006, p. 6-14.

<sup>164</sup> No diário atribuído ao inglês Thomas Cook, consta o registro de viagens por algumas cidades na América do Sul, na Oceania e na África. Em termos iconográficos, há algumas fotografias de paisagens, aquarelas sobre a natureza e alguns desenhos à lápis. Da Bahia, além da imagem selecionada, há um outro registro de uma mulher negra em frente a uma fonte d'água.

senhores tolerantes e escravos felizes e supostamente bem tratados.<sup>165</sup> No seu desenho acima, essa percepção pode ter inspirado o empregado da companhia inglesa na composição desse festejo natalino pondo diversos homens negros assistindo à performance de mulher negra à frente, dançando em forma de solo, todos animados e bastante felizes. Assim como diversas estampas racistas-abolicionistas da época, a enfatizar essa alegria estava o citado “primitivismo” dos participantes marcado pelos narizes racializados, a contrastar com o desenho das pessoas de “muitas qualidades” do entorno, especialmente nos homens e mulheres elegantemente vestidos à direita do observador.<sup>166</sup>

As semelhanças do desenho com as descrições do folclorista Mello de Moraes Filho sugerem que o inglês registrou um ajuntamento de escravos, tal como aparecia na cena final da comédia no Teatro São. Em uma rica narrativa sobre os festejos natalinos na Bahia no final na década de 1880, o intelectual descreveu como as ruas da capital eram tomadas por vários grupos sociais, com celebrações muito particulares. Enquanto as famílias ricas iam em direção às igrejas próximas, o largo do Terreiro de Jesus e ruas adjacentes eram ocupados pelas mulatas, com seus torços alvos, e por crioulos e crioulas livres de cor com seus violões, pandeiros, preludiando “chulas, todas, quadras apropriadas, versos oportunos”. Mais afastados desse centro antigo, como é exatamente o caso da imagem acima, escravos de “bons senhores” enchiam os espaços “circunscritos das algazarras dos batuques, das matinadas dos ganzás, das dissonâncias dos seus *tabaques* grosseiros”.<sup>167</sup>

Um dado importante não consta na descrição pouco simpática de Melo de Moraes sobre rodas dos cativos: nelas também se faziam “quadras apropriadas, versos oportunos”. É era bem provável que o público presente ao Teatro São João fosse espectador dessas cenas diárias em Salvador, abrindo as possibilidades de sentidos para a alegria do público com o final da peça. Para muitos abolicionistas, o risível advinha da confirmação da “infantilidade” dos cativos, justificando a tutela da “raça emancipada” no mundo dos livres, ainda que não se descarte que as críticas à escravidão das ruas ganhassem simpatia de alguns militantes. Não deixo de cogitar alguma simpatia que

---

<sup>165</sup> AZEVEDO, Celia M. M. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada* (século XIX). São Paulo: Annablume, 2003. p. 87-88. CASTRO, Rute Andrade. *Mundos do trabalho no seu fazer-se: britânicos, livres, libertos e escravizados*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.

<sup>166</sup> Sobre o formato de narizes e marcação racial, ver BALABAN, Marcelo. Op. cit., 2019, p. 97-100.

<sup>167</sup> MORAES FILHO, Alexandre José de M. *Festas populares do Brasil: tradicionalismo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888. p. 3-4.

muitos tinham àqueles momentos de festejos negros, pois se tomamos, com o devido cuidado, as expressões de alguns dos observadores representados do desenho de Thomas Cook, vemos uma feição austera, a sugerir algum grau de condescendência aos divertimentos dos africanos e seus descendentes.<sup>168</sup>

Depois dessa longa turnê da companhia Moreira de Vasconcelos, um interessante movimento vai ocorrer na cena teatral abolicionista da cidade a partir de meados de 1884. Progressivamente, companhias com noites dedicadas à causa vão se tornar cada vez mais raras. No geral, uma noite apenas feita por iniciativa do próprio grupo ou às vezes em parceria com os grupos organizados locais. Não deixa de ser interessante notar essa mudança, sobretudo se consideramos que uma vez que a partir de junho daquele ano o movimento abolicionista nacionalmente ganhava força com a ascensão do Gabinete Dantas e proposição de encaminhamento da questão servil para sexagenários sem maiores previsões de indenização. Esse fôlego, contudo, não se refletiu nos palcos baianos.<sup>169</sup>

O único exemplo que encontrei partiu da citada *Companhia Dramática de Hypolito de Carvalho*, na sua segunda, e curta, excursão pela capital em agosto de 1884. Depois de uma boa primeira temporada no ano anterior, com um repertório eclético voltado para um público mais amplo, com operetas nacionais, mágicas e dramas, o grupo apresentou uma noite com o drama *Cenas da escravidão*, de autoria do ator Gonsalves Lessa. O ator anexou o seguinte comunicado ao anúncio:

Aviso!

No final da peça, como requer o ator, será feita uma apoteose, ao clarão de fogos cambiantes e ao toque do hino nacional pela orquestra, representando o símbolo da liberdade.

A empresa pede atenção do público baiano e dos abolicionistas residentes nesta capital, para a exibição deste drama, já pelos seus merecimentos literários, já pelos difíceis lances dramáticos de que se compõe, mostrando a sociedade o dever que tem de arrancar do jugo do cativo esses infelizes, que se denominam – ESCRAVOS!!!<sup>170</sup>

Acessar esse texto me ajudaria conectar esses “difíceis lances dramáticos” do drama aos debates sobre o encaminhamento da questão servil em uma conjuntura favorável à solução da extinção imediata e sem abolição. Se o *Gazeta da Bahia* silenciou sobre essa noite, algo previsível, resta-nos imaginar que o texto da peça reforçaria mais uma vez uma imagem do escravo aviltado pela escravidão, cuja liberdade seria dada pela

<sup>168</sup> REIS, João Jose. Op. cit., 2002.

<sup>169</sup> Sobre o tema, ver: MENDONÇA, Joseli Maria N. Op. cit., 2008.

<sup>170</sup> TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 4, 18 jul. 1884.

“sociedade”. Bem entendido, indivíduos incapacitados, liberdade como doação e não como conquista dos próprios escravos.<sup>171</sup>

Contudo, a capa da partitura de algumas composições da peça pode iluminar mais sobre os sentidos desses “difíceis lances dramáticos”. Produzida pela casa de imprensa musical e litográfica do italiano Antônio Henrique Albertazzi (1830-1888), conhecido professor de piano residente na Bahia, conforme informa Sílio Boccanera, e que, a partir da década de 1870, passa a ter suas composições comercializadas em forma de partitura, dentro ritmos de danças de salão à moda europeia, na famosa loja *Palais Royal*, em Salvador, e em comerciais no RJ e PE.<sup>172</sup>

**Imagem 07:** *Senas da escravidão*. Canto e piano. Música de G. Limeira. Salvador: imprensa musical e lit. de Henrique Albertazzi, [188?].

---

<sup>171</sup> SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Cantando e encenando a escravidão e a abolição: história, música e teatro no Império Brasileiro (segunda metade do século XIX). *4º encontro escravidão e liberdade no Brasil Meridional*, Curitiba, 2009. p. 13.

<sup>172</sup> A loja Palais Royal merece um estudo à parte por sua importância para o consumo musical em Salvador nas últimas décadas do século XIX. Além de imprimir partituras, a casa vendia boa parte dos gêneros musicais europeus mais afamados na época, incluindo partituras de operetas francesas de sons atlânticos sincopados, como tango e habaneras, além de sonoridades afro-brasileiras, como maxixe e samba. MASSON, Camilo de Lellis. *Almanak administrativo, mercantil e industrial da Bahia, para o ano de 1854*. Salvador: Typ. de Camilo de Lellis Masson, 1854, p. 246. IMPRENSA nacional de música. *Diário de Pernambuco*. Recife, p. 7, 7 Out. 1870. GRANDE armazém de músicas. *Jornal do Recife*. Recife, p. 4, 16 Abr. 1876. TANGÕES e gambiarras. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 2, 27 Dez. 1884. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Teatro na Bahia: livro do centenário (1812-1912)*. Salvador: Oficinas do Diário da Bahia, 1915. p. 163.



Os desenhos acima, de autoria não identificada, são sugestivos de algumas das mensagens emanadas da peça: a dramatização do sofrimento escravo por sua condição de escravizado, alienado de seu direito natural liberdade.<sup>173</sup> Mais ainda: a exposição, no ambiente teatral, dos castigos físicos dos senhores sobre os cativos, orientado pelo mal e indiferente à clemência do pequeno escravizado de joelhos à sua frente. Considerando as interpretações próprias das imagens em relação ao texto, parece fato o sentido político da peça a favor da abolição imediata, ainda mais considerando a circulação dessa partitura nos encontros familiares dos setores médios e abastados na Bahia, dando tons dramáticos ao sofrimento dos cativos, como se pode ouvir [aqui](#).<sup>174</sup>

Analisando a dinâmica teatral em Recife, Celso Castilho aponta que a ascensão do Gabinete do Barão de Cotegipe, em agosto de 1885, provocou uma mudança na dinâmica do teatro abolicionista. Sintoma de um novo fôlego dos escravocratas em controlar o processo emancipatório, o governo provincial proibiu o uso do Teatro Santa Isabel para fins abolicionistas, forçando as atividades dessa natureza para pequenos teatros e para as ruas. Em Salvador, a situação foi provavelmente semelhante, mas sendo

<sup>173</sup> Não consegui precisar a autoria dos desenhos acima. Segundo Manoel Veiga, o artista e o gravurista Balduino dos Santos Oliveira era um homem pardo, que trabalhou junto com Albertazzi, embora não crave se era responsável pelos desenhos. VEIGA, Manoel. *Impressão musical na Bahia*. [online]. [S.d], Disponível em: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em: 12 Abr. 2021.

<sup>174</sup> Para uma discussão sobre essa partitura na luta abolicionista na Bahia, ver: ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021.

uma afirmação provisória pelas lacunas na documentação da imprensa e das próprias casas teatrais por esses anos. Encontrei apenas duas curtas atividades no São João, ficando o Politeama carente da militância abolicionista. Por essa época, a luta estava nas ruas, nas querelas judiciais ou nas redes de liberdade em prol da liberdade pelo acoitamento ou pela fuga.<sup>175</sup>

Em julho de 1885, a *Companhia Dramática de Operetas* dos atores Ribeiro Guimarães e Eduardo Rodrigues retornou para Salvador para uma curtíssima temporada de três dias. Semelhante à companhia que citei linhas acima, o grupo já havia estado na cidade, conseguindo boas plateias a partir de um repertório composto de operetas nacionais e dramas portugueses. Já no dia 28 daquele mês, o diretor da companhia, o também abolicionista Ribeiro Guimarães organizou um “Grande festival abolicionista”, dedicado aos “beneméritos da pátria e em honra aos clubes abolicionistas da capital”. O anúncio não indica nominalmente quais agremiações seriam essas, se a *Libertadora* ou o *Clube Luiz Gama*, não é possível medir articulação política da noite com movimento local. Porém, parecia um evento abolicionista importante o currículo impresso pelo próprio diretor da companhia indicasse que se tratava alguém ligado à sociedade *Libertadora Cearense* e ao *Clube Abolicionista Patroni* do Pará, ambos de tendência crítica à solução indenizatória praticamente aprovada depois da entrada do Gabinete Saraiva.<sup>176</sup>

Outro indicativo das discussões que se passaram no palco do São João vem do principal chamariz da noite: a apresentação do “drama de propaganda em 4 atos e um quadro original”, *Os Abolicionistas*, escrito e interpretado pela atriz Anna Chaves Guimarães. Como o título da peça sugere, a noite era dedicada à pauta da abolição imediata e sem indenização, e principalmente para a louvação dos militantes organizados, especialmente na apoteose final da noite. Segundo o anúncio da companhia, antes da apresentação do drama, no palco do São João deveria haver “ao fundo dos vultos do Visconde de Rio Branco e Joaquim Nabuco, e ao lado, a figura simpática do grande libertador Francisco do Nascimento, sulcando as impávidas ondas que levavam seu nome à posteridade”.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> CASTILHO, Celso. Op. cit., 2016, p. 139-155. SILVA, Ricardo Tadeu Caires. Op. cit., 2007. ALBUQUERQUE, Wlamyra. op. cit., 2009.

<sup>176</sup> BEZERRA NETO, Jose Maria. A segunda independência: emancipadores, abolicionistas e as emancipações do Brasil. *Almanack*. Guarulhos, N° 02, 2011. p. 95.

<sup>177</sup> TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 4, 28 jul. 1885.

Em parte, o tom da festa parece ter sido esse. Parcialmente porque outros sujeitos também estavam ali. Após a apresentação do “drama soberbo e verdadeiramente propagandista”, uma alegria tomou conta do São João depois que o “povo aplaudiu freneticamente a ardente abolicionista”, sendo chamada várias vezes ao palco. Para encerrar esse capítulo, que já vai longo, uma última descrição de uma parada abolicionista indo do teatro à rua:

No último ato, o nosso colega Eduardo Carigé, num raptó eloquente, saudou a propaganda da causa que defendemos na pessoa da distinta autora, sendo aplaudido com ardor. Finalizado o espetáculo, o povo, precedido de duas bandas de música, levou a Sra. D. Anna Chaves à casa de sua residência, sendo erguidos frenéticos vivas a Joaquim Nabuco, a Amaro Bezerra e à redação desta folha. Ao passar o préstito em frente ao edifício, fomos vitoriosos pelo povo que ergueu vivas a Rui Barbosa, ao sr. Conselheiro Dantas e aos abolicionistas. Ao chegar à casa da distinta abolicionista D. Anna Chaves, o nosso digno amigo, o Sr. Dr. Frederico Lisboa, em poucas, porém significativas frases, saudou S. Ex. em nome do povo e dos abolicionistas, sendo aplaudido delirantemente pela multidão.<sup>178</sup>

A nota finalizava com a informação que, em virtude do sucesso da noite, o grupo reapresentaria o drama mais uma vez. Não encontrei uma descrição preciosa da outra noite como essa, que nos informa tanto o esforço dos abolicionistas organizados em direcionar a solenidade, e por conseguinte, as mensagens emanadas do palco, o “povo”, com todo polissemia que essa palavra possui, também tomou parte dos festejos. A se somar com isso, celebrações como essas, que tomavam as ruas, também poderiam atingir o citado público indireto, que mesmo não estando dentro das dependências do São João, era atingido por aquelas atividades abolicionistas, que contribuíram para popularização da luta pela extinção do cativo.<sup>179</sup>

Como espero ter mostrado até aqui, o teatro foi espaço importante de articulação política para os grupos abolicionistas locais. Reunindo às vezes milhares de pessoas, o espaço físico teatral permitiu uma disseminação da agenda da abolição imediata para outros setores da sociedade. Fosse pelo acesso direto ou indireto do público, as noites abolicionistas, com representação de dramas ou não necessariamente, repercutindo um repertório de crítica moral ao cativo, de falta de legitimidade da propriedade escrava e da escravidão como sinônimo de atraso ao progresso. Ao mesmo tempo, foi um local de representação, nem sempre uníssona, sobre o futuro dos cativos. Um editorial da *Revista*

<sup>178</sup> os ABOLICIONISTAS. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 3, 21 Ago. 1885.

<sup>179</sup> TEATRO São João. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 4, 28 jul. 1885. COMPANHIA Dramática. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 4. 1 ago. 1885.

*Renascença* anotou: foi pelas “ruas, nos clubes, na imprensa, nos teatros, no parlamento”, que palavras e atos heroicos se converteram uma ideia em realidade.<sup>180</sup>

Mostrarei nos próximos capítulos, os abolicionistas voltando ao ambiente teatral para debater a organização do país naqueles incertos da década de 1890. Valendo-se do crescimento do teatro ligeiro, sobretudo das operetas nacionais e do teatro de revista, alguns das discussões apresentadas voltarão à cena nas “revistas baianas”. Em um contexto marcado pelas incertezas e expectativas advindas da Abolição e da instalação da República, intelectuais baianos levaram aos palcos suas perspectivas sobre a cidadania negra e o futuro da nação, cujas reações nos permitirão ver diferentes ideias em torno desses temas que tanto mobilizaram a sociedade brasileira.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> 13 de maio. *A Renascença*. Salvador, Ano I, N° 29, 10 Mai. 1895.

<sup>181</sup> GOMES, Tiago Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 29-31.

## Capítulo 02 – A revista *O Diabo na Beócia*: teatro, humor e racialização no Pós-Abolição na Bahia

Quem abrisse o jornal *Correio de Notícias* no dia 26 de dezembro de 1898, encontraria a seguinte piada, reproduzida na coluna sobre a programação teatral:

Observação:

O espetáculo deve começar às 8 horas da noite. São *sete*, e o *Grêmio José de Alencar* está repleto, não caber mais gente. São *nove*, e o Politeama está vazio, em condições de receber ainda mais três mil pessoas. Em ambos os palcos – revistas!

- É curioso, não é?

- Muitíssimo.

- E, além de curioso, duro.

- Claríssimo.

- E até natural...No Politeama há bilhetes, no Grêmio – convites! É natural.

- Naturalíssimo.<sup>182</sup>

Para muitos leitores de hoje, a passagem pode não ter graça ou mesmo qualquer sentido. Distâncias temporais e culturais são implacáveis com fenômenos do riso, tornando-os comumente objetos opacos e de difícil análise. Contudo, selecionei esse pequeno gracejo entre as centenas - sem exagero retórico - que encontrei na pesquisa por entender que essa brincadeira pode ser um bom ponto de partida para a análise da revista *O Diabo na Beócia*, de Sílio Boccanera Júnior e Alexandre Fernandes.

De início, há uma brincadeira com o “domínio” das revistas na programação teatral da cidade. Quando inventariamos as opções disponíveis para o público no mês de dezembro de 1898, encontramos o São João sem qualquer programação prevista. Caso a procura siga até à região da antiga praça de touros, no Politeama Baiano, lá estava a afamada *Companhia de Óperas, Óperas cômicas e Operetas*, dirigida por Rafael Tomba. Vindo de uma temporada exitosa em São Paulo, o grupo, como seu próprio nome sugeria, tinha forte ênfase nas operetas leves ou nas revistas de maior sucesso na época.<sup>183</sup> Já no teatrinho particular na mesma freguesia de São Pedro, o citado grêmio José de Alencar

<sup>182</sup> TEATROS. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 26 Dez. 1898.

<sup>183</sup> FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos*: a música em cena na cidade de São Paulo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017. p. 60.

vinha apresentando a citada revista de costumes baianos, *Qui Manimolência*, com uma plateia lotada de convidados, como brincou o cronista do *Correio de Notícias*.<sup>184</sup>

O “domínio” das revistas não era inusitado, sendo possível retroceder até por cerca de três anos antes. Cada vez mais companhias de gênero alegre vinham tomando os palcos da cidade, dos grandes teatros, espaços para amadores e circos. Alguns anos mais tarde, em 1915, Sílio Boccanera anotou, correto e entristecido, a visível prioridade das companhias profissionais pela apresentação das revistas, especialmente as mais famosas da época, como *Tintim por Tintim*, *Bendegó* e *O Rio Nu*. Ainda que isso significasse boas audiências e retorno financeiro capaz de sustentar os profissionais envolvidos naquele tipo de companhia teatral, o dramaturgo via com tristeza minguares as noites líricas e as dramáticas da programação cultural da capital baiana.<sup>185</sup>

Como em várias cidades do país, a força do teatro ligeiro, e da revista em particular, provocou a reclamação de muitos intelectuais na imprensa diária, fosse em páginas literárias, ou onde quer que eles pudessem se manifestar. Alguns anos antes da publicação da piada acima, em 1894, o médico Júlio Barbuda avaliava a perda de brilhantismo do teatro na Bahia em virtude da invasão de “vaudevilles imorais, dramalhões de capa e espada, revistas e mágicas impossíveis”.<sup>186</sup> No ano seguinte, o citado Antônio Pedro da Silva Castro julgava duramente o ambiente teatral do seu estado. O “teatro estava morto entre nós” e o paladar do público foi “pervertido pelo gênero híbrido e pêco das mágicas e operetas”, sobretudo pelo fato dos próprios artistas que “deveriam conservar puro e imaculado o culto das artes”, estarem sendo arrastados pelo medo de não morrerem de fome. O que se restava, dizia o médico escritor, era aceitar a “paxuxada imoral e insulta como a verdadeira comédia, a única admissível nos tempos que correm”.<sup>187</sup>

Desse último comentário gostaria de apontar outra dimensão mais sutil da piada que abre o capítulo, pelo menos para a sensibilidade de hoje. Arrisco: a crítica não estava direcionada tão-somente para os artistas profissionais, mas para mais dois alvos. O primeiro era para os homens de letras da cidade que andavam se envolvendo ativamente com revistas, apesar da imagem de guardiões do “verdadeiro” teatro. O outro seria para

<sup>184</sup> A primeira apresentação ocorreu no dia 18 de dezembro de 1898, no Politeama. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, 19 dez. 1898.

<sup>185</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. op. cit, 2013, p. 235-236. BOCCANERA JUNIOR, Sílio. op. cit. 1915, p. 180-181.

<sup>186</sup> o TEATRO Brasileiro. *A Renascença*. Salvador, ano 1, n° 4, 18 out. 1894, p. 1-2.

<sup>187</sup> CASTRO, Antônio Pedro da Silva. Juízo Crítico. FERNANDES, Alexandre. *O Grito da Consciência*. Salvador: Tipografia e encadernação do Diário da Bahia, 1895. p. 26-27.

o público frequentador desses lugares, formado, em grande medida, por gente de mais fumo. No caso do espetáculo apresentado pelo *Grêmio José de Alencar*, cujo nome já fazia referência a um dramaturgo, político conservador, morto em 1877, defensor de um teatro com fins moralizantes, o alvo eram os autores da peça - o engenheiro Alexandre Maia Bittencourt e o leiloeiro Carlos Zuanny, ambos glosados ali pelas movimentações por demais ativas na produção de gêneros “menores”.<sup>188</sup>

Era uma crítica factível. Voltando alguns anos atrás, o próprio Carlos Zuanny estava na organização de noites de dramaturgia ligeira no citado *Teatro de Variedades*, na chamada Avenida Saudável, no Rio Vermelho, entre 1890 e 1892. No geral, a execução dos espetáculos de variados tipos ficava a cargo de grupos de amadores, que promoviam noites “cômico-dramático-cantantes”, ou seja, uma combinação de operetas, canções, palhaços e trechos de revistas. Não faltavam também os momentos musicais sortidos, contando com danças europeias da moda, como quadrilhas, *schottisch*, polcas, e com ritmos mais sincopados de influência negra atlântica. Segundo o jornalista anônimo do *Pequeno jornal*, tudo organizado pelo “bom gosto dessa rapaziada alegre e civilizada, que tem feito do Rio Vermelho uma gargalhada eterna.”<sup>189</sup>

Embora não tenha entrado em muitas considerações sobre os participantes, no palco e nas cadeiras, o cronista Manoel Querino comentou como as apresentações nesse teatro eram muito animadas.<sup>190</sup> Uma notícia de 1892 vai ao encontro das informações do intelectual e reforça como o teatro ligeiro e as *canções escravas* vinham cativando um público maior e mais elitizado:

*A recita de hoje, que é a segunda da grande estação, consta da comédia Um quarto de duas camas, do monólogo O Sr. Bento dos Potinhos, das canções La Grosse caisse sentimentale, O Assovio e A minha família, terminando com Os capadócijs da época. Começara às 8 horas da noite, havendo bonde para a cidade depois do espetáculo, pela linha Trilhos Centrais. A concorrência promete ser numerosa, em vista do sucesso da estreia*<sup>191</sup>

Não descobri se audiência foi grande como se esperava, mas não deve ter faltado a animação de quem seguiu pelas linhas de bonde da *Trilhos Centrais*, para prestigiar aquele grupo de amadores no distante arrabalde do Rio Vermelho. De acordo com

<sup>188</sup> GRÊMIO José de Alencar. *Cidade do Salvador*. Salvador, p. 2, 28 Mai. 1898.

<sup>189</sup> TEATRO de Variedades. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 9 de fev. 1892. RIO Vermelho. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 8 de fev. 1892. *O Cartaz*. Salvador, p. 54, 7 fev. 1890. TEATRO de Variedades. *Pequeno Jornal*. Salvador, p. 1, 12 Jan. 1891.

<sup>190</sup> QUERINO, Manoel, 1909, p. 131.

<sup>191</sup> TEATRO de Variedades. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 9 de fev. 1892.

Querino, no palco estavam Carlos Zuanny e o citado Antônio Pedro da Silva Castro, o mesmo reclamante do estado de decadência das artes teatrais causados pelos gêneros alegres, encenando cena sobre os chamados “capadócius”, tema que voltarei a tratar mais detidamente na encenação da *O Diabo na Beócia*.<sup>192</sup>

Na ironia dirigida contra o envolvimento de intelectuais com espetáculos ligeiros, o autor anônimo da piada trazia à luz uma dinâmica dos intelectuais ligados ao universo do teatro ligeiro musicado nesse período após a Abolição e República. Como apontou Denise Sella Fonseca para a cidade de São Paulo no período, muitos sujeitos, a exemplo do nosso conhecido Moreira de Vasconcelos, envolveram-se na produção e expansão do teatro musicado, situação que tanto gerou críticas por parte de muitos pares, como também sugere um apreço genuíno de muitos deles àqueles gêneros ligeiros, embora por vezes velado. Em termos práticos, me interessa destacar que esse engajamento pode ter gerado textos nos quais seus autores buscassem defender um teatro com inspirações moralizantes.

Conforme já indiquei na introdução, a revista *O Diabo na Beócia* me parece ser um dos exemplos dessa situação paradoxal, digna de se tornar uma boa piada. Porém, mais do que constatar esse possível dilema, desejo politizar essa intenção “moralizadora” dos autores. A meu ver, a revista foi um espetáculo que refletia sobre as consequências da abolição e sobre a situação do país nos primeiros momentos do regime republicano. E essa primeira experiência da dupla ainda vai se desdobrar ainda em outras peças nos anos seguintes, reforçando meu argumento levantado no capítulo anterior da relevância do teatro como um campo de ação política e de imaginação social de uma sociedade sem escravidão. Vejamos o que me leva a tal interpretação.<sup>193</sup>

\*\*\*

O texto da revista foi publicado em novembro de 1895, ao que tudo indica às expensas apenas de Sílio Boccanera. Interessado em proteger o texto do uso indevido por parte da companhia teatral, o autor montou uma edição luxuosa, para os padrões da época, compilando no texto, diversas informações sobre os membros da companhia Moreira de Vasconcelos e Silva e uma extensa compilação de notícias da imprensa sobre a

---

<sup>192</sup> A presença da cena *Capadócius da época* é mais um exemplo da racialização na cena teatral local. o CAPADÓCIO. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 1, 5 Ago. 1893. TEATRO S. Pedro Alcântara. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 4, 5 Dez. 1892. TEATRO Apolo. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 8, 29 Jan. 1893.

<sup>193</sup> FONSECA, Denise S. op. cit., 2017, p. 53.

apresentação da revista.<sup>194</sup> Seria presumível pensar que os autores tenham feito uma seleção enviesada dessas notícias, com apenas matérias elogiosas. Mas não foi bem o caso, já que mesmo descontando o comum tom amistoso entre jornalistas e artistas nas coberturas teatrais, há análises com ressalvas e críticas bem significativas.<sup>195</sup>

Visando atrair um público cada vez mais interessado nos espetáculos ligeiros, os autores escreveram uma revista bem aparatosa, semelhante a outras produções do gênero nos últimos anos do século XIX. Para contar alguns dos principais acontecimentos entre os anos de 1894 e de 1895, os autores dividiram a história em uma espécie de abertura, seguido de um prólogo, de três grandes atos e de uma apoteose. Em termos cenográficos, a companhia precisaria montar nove quadros, o que implicava produzir o mesmo número de pinturas a compor o espaço cênico. Excetuando o prólogo, que ocorria no “inferno”, todos os outros quadros ambientavam os espectadores na região central de Salvador, como na Câmara Municipal e nas praças Castro Alves, Palácio e Piedade. Eram nessas regiões que se passavam as 108 cenas, sendo respectivamente 30 no primeiro ato, 38 no segundo e 40 no terceiro e maior ato da revista.<sup>196</sup>

A parte musical da revista previa uma companhia profissional relativamente grande para executar tamanho espetáculo. Destinados a uma diversidade de funções dramáticas, os 28 trechos musicais abriam e fechavam cenas, ou reforçavam um feitiço humorístico a determinadas personagens em uma rápida passagem. Desse total, a maioria (23) compunham o chamado repertório “civilizado”, entre os quais os autores da peça apelaram para trechos de conhecidas óperas, como *La Traviata*, de Verdi, *Fausto*, de Charles Gounod ou *O Guarani*, de Carlos Gomes. As operetas escolhidas eram igualmente famosas à época, como *Orphée aux enfers*, de Jacques Offenbach, *La fille de Madame Angot*, Charles Lecocq, ou *Os sinos de Corneville*, de Robert Plaquette. A atriz e pianista assinou a parte de composições originais, sendo uma valsa e um tango, das quais falaremos mais a seguir. Seguindo a forma mais comum de composição musical de revistas, três trechos de canções populares davam forma aos chamados “momentos

---

<sup>194</sup> Após uma briga com os autores, o diretor da companhia foi impedido de usar o texto da revista. Porém, Moreira de Vasconcelos continuou apresentando-a por um tempo, só devolvendo os originais “a muito custo” quando estava no Espírito Santo, em julho de 1896. ESPETÁCULOS. *A Renascença*. Salvador, p. 8, 10 Jul. 1895. ARTES. *Gazeta da Tarde*. Salvador, p. 2, 8 Dez. 1895. ARTES. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 2, 17 Jul. 1895.

<sup>195</sup> VARIÉDADES. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 2, 24 Nov. 1895.

<sup>196</sup> Segundo a imprensa local, os cenários foram desenhados pelo pintor Eugênio de Azevedo, de quem não encontrei muitas informações. BRITO, Rubem José Souza. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. FARIA, Jose R. (Org). Op. cit., 2012, p. 227.

grotescos”, ligados ao universo afro-brasileiro, que falarei com mais vagar nas próximas páginas.<sup>197</sup>

No dia 11 de abril de 1895, membros da companhia, os autores e mais representantes dos principais jornais da cidade reuniram-se no Teatro São João para a leitura pública do texto da *O Diabo na Beócia*. Um dos principais elogios repetidos na imprensa foi saudar a iniciativa como um gesto de salvação do teatro no país pela escolha dos autores em prezar pelo humor voltado a uma função social moralizadora. Para o jornalista do *Gazeta de Notícias*, por exemplo, a peça escrita “com excessiva verve” e destinada a criticar os “fatos inofensivamente” agradariam, sem dúvida, o público baiano. Em sentido semelhante, no *Diário do Comércio* destacava-se que o talento dos autores se mostrou por retratarem “fielmente os nossos costumes e os nossos defeitos”, valendo-se de um gênero dramático que tão bem se aplicava ao “antigo preceito latino: *ridendo castigat mores*”.<sup>198</sup>

A intenção sátira de correção dos costumes estava evidente no próprio título da peça. De acordo com Luiz Antonio Cagnin, na imprensa periódica e ilustrada oitocentista, no Brasil e em outros países, foi recorrente a utilização da imagem do diabo como o agente moralizador e crítico da sociedade, inspirado no provérbio latino mencionado acima. Neste sentido, a Bahia já tinha precedente. Não por acaso, Gregório de Mattos era conhecido como “Boca do Inferno”. Ao se cotejar a imprensa satírica da cidade à época nas duas últimas décadas do século XIX, muitas publicações tinham seu título alguma referência à figura diabólica e a função de moralizar a sociedade através da exibição das contradições, de forma imparcial e com objetivo de restituir uma moral, considerada verdadeira. Fundado na verdade, era o riso construtivo nos Oitocentos.<sup>199</sup>

Desconfiando da repetição desse estribilho na imprensa, imagino que os autores tentavam elevar o gênero e, por conseguinte, a peça como um texto que não contribuía com a degradação da arte teatral. Tentando associar a revista, como Boccanera vai fazer durante todas as vezes que se manifestou sobre essa produção, às inspirações da chamada alta comédia, os autores estavam tentando lidar com um tipo de dramaturgia aberta, ao passo que não queriam abrir mão da missão civilizatória que entendiam ter o teatro.

---

<sup>197</sup> Anexo VI.

<sup>198</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 2-7.

<sup>199</sup> *O Diabrete*: crítico, literário e noticioso, 1885; *O Neto do Diabo*: crítico, literário e chistoso, 1888-1889; *O Diabo*: Periódico Crítico, Chistoso e moralizador, 1889. *O Tio do Diabo*. Órgão infernal, 1891. CAGNIN, Antonio L. *Diabo Coxo* (São Paulo, 1864-1865). São Paulo: Edusp, 2005. p. 14. BALABAN, Marcelo. Op. cit., 2009. p. 117-119.

Retomando o que já disse acima, flertando no terreno “inimigo”, a peça tinha no fundo um sentido político defendendo uma tese da instrução popular como a principal reforma social que deveria vir acompanhada da abolição. Tratava-se, vale lembrar, de uma propaganda, fartamente utilizada pelos abolicionistas, acerca da melhor forma de lidar com a organização do trabalho e do futuro do país naquele novo contexto.<sup>200</sup>

Passados alguns dias da leitura no São João, a revista *O Diabo na Beócia* estreou na noite de 25 de maio de 1895, lotando as dependências do Teatro Politeama, padrão que se seguiu por mais duas noites nessa casa e em outra no São João. As casas cheias, como se frisou no *Diário de Notícias*, decorriam de a “Bahia, que não assiste há muito tempo à representação de uma produção sua, esperava, como é natural, com certa ansiedade, a exibição daquela revista”. Apesar do sucesso, ou talvez exatamente por isso, desacordos fora do palco entre os autores e membros da companhia teatral levaram à suspensão das exhibições depois da quarta noite, ainda que Moreira de Vasconcelos a tivesse apresentado no Ceará e no Pará, entre os últimos meses de 1895 e início do ano seguinte. A súbita suspensão nos palcos baianos contrariou a opinião do jornalista do *Jornal de Notícias* que considerava que a revista tinha “elementos para uma longa vida e sempre cheia de aplausos”.<sup>201</sup>

**Imagem 08** – Politeama Baiano. Autor não identificado. Fotolitografia. Salvador: Lytho – Typ. Almeida – BAHIA, [ca. 1904].

---

<sup>200</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 2.

<sup>201</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 10-29.



As razões para um sucesso tão certo estavam no enredo. Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes seguiram a trilha de outras revistas da época ao contar a história a partir de um passeio de uma dupla vinda do sobrenatural por uma cidade. Era o casal Plutão, o *compère*, e sua esposa, a Prosepina, a *comère*, que já conhecia a cidade previamente. Ambos permaneciam no palco o tempo inteiro, para atender a função dramática de interligar os nove quadros entre si. Nesses quadros, os dois visitantes se deparavam com os conhecidos personagem-tipos, convenção em diversos gêneros de teatro popular musical, como o zé-povinho, o estrangeiro, o matuto, que se apresentavam ao público não por nomes próprios ou traços psicológicos mais profundos, mas a partir de elementos caricatos, como vícios ou trejeitos. A dupla era cercada por alegorias, recurso dramático de personificar ideias ou coisas inanimadas em personagens. Isso permitia dar “vida” a jogatina, ao telégrafo, câmara municipal ou ao carnaval.<sup>202</sup>

Toda essa conformação dos autores às “regras” do gênero da revista e ambientada na capital merece um destaque. Ao se mostrarem dedicados em montar uma peça de um gênero “menor” mais bem formatada, aqueles abolicionistas de longa data certamente visavam fazer chegar suas mensagens para um público mais amplo, simpático às

---

<sup>202</sup> VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. p. 87-113.

produções ligeiras de modo geral, especialmente de uma revista ambientada em Salvador. Os autores certamente assistiram a uma primeira tentativa, um tanto frustrada, feita pela citada atriz Luiza Leonardo, ainda em 1890. Já a *O Diabo na Beócia* vinha para suprir essa lacuna com mais vigor, como bem disse o jornalista do *Diário de Notícias* na estreia da peça: “como o público, corremos igualmente ao Politeama, levados por dois motivos: peça nova, original baiano, e o gênero da mesma peça”.<sup>203</sup>

Outro fator a influenciar o surgimento da revista foi a presença do nosso conhecido Moreira de Vasconcelos em Salvador. Não me parece que os autores tivessem maiores relações até àquela altura com o diretor teatral, embora Alexandre Fernandes tenha participado das atividades em prol da comemoração pela libertação do Ceará, ainda em 1884, como mostrei no capítulo anterior.<sup>204</sup> A toda sorte, não duvido os jovens dramaturgos soubessem que Moreira de Vasconcelos explorava o ramo das revistas adaptadas à realidade da cidade que estava excursionando. Ainda em 1892, trabalhando em São Paulo, Vasconcelos escreveu, em coautoria com Assis Vieira, a revista *A Pauliceia*, valendo-se de uma estrutura básica para inserir números específicos ligados à vida paulistana. Passados dois anos, já a frente da *Companhia de Dramas e Operetas*, o ator levou ao palco outra revista tematizando a cidade de São Paulo, *O Itararé*, cujo papel da alegoria da pauliceia foi interpretado pela citada Luiza Leonardo. Como sintetizou Denise Sella Fonseca, Vasconcelos percebeu “a ansiedade das plateias paulistanas por verem retratados fato e lugares do seu cotidiano”.<sup>205</sup>

Certamente, incorporar uma revista local ao seu repertório se azeitava bem as estratégias comerciais de Moreira de Vasconcelos para aportar na Bahia, em março de 1895. Analisando o repertório eclético apresentado pela companhia, tanto o Politeama, como no Teatro São João, um espetáculo ligeiro para atrair mais público caberia muito bem. Conseguindo quase sempre bilheteria, Moreira de Vasconcelos tinha ensaiado, junto à sua trupe, melodramas e drama de capa e espada, como a *Dama das Camélias* ou *O*

---

<sup>203</sup> A revista *Cobras e Lagartos* ficou em cartaz em Salvador no início de 1890, de autoria atribuída a Luiza Leonardo e Lelis Piedade. A ideia de um casal de ingleses passeando pela capital baiana não parece ter agradado, fato que me despertou a atenção para a possibilidade dessa revista ser uma adaptação de uma revista homônima, escrita por Augusto Fábregas ainda em 1887, e rerepresentada em 1890, no Rio de Janeiro, igualmente mal recebida. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1895, p. 14. TEATRALIDADES. O Cartaz. Salvador, p. 51, 7 Fev. 1890. PROSCENIOS e Salões. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, p. 2, 19 Dez. 1887. SECCÃO Livre. Diário do Comércio. Rio de Janeiro,

<sup>204</sup> Embora Sílio Boccanera tenha sido um dos responsáveis pela transladação do corpo de Moreira de Vasconcelos de Sergipe para o Rio de Janeiro, sua maior fonte de “contato” com falecido foi por Luiza Leonardo, sua esposa, que trabalhou muitas vezes com o diretor. A atriz chegou a escrever uma biografia sobre Moreira de Vasconcelos, mas que não foi publicada. BOCCANERA JÚNIOR, S. 1923. p. 323-345

<sup>205</sup> FONSECA, Denise Sella. Op. cit., 2017, p. 84.

*Conde de Monte Cristo*. Entre as comédias, lá estava a famosa *Como se fazia um Deputado*, de França Júnior, apresentada pelo mesmo ator à época da luta abolicionista. Nos gêneros ligeiros, o destaque eram as operetas *O Periquito* e *Niniche*. A apresentação dessa última peça lotou o Politeama na sua primeira exibição, onde o público “riu-se a bom rir e aplaudiu com gosto”.<sup>206</sup>

Apesar de tais influências, parece que a iniciativa de escrever a revista local partiu de Sílio Boccanera e de Alexandre Fernandes. Quero marcar isso: pelo menos em primeira análise, os temas em discussão e as canções presentes na revista foram escolhidos pelos autores. É dessa premissa que parto. Isso não quer dizer que o empresário teatral não compartilhasse das imagens feitas sobre os homens e mulheres negros e sobre a melhor forma de organizar a sociedade brasileira, haja visto inclusive o já discutido no capítulo anterior.

Comentei linhas acima que a estrutura básica da revista era um casal visitando uma cidade. E não se tratava de um casal qualquer: Plutão, senhor dos mortos, e Proserpina, bela filha de Júpiter e Ceres, na mitologia grega. Porém, antes da partida de ambos e após a execução de um tema instrumental, um contrarregra abria as cortinas para se desculpar junto ao público porque a revista não iria ser apresentada por motivos imprevistos. Das cadeiras, um “espectador” vociferava contra o absurdo do cancelamento àquela hora, ao passo que outro gritava que aquilo só se via naquela terra onde se “tem polícia para certas coisas e não tem para outras”. Juntos diziam em forma de coro: “queremos a revista, a revista, dê no que der”.<sup>207</sup>

Na sequência da brincadeira cênica pelo gosto do público pelas revistas, o contrarregra então dava continuidade à cena. Explicava: a suspensão era pelo sumiço de Radamanto, um dos juízes do Inferno, figura fundamental para o espetáculo. Como não se sabia por onde andava o faltante, a única opção era o adiamento. Eis que do camarote da polícia o sumido se dirigia ao público:

**Radamanto**

(do camarote da Polícia) Estou aqui, estou aqui... (soltando estridente gargalhada)... ah, ah, ah, ah... Isso também é demais! Pois, então, por minha causa

<sup>206</sup>TEATRO São João. *A Renascença*. Salvador, p. 7, 30 Abr. 1895.

<sup>207</sup> Adoto a metodologia da pesquisadora Júlia Lanzarini de Carvalho, seguindo a estrutura narrativa da própria revista. Por ser um texto bem pouco conhecido, isso ajudará ao leitor ter uma visão geral mais clara sobre a peça. Também escolhi em trazer à tona os elementos da encenação, as dimensões plásticas e os registros da reação do público à medida a partir da ordem do roteiro. CARVALHO, Júlia Soares L. Lanzarini de. *Bevinda a mulata: o sentido da mestiçagem na capital federal de Artur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, 2016, p. 48-49. p. 27-28. BOCCANERA JÚNIOR, S. FERNANDES, A. Op. cit., p. 26.

é que não pode ser representada a Revista? Nem me dão tempo para conversar aqui com a polícia sobre assuntos políticos? Enfim, como bom diabo, um diabo condescendente, diga ao Sr. empresário que pode começar a Revista, que eu lá vou para o inferno, enquanto esfrego...o olho... (*apontando para o olho esquerdo*)... (*retira-se e a orquestra toca de novo*).<sup>208</sup>

Mal começava a peça, e um dos principais alvos dos autores, a polícia, surgia sob a crítica de uma suposta ineficiência em cumprir suas funções.<sup>209</sup> Na rápida brincadeira, o espetáculo surpreendia por começar por um papo entre o personagem e o chefe da polícia. Se hoje o gracejo não parece ter muito sentido, a muitos presentes a mensagem poderia rapidamente ser entendida, já que a autoridade policial não estaria atenta ao exercício de uma das de suas funções, determinado no Regulamento Municipal, de 1891. No seu artigo 11, condicionava-se que mudanças do dia do espetáculo só poderiam ocorrer sob a anuência do chefe da polícia e à fixação de um aviso nas portas do teatro, já com a nova data indicada. Algo distante de um papo entre um ser sobrenatural e um agente da ordem, alheio ao início de tumulto no teatro. Voltaremos em outros momentos ao tema da polícia.<sup>210</sup>

Após essa cena breve, o prólogo acontecia com a corte do rei do inferno, composta por cinco sulfurinas e cinco ministros, chegando nas cavernas das profundezas da terra ao som da famosa opereta *Fra-Diavolo*. Em um cenário ornado com tochas de fogo, o grupo pedia que a alteza fosse resolver alguns assuntos da “Beócia na América”, ou mais precisamente, na Bahia, por onde se viam “coisas impagáveis”. Neste momento, surgia Propespina, anunciada cenograficamente por um trecho da famosa *Orphée*, de *Offenbach*, reclamando que seu marido não iria sozinho a lugar algum. Sujeito “de cabeça fraca”, era preciso que ela fosse junto para “livrá-lo de qualquer encontro perigoso ou mesmo de qualquer cilada que lhe possam armar”. Após um intenso debate e diante da ameaça de

---

<sup>208</sup> Idem, p. 8.

<sup>209</sup> Crítica à ação policial não era uma novidade. Consideradas, por muitos intelectuais, uma livre expressão de opinião desde que não resvalasse em ofensas pessoais. No carnaval de 1890, por exemplo, os membros do bloco *Os Críticos Independentes* levaram um carro tematizando bandeiras republicanas, com um personagem mascarado representando o chefe da Polícia. Entendendo como um desacato pessoal, o ofendido deu ordem de prisão ao folião. No dia seguinte, membros do grupo reclamaram da ação da polícia, defendendo a crítica livre. SILVA, Jéssica S. L. *O “império das circunstâncias”*: carnaval e disputas políticas no pós-abolição (Salvador, 1890-1910). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018, p. 48-50.

<sup>210</sup> Artigo 11. – Havendo mudança no programa ou transferência do espetáculo, por justos motivos e anuência da polícia, fará o diretor ou empresário anúncio por meio de cartas na porta e saguões do teatro, marcando no caso de transferência o dia da apresentação. Sobre a censura teatral e a polícia, ver: FONSECA, Denise Sella. Op. cit. 2017, p. 179-206. CUNHA, Getúlio Nascentes da. A polícia nos teatros e cinemas do Rio de Janeiro (1890-1930). *Anais eletrônicos, XVII Simpósio Nacional de História*, 2003.

uma greve geral nas bandas do inferno, Plutão aceitava a companhia da sua esposa para a viagem a Beócia. Eles partiriam embalados ao som da opereta espanhola, *La Gran Via*.

Todo esse prólogo foi muito bem avaliado na imprensa local, em comparação com outros trechos da revista. Um dos elogios era o tom cômico dos momentos musicais. Além das três operetas citadas, o prólogo contava com mais três trechos musicais vindos de óperas de Giuseppe Verdi – *Ballo in Maschera*, *Traviata* e *Ernani* – igualmente famosas para muitos habitués dos teatros baianos oitocentista. Na descrição no *Jornal de Notícias*, a parte musical tinha um “verdadeiro sabor cômico”, sendo a citada partida de Plutão e a esposa uma cena que “fazia muito rir”. Aqui um bom exemplo para reafirmar o fenômeno apontado por Cristina Magaldi, quando trechos de música europeia poderiam ser úteis não apenas para reafirmar o cosmopolitismo de parte da plateia, mas servir também para satirizar situações e personagens locais quando executadas em um novo contexto.<sup>211</sup>

A conversa entre Plutão e Nêmenis, deusa da Vingança Celeste, foi igualmente elogiada pelos risos que causou na plateia. Interpretada por Luiza Leonardo, a deusa deveria vir ao proscênio, portando um archote com fogo e um molho de serpentes, para explicar ao inocente Plutão os males reinantes na Beócia. Enumerando as doenças perigosas que tinham “morada feliz na cidade por andar muito protegida pelo Asseio Público e pela Saúde do Porto”, Nêmenis destacava que a pior enfermidade de todas era uma tal de *falarite* ou *prosarite aguda*. Introduzida pela política no Congresso, a “doença” vinha se desenvolvendo de “modo espantoso nos teatros, hotéis, nos clubes e nos quartéis”.

Um tanto atordoado com a resposta, o Rei do inferno questionou quais seriam os sintomas de tal enfermidade, a qual desconhecia. Nêmesis responde ao rei: se tratava de uma maneira genérica em se ter “muita prosa, muita valentia e pouca obra”. Explicando melhor os sintomas, brincava:

**Nêmesis**

[...] que os mais atacados do mal, porém, nas ocasiões dos acessos ficam alucinados. Começam falando, falando muito, como que possuído de uma grande ideia, de uma íntima convicção, como que dominados por uma dessas tempestuosas paixões que clamavam a vingança de nosso inferno. Na exaltação das ideias, na febricitação dos pensamentos, na supraexcitação dos nervos, a mente de alguns se povoa dos mais fantásticos quadros, das mais sanguinolentas cenas de pugilato, de combate, de carnificina, acompanhadas de todo o cortejo da mais negras desgraças, e, então (este é o perigo agudo da moléstia), a vítima de *prosarite* tem instintos de fera, coragem de leão, audácia de hiena; só vê sangue em torno de si, cadáveres, carabinas e mosquetões!.. súbito a fisionomia transforma-se, e em atitude bélica, cabelos eriçados e mãos crispada, clama: *Vingança! Vingança!.. ide*

<sup>211</sup> MAGALDI, Cristina. Op. cit., 2011, p. 411.

*cidadãos, ide! Derramai o vosso sangue em defesa de nossos princípios políticos! Eu daqui vos contemplo e vos espero cobertos de glória e dos louros da vitória! Morrer com honra é sempre preferível a viver sem dignidade! Ide, cidadãos, ide!...*<sup>212</sup> (Grifos no original)

O trecho em itálico sugere a performance de um sujeito com gestos eloquentes e cheio de frases de efeito, mas no fundo covarde e fingido, que conclamava o povo para morrer em nome de uma ideia, desde que ele mesmo não corresse qualquer risco. Uma possibilidade da piada: atingir a postura empolada de muitas lideranças políticas, discursando sobre os principais do novo regime, embora nem sempre a prática política correspondesse à realidade.<sup>213</sup>

Outro sentido para o riso da plateia dessa cena: a valorização de uma sátira vigilante voltada a fiscalizar a vida urbana e policiar a sociedade. Baseado no propósito moral do citado *Ridendo Castigat Mores*, ou seja, castigar os costumes pelo riso, a dupla de autores optou em enfatizar, como em outros momentos da peça, a ineficiência das autoridades políticas em gerir a vida cidadina, cada vez mais complexa em razão do crescimento urbano e das novas sociabilidades daqueles anos iniciais do período republicano. De forma semelhante ao grafismo satírico do artista Henrique Fleiuss, na *Semana Ilustrada*, do Rio de Janeiro, ou aos versos mordazes do abolicionista Aloísio de Carvalho, na série *Cantando e Rindo*, no *Jornal de Notícias*, para citar alguns exemplos, criticava-se a governança de ocasião em resolver os problemas sanitários da cidade, de forma aparentemente leve e sem nomear os sujeitos envolvidos, ainda que os colocando sob julgamento moral.<sup>214</sup>

Tanto assim que boa parte dos elogios no primeiro ato da peça estava exatamente nesse olhar crítico sobre a vida urbana. Nas mais de vinte e cinco cenas ambientadas na Praça do Palácio, coração do populoso distrito da Sé, o casal vindo do inferno assistia atônito – mas o público rindo - ao encontro festivo da alegoria da *Higiene* com sua comadre *Cólera*, bem como das danças dessas com as alegorias do *Asseio da Cidade*, da *Febre Amarela* e da *Saúde do Porto*. Novas pilhérias sobre o poder público quando Plutão se mostrava curioso sobre o motivo da falta de sinalização e limpeza das ruas, ou pelo estado de “ruínas” de um grande edifício na região. Prosepina, já conhecedora da cidade, explicava que ali era o Palácio do Governo há muito inacabado, pois já “em 1700, quando

<sup>212</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 27.

<sup>213</sup> SALIBA, Elias Tomé. Op. cit., 2002, p. 75.

<sup>214</sup> NERY, Laura. Op. cit., 2011, p. 173-187. REBOUÇAS, Daniel. Op. cit., 2016.

estive por aqui, que já estava em construção...”. Era um chiste óbvio pela demora da reforma prometida pelos primeiros governos republicanos.

Outro exemplo de sátira vigilante estava na cena do vendedor de bilhetes, agora focada na ação policial. Pelo Regulamento de 1891, cabia à chefia dessa força de segurança, ou a qualquer delegado ou subdelegados indicados por esse, a proibição da “venda clandestina de bilhetes”.<sup>215</sup> Muito próximo ao fenômeno ainda hoje existente dos cambistas, a cena mostrava um “bilheteiro” oferecendo a Plutão um bilhete da nova zarzuela, *A Galinha Cega*, que, além de proporcionar ao casal “uma noite muito agradável, de música e canto”, garantia um prêmio sorteado pela companhia. Na sequência do diálogo, o Rei do inferno indaga, retoricamente, se as autoridades competentes permitiam que se transformasse uma casa tão respeitável em “uma casa de tavolagem, de jogatina”, tendo como resposta do bilheteiro sereno e contraventor que não havia mais lugar no qual não se praticava sorteios. Plutão, dizendo não poder compactuar com aquilo, ouvia do vendedor: “Ah, o senhor bem mostra que não é daqui; por é que estranha estas coisas, tão naturais. Entretanto, às ordens.”<sup>216</sup>

### **“você sabe que nós é frô da rapaziada, p’ra que vem mechê co’a gente?”: humor e racismo no teatro ligeiro na Bahia**

Quero destacar do primeiro ato as cenas envolvendo o quarteto de capadócios e as autoridades policiais. Não somente pelas diversas citações na imprensa acerca das reações do público, mas especialmente pela discussão sobre o encaminhamento sobre os egressos do cativéis, cidadania e república que os dois antigos abolicionistas traziam ao palco nas cenas que veremos a seguir. A ação se iniciava logo após a cena do bilheteiro acima, quando Prosepina mandava Plutão se afastar de um grupo que vinha andando pela Praça do Palácio. Eis a animação da entrada do quarteto:

#### **Cena IV- Firmino, Jovenço, Folô e Serafim (trazendo violões e cacetes)**

**Frimino** (para Fôlô) - Nada, você sozinho não *délira*, não, compadre, *mais* deus é grande. Você não acha, *Jóvenço*?

**Jóvenço** - *E entonce? Onde nos come, nós bebe.*

**Folô** - *Home, cê sabe?!... Apois tá dito: nós todo sórta o verbo!*

**Sarafim** - *E nós todos faz o côro!*

<sup>215</sup> No parágrafo 5, do artigo 26, do regulamento de 1891, era dever da autoridade de inspeção “proibir a venda clandestina de bilhetes”. *TEATRO. Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 18 Mai. 1891.

<sup>216</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 52.

**Frimino** - *Entonce, lá vae obra (para Fôlô) Venha de lá a afinação, fira o pinho, compadre.*

**Fôlô** - (afinando o violão) Em que tom você *qué?*

**Jóvenço** - Um *résinho menó quarqué* serve, desopila o peito. (Para Fôlô) Você sabe *tocá* a Dalila?

**Fôlo** - *Quá Dálila*, nem meias Dálilas, eu vou *mais é sorta* a Sussú (começa a toda da Sussú.)

**Serafim** - Suspenda a afinação p'ra riba, Fôlo; aperta um *mucadinho a prima* que está um pouco *frouxa*, seu mano (*Fôlô faz a afinação*).<sup>217</sup>

Os elogios nos jornais tinham o mesmo diapasão: a cena era boa pela reprodução fiel do que se via no cotidiano. Sintoma de um ambiente intelectual afeito às prédicas do teatro realista, a cópia da realidade era, como destacou Silvia Cristina Martins de Souza, um dos requisitos dramaturgicos mais valorizados para a comédia de costumes, pedra de toque do teatro moralizador e civilizador. Apostava-se na verossimilhança, ou seja, na representação fiel dos tipos urbanos, para que o público reconhecesse ali seu mundo e, a partir disso, reafirmasse os comportamentos condenáveis por serem risíveis. Sem descuidar que parte da sensação vira da própria “autoria” das ruas, o divertimento tinha a função de reafirmar as regras e papéis sociais, mostrando que aqueles tipos eram incongruentes, pelo menos em grande medida, com valores de civilização e de trabalho ordeiro a serem cultuados no pós-abolição.<sup>218</sup>

E para reforçar essas incongruências, mais uma vez pairava a lógica da racialização sobre à ribalta do Teatro São João pela ação de abolicionistas. Prolonga-se na cena política algo que estava posto no teatro no tempo do cativo, através de um recurso já conhecido do público: a “fala de preto”. A rubrica não detalha sobre as roupas dos personagens ou se os atores deveriam usar do recurso do *blackfaces*. Mas não há dúvidas que o acento performático estava naquela forma de falar, marcada por vários “desvios” da norma culta e do uso de gírias, como já disse. Não à toa, o citado médico Manuel Joaquim de Souza Brito gostou muito da ridicularização na “reprodução dos gestos e gírias da capadoçada” na cena, reproduzindo o pensamento racial amplamente divulgado na sua faculdade sobre inferioridade e imitações à cidadania dos trabalhadores nacionais que enchiam as ruas.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1895, p. 41-42.

<sup>218</sup> SOUZA, Sílvia C. M. Op. cit., 2002. p. 70-71. Sobre a noção de autoria das ruas, ver: BALABAN, Marcelo. Quem tem...barriga tem medo”: imagens de capoeiras na imprensa ilustrada na Corte. *Afro-Ásia*. Salvador, n° 51, 2015.

<sup>219</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 30-31. Há uma vasta bibliografia sobre o pensamento racialista na Faculdade de Medicina da Bahia. Ver, entre outros títulos, CORRÊA, Marisa. *As ilusões da liberdade*:

Performances criadas a partir de estereótipos raciais não eram estranhas naquela temporada da companhia de Moreira de Vasconcelos em Salvador. Cerca de um mês antes da estreia do *Diabo na Beócia*, nosso conhecido militante do teatro abolicionista levou ao palco do São João uma revista de sua autoria, *Os Revoltosos*, considerada na *Renascença* como uma leitura “chistosa e palpitante da atualidade que muito agradou ao nosso público”. Não encontrei o libreto para conhecer as pilhérias, mas certamente um dos alvos de sátira do dramaturgo eram os tipos sociais, retratados como mulatas e capadócios. Como suponho isso? Segunda a publicação acima, a atriz Luiza Leonardo errou na noite de estreia. Tentando fazer graça “em falar erradamente a mulata Carôla”, acabava falando “primeiramente com correção para, em seguida, corrigir a frase, o que era de mal efeito”.<sup>220</sup>

Na *O Diabo na Beócia*, a cena dos capadócios ainda guardava outros momentos de reforço aos estigmas de primitivismo e de irracionalidade atribuídos àqueles novos cidadãos de cor. Após cantarem uma canção, sobre a qual falarei adiante, os quatro personagens assim conversavam:

**Folô** - Você é danado na modinha; mais porém não guenta estouro. Ah! Se você visse, menino, a sumana passada como fechô o tempo no *Quebra-bunda*! Ah, compadre, foi facão à ufa! Eu encostei a madeira no *Temoteo da Baixinha* até o cabra tossi! Home... cê sabe!...

**Jóvenço** - Quá, compadre, desespero danado dei eu sotrodia na *Encrusiada*. É verdade que estava nuns *trimiliques thebas*...

**Sarafim** - Deixe de prosa, rapaz. Nem você, nem Fôlô, nem nenhum de vocês sabe que é desespero. Se você visse como eu deixei o *sordado* no dia da *prucissão*! *Apois o cabra* não queria me *arriá o braço*? Você sabe que eu cá sou *curiscante* e onde tomo ai deixo...

**Frimino** - Jóvenço, ó Jóvenço, você se alembra daquele *normá* que eu empurrei ontem no *Mané Gigante*? Home, sortei mesmo o dobrado que foi um gosto.<sup>221</sup> (Grifos no original)

Relembro ao leitor que cenas cômicas com capadócios já ocorriam no citado Teatro de Variedades, na Avenida Saudável, no Rio Vermelho, que suponho deveriam trazer imagens semelhantes ao que vemos acima: uma violência irracional como algo comum, beirando ao sádico. Distante de qualquer representação de cidadãos livres e trabalhadores ordeiros, o que se assistia em cena eram pessoas tendentes à vadiagem e a

---

a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013. ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021.

<sup>220</sup> TEATRO São João. *A Renascença*. Salvador, p. 8, 30 Abr. 1895.

<sup>221</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895. p. 44-45.

arruaça, que mereciam vigilância, como previsto no Código Criminal, de 1890, ou de tutela para se viver em liberdade, como desejavam mostrar os autores.<sup>222</sup>

Um dos recursos utilizados pelos autores na sensação de verossimilhança foi ir direto ao ponto, ou melhor dizendo, aos “pontos” dos capoeiras, se me permitem mais um gracejo. Vejamos que os incidentes concentravam-se na freguesia da Sé, algo certamente intencional, dado ser a região por excelência da capoeiragem, como nos confirma Manoel Querino.<sup>223</sup> Logo, deveria ser fácil para parte do público – a exemplo das autoridades políticas, médicos, engenheiros e “distintas famílias, muitas trajando distintos *toilettes*”, que circulavam pela região - identificar a referência à “Baixinha”, no caso narrado por Fôlô. Local situado entre a região do Taboão e da Baixa dos Sapateiros, era bastante citado na imprensa pela presença de capoeiras. Como registrou Aloísio de Carvalho: o ator Olímpio Nogueira deu uma “excelente cor local” nesse papel, comparável à sua performance no “diabólico pretinho de *Como se fazia o deputado*”. Sem dúvida, os adjetivos - “cor local” e “diabólico pretinho” – usados pelo jornalista refletem os marcadores de suposta inferioridade das pessoas que circulavam pelo centro, sempre à vista dos médicos e autoridades que igualmente andavam pela região.<sup>224</sup>

No entrevero contado por Serafim “no dia da *prucissão*” de Santa Bárbara, mais referências sócio espacial e cultural. Analisando a documentação policial, a pesquisadora Adriana Albert Dias destacou como muitos conflitos envolvendo capoeiras se davam durante essa celebração religiosa de forte influência afro brasileira, no início do mês de dezembro.<sup>225</sup> Já na história de Jôvênço ocorrida em uma “encruzilhada”, capoeira e candomblé se entrecruzavam, associação com fins racializantes reiteradas em diversos discursos da elite intelectual da época. Na confirmação da circulação dessas imagens sobre a Bahia, anotou o jornalista do periódico cearense *A República*, para quem as cenas dos capadócios “muito deveria agradar a quem conhece a vida e os costumes da velha Bahia”.<sup>226</sup>

A cena seguinte mais leituras raciais ao palco ao mostrar o encontro dos capadócios com os policias. Já pontuei sobre as críticas dos autores com relação ao

---

<sup>222</sup> Sobre as visões da capoeira no Código Criminal, de 1890, ver: OLIVEIRA, J. P.. *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)*. Dissertação - (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2004. p. 42.

<sup>223</sup> QUERINO, Manoel. *Costumes dos africanos no Brasil*. Recife: Massangana, 1988. p. 195. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895. p. 20

<sup>224</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895. p. 10.

<sup>225</sup> DIAS, Adriana A. *A malandragem na mandiga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Dissertação – (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2004.

<sup>226</sup> THEATRO. *A República*. Forteleza, p. 1, 11 Out. 1895.

desempenho da polícia. Para esta nova entrada, a cena deveria se proceder com as forças de segurança entrando, retirando os rifles da bainha e gritando:

**Os soldados** (desembainhando os rifles) – Basta de cantoria, canalhas.

**Firmino** – (para um dos soldados) - Chico Moreno, Chico Moreno, você vá simhora (em atitude de capoeira). Você não guenta estouro, p'ra que vem boli co' a gente?

**1° Soldado** – Não quero conversas, siga.

**Jôvenço** – (para o outro soldado) – Oh! Perna Santa, não precisa arrelia, você sabe que nós é frô da rapaziada, p'ra que vem mechê co' a gente?

**2° soldado** – Ah! Vocês querem prosa, esperem aí.

**Fôlô** – vocês sabem que por bem nós combina, mas por má tem desespero grosso.

**Os Soldados** – (que tem ido até o fundo da cena, observando para os bastidores e descendo resolutos) Vamos, sigam, sigam...

**Firmino** (passando uma rasteira no 1° soldado) Alivia o oiô, rapaz, eu não disse que você não guentava estouro? (o soldado cai e o capadócio toma o rifle)

**2° Soldado** (metendo o rifle) Ah, canalhas!...

**Serafim** (esgrimindo o rifle) – fecha o tempo, rapaziada, haja! (simula meter o cacete no 2° soldado, que afinal foge)

**1° Soldado** (levantando-se a custo) – Dê cá meu facão.

**Firmino** – Seu facão? Você qué sabê de uma coisa? – Vá saindo, vá saindo (o soldado sai sem rifle muito desconfiado e receoso)

**Jôvenço** – Vamos embora, rapaziada! Viva quem tem bigode!

**Todos** – Viva!... Viva!.., (saem vitoriosos cantando o estribilho da Sussú)<sup>227</sup>

Depois dos juízos sobre a falta de fiscalização do teatro ou sobre a repressão aos cambistas, o julgamento acima mirava no tema do combate à vadiagem. Vergonhosamente derrotados pelos capoeiras, os policiais representavam não somente um simples fracasso, possível no lide diário. Era uma derrota sobretudo pela falta de força moral dos agentes para combater os “vadios”, e essa era uma das maiores demandas naqueles anos após a abolição, tanto por parte dos abolicionistas, como dos senhores.<sup>228</sup>

Força moral neste caso se referia às aproximações em termos sociais e raciais sugeridas de forma sutil na cena. Importante lembrar que, desde a década de 1880, ápice da crise do escravismo, ganhava espaço a ideia de que a finalidade das forças policiais deveria ser o combate das desordens urbanas causadas pela população livre de cor, e não mais a defesa dos libertos ante às violências impetradas pelos antigos senhores. No contexto após a lei de 13 de Maio, a pressão era que a polícia vigiasse os libertos, combatendo qualquer prática de não-trabalho, vista como ante sala de crimes. Embora a situação estrutural das forças de segurança fosse conhecidamente delicada, contando com um plantel incapaz de cobrir as ocorrências por toda a província, criticava-se principalmente quanto à formação moral, ou seja, à condição racial dos membros das

<sup>227</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 45-47.

<sup>228</sup> MATA, Iacy Maia. *Os “treze de maio”*: ex-senhores, polícia e libertos na Bahia Pós-Abolição (1888-1889). Dissertação – (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2002. p. 60.

forças policiais. Neste sentido, a fala do personagem Folô – “*vocês sabem que por bem nós combina, mas por má tem desespero grosso*” – faria muito sentido para o público.<sup>229</sup>

Era esse último ponto em avaliação nas apresentações da revista. Primeiro, os autores aproximavam soldados aos capadócios por se chamarem através de apelidos, ou seja, sugerindo que todos eles já conheciam, eram parceiros pela prática da capoeira. A alcunha de “perna santa” não deixava dúvida com relação a isso. No cognome “Chico Moreno” do outro soldado a intimidade migra para o campo racial, valendo-se, inclusive, de um respaldo em termos estatísticos. Como apontou Iacy Mata, as forças de segurança eram compostas por pessoas majoritariamente pobres e negras, muitos delas vindas de um recrutamento forçado em razão de práticas anteriores de delito urbano. Essa era uma das bases sob a qual se construía aquela “intimidade” entre os presentes na cena.<sup>230</sup>

Mas o jogo de racializar a polícia e os capadócios não se restringia apenas a uma realidade numérica. A questão de fundo trazida pelos autores era sobre a melhor forma de se organizar o mundo do trabalho após a abolição.<sup>231</sup> Como mostrou o historiador Eliseu Silva, em seu trabalho sobre roubos e salteadores em Cachoeira na época da Abolição, Boccanera associava crime com ociosidade, defendendo a repressão, sobretudo para combater ideias que lhes pareciam exageradas de liberdade, representadas em cena pelo capadócios, baseadas na autonomia de escolha para onde ir ou sobre dispor do tempo para o trabalho ou para o lazer. Mas no palco, a dupla de abolicionistas fugia da antiga discussão de um suposto embrutecimento gerado pelo cativo. Modulando argumentos, a justificava para a limitação e a tutela daqueles novos cidadãos deveria atentar para as tendências inatas daqueles sujeitos à vadiagem e à festa.<sup>232</sup>

Um dos setores em diálogo nesse debate sobre a ação da polícia eram os membros da lavoura. Não custa lembrar que não fazia muito tempo que os antigos senhores viram-se derrotados após a não aprovação do projeto do Código Rural, ainda em 1893, graças à pressão das lideranças negras do Partido Operário da Bahia. Esse projeto previa obrigar trabalhadores a portar uma “papeleta”, que permitia a polícia identifica-los, sob pena de multa, prisão ou serviços forçados em colônias penais ou obras públicas, no exato pretexto de se combater a vadiagem, proteger a lavoura e organizar o trabalho. Neste caso, a

---

<sup>229</sup> Idem, p. 78.

<sup>230</sup> Idem, p. 87-89.

<sup>231</sup> MATA, Iacy Maia. “Libertos de treze de maio” e ex-senhores na Bahia: conflitos no pós-abolição. *Afro-Ásia*, N° 35, 2007, p. 182. ALBUQUERQUE, Wlamyra, Op. cit., 2009, p. 110-111.

<sup>232</sup> SILVA, Eliseu. *Roubos e salteadores na Bahia no tempo da abolição* (Recôncavo, década de 1880). Salvador: Edufba, 2019. p. 54-55.

possibilidade de se intensificar a vigilância policial soava bem aos ouvidos de membros da lavoura. Veremos mais a seguir que os autores da peça tinham outra proposta para o encaminhamento da organização do mundo do trabalho.<sup>233</sup>

Usando um jargão teatral, muitos jornalistas se referiram os capadócios cantando o lundu *Sussu, me deixe* como o grande *clou*, ou seja, o êxtase da peça. Cantado com muita graça, nas palavras de Aloísio de Carvalho, esse lundu tornou-se bem conhecido naquelas últimas décadas do século XIX na Bahia, e fora dela, o que nos mostra novamente o papel da *canção escrava* nos palcos baianos nas representações dos sujeitos ligados, de alguma forma, à escravidão. Eis o que narrou, com entusiasmo, o médico Júlio Barbuda sobre a festa da segunda-feira do Bonfim do mesmo ano da revista:

O arrabalde de Itapagipe, sendo maior dos circunvizinhos à igreja, é o único capaz de dar agasalho ao povo cansado do domingo que não pode voltar para suas casas; na segunda-feira, este povo de *corpo mole*, por causa da *pândega* da véspera, faz dia santo e começar a divertir-se em ranchos pelas ruas bebendo, cantando e dançando; este movimento vai chamando gente de outros lugares a qual reúne-se estes que se divertem e eis a segunda-feira; É uma festa de caráter popular. Nela se nota a feição que imprimiram na imaginação do povo os acontecimentos do ano. Um trovador anônimo tem sempre um novo canto, feito propositalmente para o dia. Um ano é a Maria Thereza, outro é zum zum, zum, a cachaça mata um, outro é o viva quem tem bigode; o outro é o Aleixo; e vai a assim a musa popular sem com sua alusão adequada ao acontecimento do ano que mais a impressionou, cantando e ridicularizando tudo.

Este ano, além do vai saindo, que está na ponta, a quadrinha mais cantada foi: Oh! Sussú sossegue, vá dormir seu sono, está com medo – diga, quer dinheiro – tome.<sup>234</sup> (Grifos no original)

A descrição do festejo mostrava o “caminho” percorrido por aquela *canção escrava*: da festas populares para os palcos do teatro de revista. Era o “hit” da festa do Bonfim de 1895, certamente cantada e dançada por muitos ex-escravizados, homens e mulheres, e também assistida por uma “cidade [que] por assim dizer despovoava-se” para festejar nos arrabaldes de Itapagipe, segundo informa Manuel Querino. Citando a *Sussú* entre as cantigas tocadas pelo “cordão do povo”, o intelectual enfatizava como “cavaleiros, grupos musicais, famílias, todos concorriam para o mais suntuoso brilho das diversões”.<sup>235</sup>

Mais que agradar pela fama, canção e performance deveriam trazer graça pelas imagens que faziam dos trabalhadores supostamente pouco afeitos ao trabalho e tendentes

<sup>233</sup> CASTELLUCCI, Aldrin. A experiência da escravidão e a constituição de uma identidade operária na Bahia da Primeira República. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, 2007.

<sup>234</sup> As festas do Bonfim. *A Renascença*. Salvador, ano 1, n° 18, p. 1, 24 jan. 1895

<sup>235</sup> QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora*. Salvador: Livraria Progresso, 1955, p. 258-259.

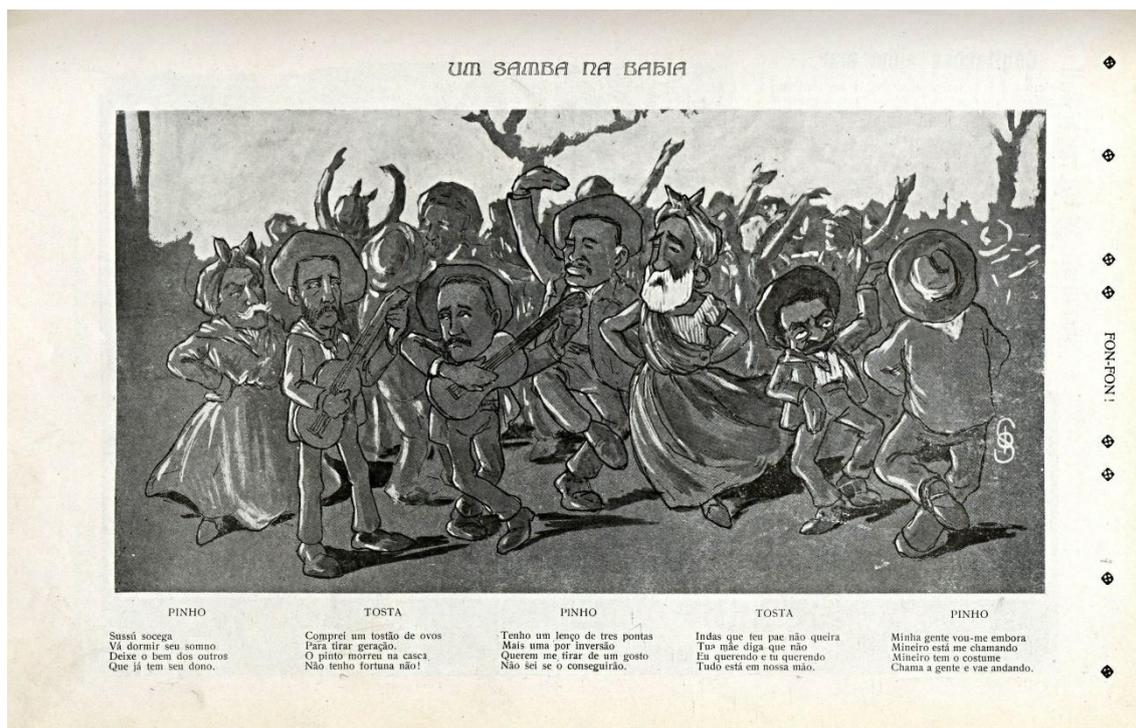
a vadiagem. Vejamos que no relato do médico havia grifos nas ideias de um povo de “corpo mole” e que fazia “dia santo” para festejar, beber e improvisar versos de ocasião. Assim como os números de tango à época da abolição, subiam ao palco novamente os estigmas de sujeitos alegres, infantilizados, tendentes à música e à festa, logo pouco afeitos ao trabalho e ao “sério e responsável exercício da cidadania”. Nesse novo contexto, ainda que consideremos possíveis avaliações positivas sobre aqueles números musicais, sua função cênica apontava para reforçar a necessidade de tutela sobre esses trabalhadores no mundo dos cidadãos, o que agradava muitos na plateia, como o abolicionista Aloísio de Carvalho.<sup>236</sup>

Antes de continuar, peço um aparte para registrar que a cantiga *Sussú* vai se um dos símbolos racializados sobre a forte presença africana na sociedade brasileira no início da República. Já em janeiro de 1896, a cantiga vai ser incorporada nos últimos dias antes da estreia da revista *Pão Pão, Queijo Queijo*, para dar um marca de “Bahia” à produção, talvez em razão da repercussão da *Diabo na Beócia*. Fora dos palcos, no início do século XX, o cronista João do Rio narrava ter ouvido seus versos na festa de Reis, na capital federal. Mas o exemplo mais interesse está na charge a seguir:

**Imagem 09** – Um samba na Bahia. *Revista Fon Fon*. Ano 1, n. 16, 1907.

---

<sup>236</sup> Sobre o campo musical como espaço de debate sobre teorias raciais e reavaliações sobre o papel dos africanos e seus descendentes na cultura nacional, ver: ABREU, Martha. Op. cit., 2017.



A charge na revista *Fon Fon*, produção humorística carioca e bastante divulgada em todo o país, fazia uso da cantiga nos chistes a grande crise no seio do *Partido Republicano na Bahia* e a disputa pela indicação do nome do futuro governador entre Inácio Tosta e João Ferreira de Araújo Pinho. Como é possível perceber, os graves homens da alta política baiana eram ridicularizados ao serem inseridos numa performance chistosa, marcada pela influência afro-brasileira. Ao divulgar, em uma publicação de circulação nacional, uma interpretação da disputa política baiana, na qual samba, turbantes, violões e panos da costa, dentre outros elementos, os editoras da *Fon Fon* dialogavam com as representações da Bahia na revista baiana.<sup>237</sup>

Retomando o fio da meada, nem sempre esse processo de marcação racial nos palcos da Bahia era bem recebido pelo público, ou por parte dele. Para muitos jornalistas, o segundo ato era cansativo, longo e com muitas cenas desnecessárias. Ponderações até certo ponto curiosas, uma vez que o ato era semelhante ao primeiro, pelo menos de uma forma mais geral. Ambientado na Praça Castro Alves, os autores usaram de trechos de operas, de operetas famosas e de alegorias satíricas contra a municipalidade, a exemplo do tema dos bondes, da segurança pública e da iluminação pública. Esse último assunto, inclusive, palpitava na cidade. Desde 1892, o executivo estadual enfrentava problemas

<sup>237</sup> ARTES. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 2, 23 Jan. 1896. RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Brasília: Departamento Nacional do Livro, 2018. Sobre as disputas políticas na Bahia, ver: SAMPAIO, Consuelo N. *Partidos políticos da Bahia na Primeira República*. Salvador: Edufba, 1998.

sérios para garantir a continuidade dos serviços e, ao mesmo tempo, encerrar o contrato com a antiga concessionária *Bahia Gas Company*, empresa inglesa responsável pela iluminação a gás na cidade desde 1862, sem maiores ônus aos cofres públicos. Na peça, um *Inglês* trocava risonhamente um “canudo” pelo pagamento de uma duplicata pela alegoria do Tesouro Público, ambos observados com tristeza pelas alegorias da *Câmara* e da *Iluminação Pública*.<sup>238</sup>

Mas o principal senão do ato era o encontro do casal com as alegorias da *Classe Acadêmica*, do *Comércio*, do *Operariado* e da *Classe Caixeiral*. Vale comentar. Sem especificar detalhes das roupas das alegorias, os autores introduziam a primeira alegoria em cena, ovacionada por um grupo de populares e cantando uma canção a partir da melodia de uma valsa original, feita por Luiza Leonardo. Ao saírem do palco, encontravam com o *Comércio*, que, após saudações mútuas, assumia o proscênio para fazer um longo recitativo de elogio a si próprio. Em seguida, o *Operariado* saudava as duas alegorias anteriores, as “duas poderosas bases do grande templo social”, mas sem deixar de afirmar que não poderia ser esquecido, afinal “debaixo desta blusa bate o grande coração do legítimo filho do povo”. Dando fim à sequência, adentrava “alegremente” a *Classe Caixeiral*, mas logo frustrada por não ser reconhecida de imediato pelos acadêmicos. Esclarecido o “esquecimento”, a última alegoria se apresentava ao público dançando e cantando a partir da melodia de um tango, outra composição original feita para a peça.<sup>239</sup>

Fora elogios pontuais às composições de Luiza Leonardo, toda a passagem acima foi bastante criticada. A primeira objeção foi o excesso de intenção pedagógica para um espetáculo ligeiro. No mesmo periódico que Alexandre Fernandes assinava a coluna humorística, o jornalista do *Diário de Notícias* foi didático ao lembrar ao colega de redação que sendo a revista uma “peça toda composta de críticas”, estas não chegaram para a “*Academia*, o *Comércio* e as *Artes*, que aliás, como tudo nesta vida tem seu lado criticável”.<sup>240</sup> Seguindo, ponderou que a valsa cantada composta pela atriz era “lindíssima, porém longa para uma *revista*”, discordando daquilo que era, para os autores, parte do projeto político de se valer do campo das artes para civilizar o gosto do público com um momento de deleite da verdadeira “Arte”, cada vez mais ameaçado pela

<sup>238</sup> REBOUÇAS, Daniel. Op. Cit., 2018.

<sup>239</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 83-88.

<sup>240</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1923, p. 197.

“paxuxada imoral” das revistas, sobretudo nos números musicais repleto de requebros, presentes em muitas outras revistas.<sup>241</sup>

E foi por fazer remexer o corpo dos atores da *Classe Acadêmica* em um animado tango que essa passagem ganhou censura na imprensa. Um dos não gostaram nada do chiste foi o citado médico Manoel de Brito. Sob o pseudônimo de Bento Murila, fez a seguinte ponderação na revista *Renascença*:

O que nos parece é que a *Academia* não devia dançar um fandango em Praça Pública, principalmente sendo quem faz o mesmo é a *Classe Caixeiral*, e não o *Comércio*, que apenas gravemente recita bonitas estrofes; que o corpo discente acadêmico seja *pândego*, e goste de danças, como a *Classe Caixeiral*, é natural; mas que a *Academia* em peso não tenha a gravidade do *Comércio* é que não se admite; fizessem um corpo acadêmico de estudantes cantando e dançando com o caixeiral e uma *Academia* recitando com o *Comércio*, e estaria tudo correto.<sup>242</sup> (Grifos no original)

De forma cristalina, o médico expunha seu incômodo com a performance, que aproximava demais, em termos social e racial, os acadêmicos de uma parte da sociedade que cantava, dançava e requebrada. Estimulados pelo desejo de colocar hipocrisias à mostra, os autores avançaram por uma linha delicada ao sugerir que estudantes de medicina e de direito - e talvez não apenas eles – tinham flertes regados a sambas e jogos de corpos, próprios às culturas negras nas Américas. Vimos no capítulo anterior o tango associado a um divertimento de escravos e de seus descendentes, com uma licenciosidade embalada por ritmos sincopados racialmente determinados. Imagino que Manoel Brito não fosse o único insatisfeito em ver expostas ali as fissuras cotidianas – e comuns por sinal - das hierarquias e das diferenças sociorraciais, bases do projeto político da classe médica na República de limitação de cidadania e liberdade às pessoas de cor.<sup>243</sup>

E o médico tinha lá seus motivos para externar sua irritação com a abertura do segundo ato. Em primeiro lugar, a dupla abria a cena satirizando a ciência como o campo do saber à qual cabia indicar os caminhos da nação em direção ao futuro de progresso e

<sup>241</sup> Idem, p. 16.

<sup>242</sup> MURILA, Bento. O Diabo na Beócia. *A Renascença*. Salvador, Ano 1, Nº 31, 1895. p. 4.

<sup>243</sup> Como salientou Wlamyra Albuquerque e Gabriela Sampaio, Manoel Querino tratou da presença de estudantes de medicina no “Mocotó do Coelho Branco”, no qual se dançava modinhas e lundus. Em sentido semelhante, o musicólogo Guilherme de Mello, em 1908, afirmava o lundu e o tango faziam parte dos divertimentos familiares, mas ressaltando que “muitos” tentavam negar a origem africana dessas danças, dando-lhe uma possível origem europeia. ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021. MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Tipografia de S. Joaquim, 1908. p. 30-31.

de civilização. Retorno ao texto original para mostrar os versos que os atores deveriam cantar:

Eu sou d'Academia onde a ciência ensina  
 Histórias do *Direito* e a velha *Medicina*  
 Tenho gênio travesso / Igual ao meu não há  
 Festança não me escapa / tá, rá, lá, lá, lá...  
 Sou a rapaziada / Depressa aprendo tudo,  
 Para tomar a carta / Ou pegar o canudo!  
 Tenho gênio travesso... (bis)  
 Eu requeiro habeas-corpus / E sei fazer figura,  
 Pego assim ... na lanceta / E Faço logo ... a cura  
 Tenho gênio travesso... (bis)<sup>244</sup>

Ainda que curiosamente os versos acima fossem cantados a partir da valsa de Luiza Leonardo, o texto enfatiza a falta de seriedade da classe acadêmica com seu “gênio travesso”. Ao se tornar objeto de riso dessa forma, é compreensível a grita do médico na *Renascença*, ainda mais se levando em conta que a presença da “mocidade das academias enchendo a festa de mais brilho, alegre e cheia de entusiasmo”. Ou talvez nem tanta alegria depois desses versinhos.<sup>245</sup>

A reclamação do médico também sinalizava incômodo com a submissão hierárquica em relação ao *Comércio*. Além da alegoria aparecer moralmente superior por postura grave, sem ceder às festanças e aos requebros, os versos do recitativo marcavam o papel preponderante dos comerciantes na condução da sociedade brasileira naquele contexto. Sob a interpretação do próprio Moreira de Vasconcelos, a alegoria recitava versos como “Sim! Eu sou esse atleta majestoso, cujo braço dirige a humanidade pela estrada risonha do futuro, do progresso, da paz, da liberdade”. Não o que recitativo desdenhasse por completo do papel importante da *Academia*, a “síntese do gênio”, mas sugeria imagens bem mais gloriosas ao *Comércio* no papel de condução, em termos práticos, em versos como: “Ela - é o ser pensante! A luz da ideia, / Eu - sou da independência o santo orvalho / Nela vê-se a ciência! E nos meus braços os gloriosos filhos do povo”.<sup>246</sup>

E as alegorias do *Operariado* e da *Classe Caixeiral* surgiam na sequência desses versos recitados em cena. Sobre o primeiro grupo, os autores deixavam clara a ideia de

<sup>244</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 80-81.

<sup>245</sup> Idem, p. 20.

<sup>246</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 85.

subserviência dos operários, majoritariamente negros na Bahia, aos ditames do comércio, em um claro esforço simbólico de recolocar a luta por direitos daquele setor da classe trabalhadora, muito ativa na luta abolicionista, na defesa da educação e nas outras lutas políticas através do Partido Operário da Bahia. Quanto aos caixeiros, a cena reforçava a suposta preferência deles pela folia em detrimento ao trabalho. Este era o mote para um tango com versos como: “eu sou a classe caixeiral/ Em todos os pagodes dou que fazer às meninas e as solteironas / Pinto o Simão, o sete com as matronas / Ponho a cabeça à roda de muita gente / Sei dançar todas as danças atualmente nos teatros e nos bailes / Ai que folia, sou bilontra nos amores e na alegria”.<sup>247</sup>

Se consideramos que a classe caixeiral em Salvador era formada em sua maioria por trabalhadores do comércio menos qualificados, portugueses, galegos, mas principalmente brasileiros de cor, o desagrado do médico ganha ainda mais sentido.<sup>248</sup> Explicitar uma aproximação real desses jovens aspirantes a cientistas e lideranças políticas com os africanos e seus descendentes que tanto avaliavam como inferiores e nocivos ao futuro do país, feriu os brios do doutor. Vale lembrar que essa mocidade acadêmica esforçava-se para marcar distância do “zé-povinho” em outros espaços de celebração simbólica, como nos desfiles do Dois de Julho ou nos carnavais daqueles primeiros anos republicanos. Clubes como *Fantoches da Euterpe* e *Cruz Vermelha*, entre outros grupos mais elitizados, que contavam com comerciantes e acadêmicos em sua formação, vinham às ruas apostando na missão civilizatória daquelas exibições, nas quais alegorias de louvação à superioridade racial europeia se contrapunham às concepções de sociedades africanas e seus divertimentos ditos incivilizados.<sup>249</sup>

Por fim, creio que a maçada com relação a essa abertura do segundo ato se relacionava às lutas simbólicas e políticas já empenhadas nas comemorações da abolição, e que na peça ganhavam uma leitura distinta por parte dos autores. Isso porque o encontro daquelas alegorias não era apenas o resultado da imaginação dos artistas, mas encontrava respaldo em um acontecimento no dia 15 de maio de 1888, em meio às comemorações pela Lei Áurea em Salvador. Por volta das quatro da tarde, um coletivo de alguns pequenos clubes abolicionistas - José Bonifácio, Carigé, Francisco do Nascimento, Luís

<sup>247</sup> É bem possível que Luiza Leonardo, cuja vida profissional se fizera no Rio de Janeiro entre as décadas de 1880 e 1890, conhecesse a marca sincopada dos tangos no teatro de revista.

<sup>248</sup> SANTOS, Mário Augusto da Silva. *Casa e balcão: os caixeiros em Salvador*. Salvador, BA: Edufba, 2009. SOUSA, Adriano Ferreira de. Op. cit., 2018, p. 38-91.

<sup>249</sup> SILVA, Jessica S. L. Op. cit., 2018, p. 57-68. ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021, cap. 6.

Álvares dos Santos – marcharam em préstimo da casa do jornalista Raimundo Bizarria, gerente do citado *Faísca*, até outro colega de profissão, Eduardo De-Vecchi, do *Diário de Notícias*, no São Bento. Deste local, encontraram mais representantes da imprensa, a exemplo de Virgílio Lemos, do *Diário do Povo*, Panfílio Santa Cruz, do *Gazeta da Tarde* e o nosso conhecido Aloísio de Carvalho, do *Jornal de Notícias*. Adensado o coletivo pela banda da polícia e mais “grande massa de povo”, o grupo migrou até a Faculdade de Medicina, unindo-se à “briosa corporação acadêmica”. O préstimo seguiu por diversas ruas, mas ao passar em frente ao São João:

Encontraram-se a classe acadêmica e a classe caixeiral. Esplendidas ovações de parte a parte. Entusiasmo tocando no auge do delírio. A mocidade de um e de outro lado na expansão legítima, espontânea exuberante dos mais sagrados sentimentos de confraternização ante a pátria comum redimida, livre, “calçada da lua e coroada de estrelas”, esqueceu-se completamente as antigas divergências para somente lembra-se que se compunha de cidadãos da mesma pátria, ativa a tomar assento no congresso das grandes nacionalidades livres e civilizadas. Entre as aclamações entusiásticas, explodidas do mais profundo coração à ciência e ao comércio, entrelaçaram-se as bandeiras da Escola e do comércio. O *Diário de Notícias*, representado [...] pelo nosso colega Virgílio Lemos, dando arras de tão brilhante acontecimento interpôs às duas bandeiras a sua bandeira, formando um esplendido troféu. Neste momento o entusiasmo subiu de ponto. Não se descreve a expansão de jubilo de todos estes peitos de moços generosos. Aplaudamos a mocidade fundida num só corpo pelo sagrado amor à pátria e continuemos.<sup>250</sup> (Grifos no original)

Arrisco dizer que muitos presentes a esse episódio estavam na plateia da O Diabo na Beócia, reconhecendo as semelhanças e diferenças entre as duas situações. Se a nota da imprensa insistia na aparente união de todas as classes e cores em torno da vitória alcançada, percebemos como as celebrações nas ruas abrigavam disputas físicas e simbólicas, nas quais “acadêmicos, jornalistas, médicos e militares” tinham um lugar destacado na galeria de heróis da abolição”. Diferente do conagraçamento festivo entre iguais à frente do São João, no palco, alguns anos depois, esse encontro voltou como conflito. Ou pior: como sátira ao projeto político da mocidade acadêmica, ou dos médicos em especial, de encaminhar as reformas sociais do país mas sem alterar as hierarquias vindas do escravismo. Visto desta maneira, tal encontro sob o embalo de um tango requebrado rebaixava os acadêmicos.<sup>251</sup>

Mas essa era apenas a abertura do segundo ato. Por mais de trinta cenas, a peça seguia desfilando tipos e alegorias pela atual Praça Castro Alves. Pouco foi destacado

<sup>250</sup> REVISTA dos jornais. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1, 23 Mai. 1888.

<sup>251</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021, cap. 1.

pela imprensa, meu principal termômetro das reações da plateia, exceto por certo dissenso sobre a finalização dessa segunda parte da peça, com o número musical do *Terno da Onça*, da festa de Reis. Para o citado jornalista *Diário de Notícias*, os finais dos atos eram fracos e frios porque demoravam para ocorrer. Essa não era a mesma opinião do médico Manoel de Brito, para quem era “digno de nota o *rancho da onça* com que fecham o ato”.<sup>252</sup>

Nem mesmo a crítica à ação da política no combate à vadiagem na cena do rancho parece ter garantido elogios, diferente do destaque do número dos capadócios. Explico melhor. Antes do momento musical, tem-se uma cena do casal Plutão e Proserpina, assistindo a quatro policiais investigando sobre um crime realmente ocorrido no distrito do Uruguai, na freguesia da Penha, na Cidade Baixa, no final de 1894. Tratava-se de crime de morte. Certa manhã, de acordo com memorialista Borges de Barros, foi encontrado o cadáver de uma mulher, com a “cabeça separada do corpo e metida numa lata de ácido fênico para fim de deformação”. Apesar da repercussão que o caso provocou na imprensa da capital, o inquérito policial, bastante tendencioso segundo o memorialista por envolver figuras destacadas da sociedade baiana, nada encontrou sobre mandantes e mandatários. Na peça, a brincadeira recaía sobre a polícia, que comentando entre si que iriam redobrar as buscas, se dirigem ao canto do palco para cochilar.<sup>253</sup>

E eram esses mesmos policiais que assistiam impassíveis, junto ao casal, a dança do rancho da Onça. No libreto da peça, há uma descrição relativamente minuciosa de toda a cenografia do rancho. As mulheres deveriam vestir saias, chinelinhas de bico fino, torsos e xales. Entrariam de par com um homem até formarem uma grande linha no fundo, de frente para a plateia. Neste momento, um dos populares faria “piruetas” com o símbolo do rancho na cabeça. Seria então formado um grande grupo, composto de um lado dos músicos, com dois violões, uma flauta e um baixo, e, do outro, vários outros atores alinhados ao fundo. Neste momento, cada par iria até a boca da cena cantando e retornariam para o final da mesma fila. Deveriam fazer essa coreografia sob a melodia de mais uma *canção escrava*, o lundu *Rô Rô Rô, minha rolinha*, cantado na época nos festejos populares, como na Festa de Santana, no Rio Vermelho.<sup>254</sup>

<sup>252</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 31.

<sup>253</sup> BARROS, Francisco Borges de. *À margem da história da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1934. p. 508-509.

<sup>254</sup> Esse lundu pode ter sido umas das canções da festa de Santana de 1892, segundo um curioso artigo sobre esses festejos, assinado por “Oujun, sua cravo”, ou seja, “seu escravo”, que reproduzia versos desse lundu. Dias depois, Aloísio de Carvalho publicou, na *Cantando e Rindo*, outra versão desse lundu, fazendo referências ao processo eleitoral. BENÇA mia siou. *Pequeno Jornal*. Salvador, p. 2, 20 Jan. 1892.

Sem descurar de leituras que via a festa de reis de forma nostálgica e positiva, um dos sentidos em torno dessa cena seria tematizar como aqueles sujeitos insistiam em usufruir da “liberdade” para o não trabalho.<sup>255</sup> Particularmente, a festa já interessava Alexandre Fernandes ainda na época da luta contra o cativo. Quando era editor da *O Faísca*, revista ilustrada abolicionista, anotou que a festa de reis era a preferido pelo zé-povinho, pois era nela que ele “estirava suas gambias e caia no samba”, lotando os arrabaldes do distrito de Santo Antônio. Era nessas plagas onde “funcionam as feiras e funciona o bozó”, ou também “os botequins de folhagens e os botequins cobertos de chitões”, que esse “povo curioso de ver” andava alegremente até ser “surpreendida pela aparição de um rancho”. Se juntando assim, concluía o poeta, o povo tinha um jeito “muito útil de reunir o útil ao agradável”, porque ao passo que se “diverte e reina acordando os moradores da cidade, fila-lhes uma ceia e as gratificações a que são obrigadas os donos da casa, onde um desses bichinhos vem para brincar”.<sup>256</sup>

Seguindo essa linha, os dois autores enfatizavam a representação da folia dos reis como um tempo “gasto” pelos participantes. Em janeiro de 1895, na *Renascença*, Júlio Barbuda, colega de redação de Manoel de Brito, um dos poucos a elogiar essa cena, escreveu como o povo do rancho, após passar a noite cantando e dançando lundus, no outro dia estava “rouco, afônico, suado, estropiado, dormindo o dia inteiro, porém pronto para recomeçar com as longas caminhadas e cantigas de reisados que duram pelo menos três noites consecutivas”.<sup>257</sup>

É bem verdade que o texto não deixava dúvida de que o riso corretivo deveria recair sobre os *ranchos* e não sobre os participantes dos *ternos*. Um indício: Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes foram cuidados na descrição dos seus personagens para que a cena não representasse essas últimas celebrações. Fazendo coro junto a outras descrições da época, marcavam a distinção do rancho com as celebrações feitas apenas por “senhores e senhoritas”, nas palavras do padre francês Joseph Burnichon.<sup>258</sup> No terno estavam todos uniformizados de branco, a andar em pares pelas ruas das imediações da

---

PAROLA, Lulu. *Cantando e Rindo*: versos de Lulu Parola. Salvador: Oficina dos Dois Mundos, 1893. p. 101-102.

<sup>255</sup> Outra possibilidade era a valorização, por parte dos autores, da festa como manifestações que mostrava a influência portuguesa, ou seja, do europeu e católico na formação nacional, tal como, por exemplo, o folclorista Mello Moraes Filho. Ver: ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. CHALHOUB, Sidney. PEREIRA, Leonardo A. de M. *A História contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 174-175.

<sup>256</sup> o ZÉ povinho. *O Faísca*. Salvador, Ano 1, Nº 12, 1886. P. 102-103.

<sup>257</sup> FESTA de reis. *A Renascença*. Salvador, p. 2. 10 Jan. 1895.

<sup>258</sup> BURNICHON, Joseph. *Le Bresil d'aujourd'hui*. Paris: Librairie Academique Perrin et Cia, 1910. p. 72.

Lapinha, ao som de castanholas e pandeiros, só parando apenas “nas portas de casas conhecidas, nas quais entram, comem, bebem e às vezes amanheciam dançando quadrilhas, polcas e valsas”.<sup>259</sup>

A ressalva do “às vezes” não me parece gratuita. Talvez indique como Júlio Barbuda tentava minimizar um desregramento aos celebrantes do *terno*, que caberia somente ao *rancho*. Tanto assim que sua descrição dos festejos mais “populares” era bem semelhante ao que subia aos palcos baianos naquele ano de 1895:

*O rancho prima pela variedade de vestimentas vistosas, ouropéis e lantejoulas; a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o canzá, o prato e às vezes uma flauta; cantam os seus pastores e pastoras por toda a rua chulas próprias da ocasião; os personagens variam e vestem-se de diferentes cores conforme o bicho, planta ou mesmo objeto inanimado que os pastores levam à Lapinha. Antigamente os bichos eram a burrinha que representava um rei montado e o boi dono do curral no qual veio ao mundo o Redentor. Hoje a bicharia da clássica arca de Noé ficou a perder de vista com a dos ranchos. É o cavalo, a onça, o veado, a barata, o peixe, o galo, o besouro, a serpente, a concha d'ouro e muito outros animais; [...] todos eles cantam e dançam nas casas por dinheiro. Suas danças consistem em um lundu sapateado no qual a figura principal entra em luta com o seu condutor que sempre o vence; depois jogam sempre dançando e cantando um lenço aos donos da casa que restituem-se com dinheiro amarrado n'uma das pontas e saem cantando e dançando, batendo palmas, arrastando os pés, num charivari impossível de descrever-se.*<sup>260</sup>

As correspondências entre os ranchos – no palco e no artigo – são evidentes. Na instrumentação, violões, flauta e violas a animar as celebrações, com adendo do canzá, em clara referência à presença de africanos, no artigo da revista literária. Já a indumentária tematizando um animal como representante de um determinado grupo não tinha outra função que não enfatizar para os espectadores da peça que se tratava dos ranchos compostos por negros, homens e mulheres. Na animação sonora, dançar um “lundu sapateado”, como um “charivari impossível de descrever-se”, ou seja, mais uma vez o uso de uma *canção escrava* para marcar os estigmas de uma folia tradicional.

Não desconsidero que a pequena repercussão em relação a cena poderia nascer também das discordâncias sobre os ranchos. Ainda em 1888, o médico baiano Alexandre José Mello de Moraes Filho (1844-1919), em seu esforço de compreender as manifestações culturais mestiças entre brancos e negros como genuinamente nacionais, via positivamente a folia, considerando o desfile dos ranchos como um “concerto magnífico”, formados “por moças e rapazes de distinção, de negros e pardos que se extremam, às vezes se confundem mutuamente”, por mulatas e crioulas que acompanham

<sup>259</sup> A Festa de Reis. *A Renascença*. Salvador, p. 2. 10 Jan. 1895.

<sup>260</sup> Idem, p. 1-2.

seus pares, tremendo-lhe “o seio por baixo do nevoeiro de rendas finíssimas, estalando a chinelinha preta lustrosa, atirando com negligência o pano da costa, matizado e caríssimo”.<sup>261</sup> Os brincantes, continuava o memorialista, ou batiam “leves pandeiros, ou tocavam, “nas mãos entreabertas e suspensas, castanholas que atroam”, em um bonito espetáculo que nitidamente se afasta dos ranchos dos cucumbis, nos quais “negros e negras, vestidos de penas, rosnando toadas africanas e fazendo bárbaro rumor com seus instrumentos rudes”.<sup>262</sup>

Descontando as diferenças nas avaliações e o anti africanismo de Mello Moraes Filho sobre os cucumbis na noite de reis, outros sujeitos com avaliações positivas, ou pelo menos tolerantes aos ranchos, poderiam estar nas plateias daquelas apresentações.<sup>263</sup> O cronista Manuel Querino, por exemplo, enfatizava o brilhantismo do festejo da “gente de pouco recursos e humilde condição social”, no qual conviviam os ternos, mais abundantes na capital e de caráter mais familiar, junto com os ranchos, que embora não se apresentando de forma tão bem organizada, não era tão diferente, leia-se inferior, exceto talvez pela presença “da burrinha dançando e nas chulas”. Destoando das leituras que ligavam apenas os ranchos às influências africanas, Querino anotava que os membros dos ternos também entravam nas casas dançando um bem “chorado lundu” ou “um habanero(sic) com cadência precisa”.<sup>264</sup>

Tentando recuperar a dimensão plástica do que ocorreu naquele final do segundo ato, a charge publicada na revista humorística *Malagueta*, de 1898, pode dar pistas sobre as representações em jogo. A imagem, vale dizer, acompanhava um editorial da revista sobre as comemorações da Festa de Reis, no qual se lamentava a europeização recente da festa e o desejo, por parte do autor, de um retorno às celebrações tradicionais.

**Imagem 10** - *Malagueta: Jornal de Caricaturas*. Salvador, Ano 2, nº 3, 1898, p. 3-4.

<sup>261</sup> Sigo as considerações de Martha Abreu sobre certa positividade no olhar de Moraes Filho para as manifestações culturais populares no Brasil, contrapondo-se, com limitações e contradições, à valorização do “estrangeiro” e aos cânones científicos contrários à mestiçagem. ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

<sup>262</sup> MORAES FILHO, Alexandre José Melo. *Festas populares do Brasil: tradicionalismo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888, p. 20-21.

<sup>263</sup> Para uma análise sobre Moraes Filho, ver: ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, S. PEREIRA, Leonardo A. M. (Orgs.) *história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1998. p. 177-179. CUNHA, Maria C. P. *Ecoss da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 41-45.

<sup>264</sup> Manuel Querino também enfatizava a marca africana dos cucumbis, e sua presença nos festejos do final do ano. QUERINO, Manuel. Op. cit., 1955. p. 35-43.



Infelizmente, o desenho não é assinado, o que dificulta a análise sobre as possíveis intenções do autor nessa representação da folia de reis. Mas considerando certo limite para inventividade dos chargistas para o sucesso da situação retratada, percebe-se as diferenças sociais e raciais entre *terno* e *rancho*, vivenciadas no cotidiano pelo público, o que tornava o assunto no mínimo delicado para os autores. Se Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes miravam nos participantes do rancho, representados no lado direito da imagem, a simpatia de muitos por esses festejos mais populares e as aproximações com o “aristocrático terno” traziam tensões ao palco. Retomo: diferente da cena dos capadócijs, a ideia de tutela e vigilância para os rancheiros não foi tão comentada.

Na mesma frequência do segundo ato, o terceiro foi mais criticado que elogiado na imprensa. Longo, cenas sem interesse e críticas mal colocadas. Em termos estruturais, o ato ocorria na Praça da Piedade, com apenas uma mutação para o interior da Câmara dos Deputados Estaduais, em 1895. Mais exemplos de problemas ligados ao cotidiano da cidade, como a ação dos fiscais municipais, o excesso de burocracia na Alfândega ou sobre a falta de controle da Câmara diante da falsificação das bebidas alcólicas saltitavam no palco. Na parte musical a mesma miscelânea de gêneros: músicas de operetas europeias, como *D. Juanita*, *Café de Porto Rico*, *Dama de Ouros*; duas óperas já citadas, *Fausto*, de Gounod, e *O Guarany*, de Carlos Gomes; um tango popular, *O*

*Bombardeio*, e, por fim, a quadrilha final da comédia *A Véspera de Reis*, do dramaturgo Artur Azevedo.<sup>265</sup>

O momento do ato que causou alguma repercussão foi o quadro VII, representando a duplicata da Câmara dos Deputados da Bahia, em 1895. Resumidamente, a primeira cena mostrava dois grupos de deputados adentrando no prédio da Câmara com a finalidade de indicar os membros que fariam parte da mesa responsável por indicar a comissão de validação dos diplomas. De forma insólita, duas mesas são instaladas e os candidatos de ambos os grupos repetem as mesmas falas, indicando seus nomes. Feito isso, uma voz externa indica que um popular deseja adentrar ao recinto, mas é impedido por um oficial, sob a suspeita de o visitante estar armado. Provado que estava portando armas e frutas, é posto para fora. Antes das mesas voltarem a trabalhar, entra a alegoria do D. Acordo, que após diversas propostas não consegue convencer os deputados, que após outra briga, acabam por se dispersar.

A situação da duplicata era realmente delicada, pois como Consuelo Novais Sampaio, era a primeira ocorrida na época republicana na Bahia. Um dos pontos de partida foi a cisão do Partido Republicano Federalista, ainda em 1893, e a subsequente reorganização das principais lideranças políticas, no ano seguinte, em dois grandes agrupamentos. Sob a guarda do Partido Republicano Federal da Bahia (PRF), a figura do Luiz Viana destacava-se entre alguns nomes de peso da época imperial, como Manoel Vitorino Pereira, Antônio de Araújo Aragão Bulcão, o Barão de São Francisco. Próximos às eleições estaduais de novembro de 1894, outro grupo de lideranças baianas se reuniram no Partido Republicano Constitucional, tendo forte influência o ex-governador, José Gonçalves da Silva, outros nomes de relevância, como João Ferreira de Araújo Pinho, José Eduardo Freire de Carvalho Filho e José Luís de Almeida Couto.<sup>266</sup>

Um primeiro episódio do impasse dessa eleição começou com a duplicata de juntas apuradoras, como citado na descrição da cena. No dia 28 de março de 1895, os grupos não chegaram a um acordo pelo responsável em indicar a comissão de validação dos diplomas. Pelo regimento, a presidência dessa mesa cabia ao deputado mais velho. O *gonçalvista* coronel Martins Duarte começou a presidir os trabalhos a partir da apresentação da sua certidão de nascimento, mas a bancada *vianista* protestou, alegando que foi o tenente coronel Pedro Ribeiro que ocupou esse posto na última legislatura. O protesto verbal virou ação: colocou-se uma mesa na frente do grupo opositor, mas “para

<sup>265</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1895, p. 15.

<sup>266</sup> SAMPAIO, Consuelo Novais. Op. cit., 1999.

evitar violências”, segundo anotou o enviado do *Diário da Bahia*. Mas isso não ocorreu, pois o chefe da segurança, se colocando do lado *gonçalvista*, intimou os deputados não diplomados do lado governista para saírem de dentro do recinto. Sem resposta, a assembleia chegou a ser cercada por soldados da infantaria e pela cavalaria, situação só apaziguada horas depois.<sup>267</sup>

Como diretor da secretaria do Conselho Municipal, certamente Sílio Boccanera viu e ouviu muito do que ocorreu nessa duplicata do poder legislativo baiano no início da época republicana. Suponho ser difícil o dramaturgo, junto com seu parceiro de escrita, não lembrarem as discussões sobre os problemas eleitorais no Brasil, como a violência, a falsificação dos votos, atribuídos em grande parte à “qualidade” do eleitor brasileiro. Não seria impossível também tecer paralelismos entre a violência da época imperial, envolvendo lideranças locais e capangas, tematizadas na *Como se fazia um deputado*, de França Júnior, com o conflito à porta da Assembleia no dia 23 de abril daquele mês, quando um tiro foi disparado contra o Barão de Geremoabo em mais uma disputa dos grupos para adentrar ao prédio.<sup>268</sup>

Neste sentido, os autores da *Diabo na Beócia* deram especial atenção para alguns episódios, claramente sob a chave do chiste. Na insólita situação das duas mesas para a instalação da comissão de verificação, os membros de ambos os partidos foram ridicularizados por agirem de forma idêntica, ou seja, com as mesmas falas de aparente seriedade e gravidade, mas fabricando ali suas urnas e atas. Além disso, ao serem anunciados com nomes populares - Antônio Pimenta ou Antônio Pimentão, José Trovão, José Trovoada, João Bala ou Manuel Granada – os autores abriam brechas para criação de personagens falastrões e nada sérios, algo certamente incomodo para barões, viscondes e outros membro da elite política na Bahia. Fazendo coro aos ofendidos, o jornalista do *Gazeta de Notícias* reclamou dos políticos dançando um canção em praça pública e da “falta de verossimilhança nos tipos que a desempenham”. Para Aloísio de Carvalho, ambos “os partidos foram representados por indivíduos mal vestidos, sendo a *mise-en-scene* geral quase impossível...”.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> No dia seguinte, um insólito dia de trabalho, com duas mesas montadas, cada uma lavrando sua ata. O resultado foi enviado ao governador para a abertura da Assembleia. Neste dia, novamente a polícia se fez presente impedindo o presidente do senado, o Barão de Geremoabo, de adentrar ao prédio da assembleia. BAHIA. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 1, 29 Mar. 1895.

<sup>268</sup> BAHIA. *O Paiz*. Rio de Janeiro. p. 1, 8 Abr. 1895. CONGRESSO em duplicata. *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 2, 26 Abr. 1895. Bahia. *Diário de Pernambuco*. Recife, p. 2, 18 Abr. 1895

<sup>269</sup> Segundo Cristina Magaldi, a sátira às personalidades políticas por meio do canção foi recorrente no teatro fluminense desde 1870, que, pelo ritmo e movimento do corpo, mostrava-se personalidades importantes

Os comentários sugerem que a performance no palco gerava aproximações entre as lideranças políticos e com o povo, novamente indo por searas delicadas em tempos de paternalismo político e de racismo científico. Uma primeira sugestão neste sentido aparece no final da cena da duplicata das mesas, quando a discussão dos partidos é interrompida desta maneira:

**Um popular** (*nos bastidores*)

- Eu quero *entrá*, eu quero *entrá*, porque é que eu não posso *entrá*, seu *oficiá*? Eu sou cidadão, eu sou *eleitô*!

**Vozes** (*nos bastidores*)

- Não pode, não pode, está armado! (*vaias, assobios, etc.*)

**Cena II**

**Popular** (*veste sobretudo e entra seguido do oficial*)

- Isto também não se atura, isto já é *pervorcação*! Por que é que eu não havia de *entrá*?

**Oficial**

(*dirigindo-se ao popular*) Faça alto, deixe-me ver se está armado (*examina*)

**Popular**

- Eu não preciso de *andá* com nada, meu amo, eu não tenho nem um *arfinete*...

**Oficial**

- Não quero prosa, deixe-me ver... (*examina o sobretudo e tira de dentro facas de ponta, revolveres, punhais, garfos, facas e por último batatas e bananas.*) Então, eu não disse você estava armado?...

**Popular**

- Mas meu amo, quem me deu tudo isto aqui foi *seu*...

**Oficial**

- Não quero conversas, já disse; p'ra rua, raspa-se...

**Popular**

- Está bom seu compadre, eu vou, eu vou; *mais porém* de outra vez ninguém conte mais comigo... e dê cá minhas bananas...

**Oficial**

- Tome, tome suas bananas e suma-se, suma-se... (*o popular sai debaixo de vaias, acompanhado do oficial*)<sup>270</sup> (Grifos no original)

Episódios envolvendo uso de arma de fogo não eram nem de longe um exagero dos autores para fazer graça com a situação, mas com verossimilhanças que, desta feita, incomodavam a parte mais graúda do público. A fala do personagem-tipo sugeria que seu gesto de entrar armado fora a mando de algum político de destaque, em uma crítica, embora rápida, de que os problemas das eleições não vinham apenas dos eleitores.

Mais uma vez, se era através dos trejeitos ou vícios que personagens-tipo se apresentavam ao público, não há dúvida que a rubrica marcava uma dimensão racial do *Popular* que entrava em cena pela citada “fala de preto”. E, se meu argumento que tais

---

como frívolas e vazias de conteúdo. MAGALDI, Cristina. Op. cit., 2011. BOCANNERA JÚNIOR, S. 1895. p. 10-23.

<sup>270</sup> BOCCANERA JÚNIOR, S. 1895. P. 164-165.

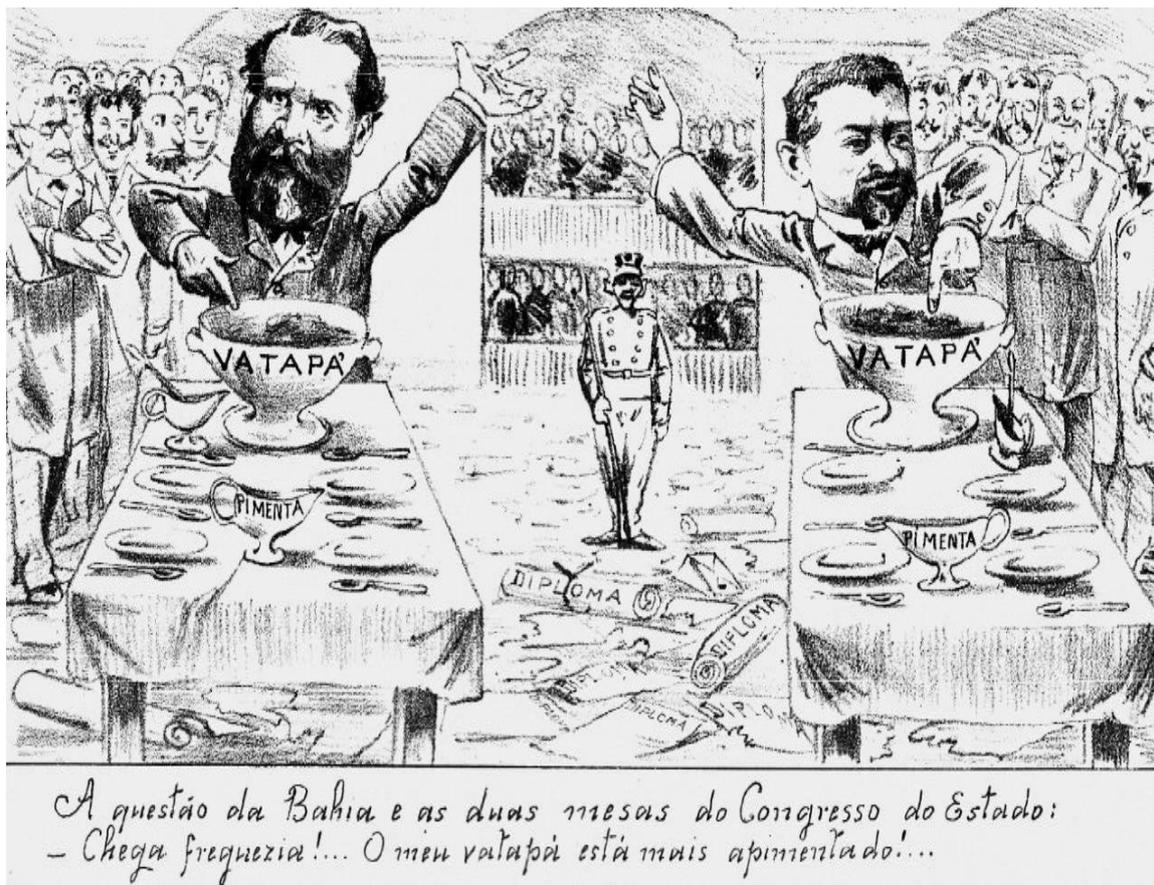
aproximações criava tensões, os autores repetiram a fórmula, vistos sob lentes carregadas de racismo que, para fazer rir, associava a política baiana à aspectos da cultura africana. Um exemplo se dava com a chegada da alegoria do *D. Acordo*. Tentando criar uma solução entre os grupos, a personagem propunha que ambos trabalhassem de graça como “prova do patriotismo”. Dos dois grupos ouvia protestos: “farinha está cara, o bacalhau, o feijão, o arroz, a rapadura, o abarem, o efó, a pimenta, o vatapá, o caruru.” Irritado, *D. Acordo* pedia silêncio com o seguinte texto: “Atenção, atenção, seu deputado caruru e seu deputado vatapá! Já que vocês não querem trabalhar de graça, eu neste caso proponho um novo negócio.”.

Mas não parava nisso. Na sequência da cena, *D. Acordo* propunha a divisão do salário dos deputados pela metade já que tinha o dobro de deputados “eleitos”. A revolta continuava, sem qualquer acordo, numa referência às tratativas que ocorriam fora da Assembleia.<sup>271</sup> Em todo caso, se imagino que a crítica do apego financeiro não pareceu problemática, serem chamados de “Sr. Vatapá e Sr. Caruru” não deve ter soado bem aos ouvidos de muitos presentes. Vejamos o que nos mostra uma charge da famosa *Revista Ilustrada* de 1895:

**Imagem 11** - Revista Ilustrada. Ano 20, nº 681, Rio de Janeiro, abril 1895, p. 8.

---

<sup>271</sup> Segundo notícia do *Jornal do Comércio*, antes da sessão de 7 de abril, tentou-se um acordo. Os constitucionais aceitariam ter dezoito deputados, e os Federalistas vinte quatro, contanto que a apuração do Senado corresse livre e de acordo com as atas. Os federalistas até aceitavam a partilha, mas exigiam ter a maioria no Senado para eleger a presidência dessa casa BAHIA. *Diário de Pernambuco*. Recife, p. 3, 16 Abr. 1895.



Se o desenho de Antônio Bernardes Pereira Neto, artista responsável pelas caricaturas após a saída do fundador Ângelo Agostini, parecia reforçar a crítica sobre a falsidade do novo regime, a saber, republicanos pretensamente comprometidos com a verdade eleitoral e com o povo, destacava também uma dimensão racial e regional ao episódio que certamente incomodava as elites baianas.<sup>272</sup> Não custa lembrar que, desde a época imperial, lideranças políticas na Corte usavam a imagem da Bahia como “terra do vatapá” como ataque político à influência de muitos políticos baianos junto ao imperador. Nesse alvorecer republicano, o episódio abria brechas para críticas sobre uma contribuição dos políticos baianos para piorar o “período difícil” do novo regime, conforme avaliava o deputado Cesar Zama, no Congresso Nacional, no Rio de Janeiro.<sup>273</sup>

Creio que seja possível ir mais fundo na ferida baiana, exposta naquela cena. Para tanto, vejamos o relato do médico Nina Rodrigues, que em sua pesquisa sobre os

<sup>272</sup> OLIVEIRA, Gilberto M. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese (doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006. p. 195. SALIBA, Elias T. Op. cit., 2002, p. 75.

<sup>273</sup> CONGRESSO Nacional. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 1, 26 Mai. 1895. Sobre a expressão “terra do vatapá” no século XIX, ver: ALVES, Lizir Arcanjo. Op. cit., 2000..

“influxos do fetichismo negro” sobre a população baiana, narrou um evento à porta do prédio da Câmara pouco antes do início dos trabalhos legislativos:

Quando, em dias de abril de 1895, as lutas políticas das facções partidárias deste estado, chegaram a uma tensão tal que a toda a hora se esperava o rompimento da guerra civil, apazada para o dia da abertura do parlamento estadual, a população desta cidade, justamente sobressaltada e em parte em franco êxodo, foi um dia informada de que na porta do edifício das câmaras, amanhecera deposto um grande feitiço ou *coisa feita*. A imprensa diária meteu o caso a ridículo sem se lembrar de que era aquele um modo de intervenção da população fetichista da cidade, tão lógico e legítimo na sua manifestação sociológica, quanto era natural a intervenção do digno prelado arquiocesano que, conferenciando com os chefes dos dois grupos litigantes, procurava restabelecer a paz e a concórdia na família baiana.<sup>274</sup> (Grifo no original)

O cenário de crise e de tensão que o médico registrou na cidade foi bem mais severo do que encontrei relatado na imprensa sobre o episódio, nos sugerindo inclusive o êxodo urbano na expectativa de uma guerra civil. Em parte, isso explica a participação popular para resolver aquela pendenga, ainda mais considerando a compreensão, presente em muitas sociedades africanas, que conflitos políticos pediam a intervenção das forças sobrenaturais. Além disso, o fato narrado por Nina nos ajuda a entender o incômodo da cena: era a explicitação, no palco teatral, de como as lideranças políticas, muitas delas orgulhosas da sua superioridade racial e cultural por acreditarem descender dos brancos europeus, também buscavam benesses naquilo que desdenhavam, inclusive ocupando o posto de ogãs para ganhar força junto aos deuses africanos nas vitórias eleitorais.<sup>275</sup>

Embora não tenha entrado no mérito da análise etnológica sobre a participação popular na duplicata da Câmara, como fez mais tarde Nina Rodrigues, é interessante notar que foi exatamente o nosso conhecido Manoel Brito, que endossou as críticas feitas pelos autores na peça. Esse último achou muito boa a abordagem dos autores sobre o episódio, discordando de quem julgou ter sido “muito ridicularizado”. Sem rodeios, o médico questionava em sua resenha: “como queriam que se tratasse a palhaçada de que fomos testemunhas na câmara municipal?”. Nesse particular, não parecia ter se incomodado com o abeiramento social e racial, tal como reclamou quando isso fora feito com a sua classe médica remexendo os quadris ao som de um lundu. Pelo contrário, parecia até desforra,

<sup>274</sup> RODRIGUES, Nina. Ilusões da catequese no Brasil. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Sociedade Revista Brasileira, 1897. p. 333.

<sup>275</sup> CORREA, Marisa. Op. cit., 2013, p. 147. ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021.

visto que o pedido de intervenção por orixás dentro da Faculdade era algo conhecido na época.<sup>276</sup>

**“Mas é preciso trabalho / Mas é preciso aprender!”: abolicionistas, instrução e raça no teatro na Bahia.**

Encerrando o último ato e a revista, os autores voltam ao tema da ineficiência da polícia na segurança pública e na vigilância aos “excessos” de liberdade. Para a primeira situação, o casal era abordado pelo tipo gatuno, vestido com casaca e luvas de pelica. Em conversa com os visitantes sobre as maravilhas da eletricidade, como as novidades tecnológicas do telefone, da luz elétrica, ou dos raios nas nuvens, o gatuno pedia que o casal olhasse para céu. Aproveitando a distração, rouba a carteira de Plutão, evadindo-se rapidamente. Ao notar o furto, o rei do inferno puxava um apito e, ao fazer barulho, atraía a atenção de policial. Informando-se sobre o caso, o oficial da lei, ao invés de se solidarizar com o furtado, dizia que o melhor era o larápio ir embora e que Plutão parasse de gritar. Confusão estabelecida, Plutão resiste às ordens e mais soldados são chamados, mas os deuses do sobrenatural usam da magia para escaparem do palco, deixando as forças policiais diante de mais um rancho que se aproximava.

Já teci comentários sobre a presença de um rancho de reis na revista, mas vale a pena vê-los nesse ato final. Vestidos de forma semelhante à primeira aparição, os autores escolheram a polca pelo maestro Francisco Libaneo Colás, para a comédia *Véspera de Reis*, de autoria de Arthur Azevedo, mas cantando versos de um lundu posteriormente cantado nas festas do Bonfim, conforme anotou Guilherme de Mello, como se pode ouvir [aqui](#).<sup>277</sup> Embora a primeira apresentação da peça na capital baiana, ainda em 1875, ter contado com a participação do ator Xisto Bahia e que a polca, como se pode ouvir [aqui](#), ter ido para em muitos “pianos da patroa”, a partir da comercialização da sua partitura

<sup>276</sup> *A Renascença*. Salvador, p. 2. 10 Jan. 1895.

<sup>277</sup> A melodia do maestro era certamente bem conhecida pela comercialização da partitura *Reis da Lapinha*. Alguns anos depois, em 1885, outra versão dessa composição era vendida pela famosa casa Buschmann & Guimaraes, do Rio de Janeiro, descrita na capa como polca e tango. COLAS, Francisco L. *Os reis da Lapinha*. Polca. Salvador: Lith. de M. J. d’Araújo. Partitura. Disponível em: <[http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AMS\\_039](http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AMS_039)>. Acesso em: 28 Mai. 2021.

casas comerciais na cidade, a cena não rendeu maiores comentários.<sup>278</sup> Mesmo Aloísio de Carvalho, do *Jornal de Notícias*, deu apenas um singelo “bom” à cena.<sup>279</sup>

Foi do mesmo jornalista o único elogio de “ótimo” que encontrei sobre o fim da peça. Mas o que acontecia exatamente? Bem caprichada no didatismo da mensagem, os autores imaginaram a entrada da alegoria do *Tempo* em cena, interrompendo a cantoria do rancho. Não há descrição das roupas da atriz Luiza Leonardo, mas seu discurso era:

Silêncio, meus filhos! Eu me regozijo com vossa alegria, sim, porque enquanto o riso bailar em vossos lábios, não há tristeza de vossos corações; mas lastimo-vos profundamente, porque não sabeis conhecer o grau de atraso, de decadência social em que se acha vossa terra, digna, por todos os títulos, de marchar na vanguarda da civilização! E quereis saber o vosso grande inimigo? É o empenho! Esmagai-o! No dia em que conseguirdes esmagar esse monstro, esse cancro, que corroí o coração de nossa sociedade, embaraçando o seu progredir – eu, que sou o Tempo, vê-lo prometo: farei da Beócia o que ali vedes (*apontando para o fundo – mutação: A Deusa da Liberdade, iluminando com o facho do Progresso, a Instrução e o Trabalho*).<sup>280</sup> (Grifos nos original)

A mensagem era multidirecional. Uma flecha crítica se direcionava contra o frouxo controle dos antigos senhores e de autoridades diante dos festejos negros, que desde o século XIX oscilavam entre repressão e tolerância mal disfarçada. A alegoria também falaria diretamente aos foliões dos ranchos, argumentando sobre os efeitos nefastos que aquele apego à diversão gerava para a situação moral da Bahia. O sentido pedagógico se fazia evidente: era sobre a persistência desses “costumes” que a revista escrita por aqueles engajados abolicionistas versava. Era preciso mudanças culturais profundas para viver moralmente como livres no pós-abolição e na República.

Outro aspecto importante para certa indiferença à alegoria era o ataque à ideia de empenho. Em um primeiro sentido, a palavra empenho poderia significar apenas um estímulo ao esforço para conseguir seus objetivos. Mas não somente. Na época, o termo também significava “aproveitar a influência de alguém para conseguir alguma graça, mercê, êxito de negócio”.<sup>281</sup> Em uma sociedade na qual as relações pessoais e o

<sup>278</sup> GRANDE ocasião. *O Monitor*. Salvador, p. 4, 7 Abr. 1878.

<sup>279</sup> Sem reduzir a importância de Xisto Bahia no Brasil oitocentista, adoto certa cautela em afirmar uma fama do ator para as plateias tal como se faz crer em alguns textos de época mais laudatórios e em parte da bibliografia posterior. Sobre o tema, ver: CARÔSO, Luciano. Xisto Bahia: ilustre e desconhecido. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília–2006. [online]. Disponível em: <[https://antigo.anppom.com.br/anais/\\_Com\\_Musicologia/sessao04/04COM\\_MusHist\\_0403-162.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/_Com_Musicologia/sessao04/04COM_MusHist_0403-162.pdf)>. Acesso em: 20 Out. 2019.

<sup>280</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1895, p. 178.

<sup>281</sup> Confirmando o sentido da palavra no dicionário de Antônio de Moraes da Silva, no *O Faísca*, que o próprio Alexandre Fernandes trabalhou, encontrei charges que associavam empenho como apadrinhamento

paternalismo ainda figuravam como elementos importantíssimos da gramática senhorial de deferência e de hierarquia, tal crítica sem dúvida não se dirigia apenas aos pobres e pessoas de cor, muito embora também pudesse ser, mas também aos graúdos sentados nos camarotes e cadeiras dos teatros baianos. Sempre lembremos que do conversado de canto de boca, à porta do teatro ou no retorno para casa, muito se perdeu no desvão do passado, mas as cenas finais garantiam um burburinho àquele chamado à liderança e a ação em prol das reformas sociais naquele novo tempo.

O fato era que a grande apoteose surgia como a manifestação concreta da agenda que os autores entendiam ser o principal caminho rumo à *Beócia no Futuro*. Entre nuvens e um tapete vermelho no chão, uma figura feminina simbolizando a *Liberdade*, com vestes brancas, tiara em forma de estrela na cabeça, e uma faixa azul a tiracolo com *Beócia* escrita ao longo dela, subia uma escadaria. Era a representação da estátua da liberdade, uma declaração de filiação ao Liberalismo. Em um segundo plano, duas figuras prostradas, representando cada uma delas o *Trabalho* e a *Instrução*, apontando para a palavra escrita na faixa da alegoria feminina. No último plano, uma figura masculina simbolizando o *Progresso* esmagava o monstro do *Empenho*, sendo todas essas figuras ladeadas por alegorias “representando diversas nações, empunhando seus respectivos estandartes e fitando, todas, o vulto da Beócia”. Ambientando a cena, um trecho da sinfonia *O Guarani*, do maestro Carlos Gomes, trilha sonora escolhida no capricho por fazer referência às lutas abolicionistas, a valorização do trabalhador nacional e a conciliação nacional importante para a estruturação da ordem republicana.<sup>282</sup>

Na ribalta, Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes explicitavam a instrução como a principal reforma social que deveria seguir à abolição da escravidão. Deixando claro: defendia-se um determinado tipo de instrução – operações e letramento básicos – como condição para uma liberdade tutelada aos moradores da *Beócia*. Essa seria a condição para que a nação brasileira constasse, na ótica dos autores, no rol das nações civilizadas, futuro desejado e sonhado. Cabia à mesma instrução ser a responsável de fazer com que o *Trabalho* se transformasse no valor compartilhado por todos os cidadãos, premissa para a chegada do *Progresso*. Retomando a menção da alegoria do *Tempo*: épocas vindouras

---

político. SILVA, A. M. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Empresa Literária Fluminense, 1890. p. 743. *O Faísca*. Ano I, n° 7, 1887. p. 64.

<sup>282</sup> Sobre o engajamento de Carlos Gomes e as conotações abolicionistas nos seus espetáculos, ver: SILVA, Eduardo. Resistência negra, teatro e abolição da escravatura no Brasil. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, Ano 179, V. 476, 2018, p. 299-300.

de avanço apenas seriam possível uma vez debelado o maior mal daqueles tempos, o *Empenho*.

Ao debater sobre a instrução dos libertos, e dos pobres em geral, os autores assinalavam a pauta abolicionista no Brasil naquele novo contexto.<sup>283</sup> Como mencionei na introdução, Boccanera foi um dos fundadores do *Clube d'Instrução*, criado em agosto de 1887, na época que trabalhava como secretário da superintendência da *Brazilian Imperial Central Bahia Railway*, em Cachoeira.<sup>284</sup> Contando com outros intelectuais, como o médico Henrique dos Santos, o clube tinha como lemas atuar em “em nome da instrução, do progresso e da civilização” e do “*edificante, belo e sublime*”. Dizendo pautado nesses princípios, ele, como vários outros abolicionistas, se dispôs a dar “aulas gratuitamente para o povo”. Neste sentido, a cena apoteótica da revista dialogava intimamente com a pretendida função social dos abolicionistas.

Alexandre Fernandes também discutia instrução em sua poesia. Vimos no primeiro capítulo como os recitais poéticos foram úteis para a causa abolicionista nos teatros baianos. Nas ruas, a situação também era diferente.<sup>285</sup> Um dos exemplos mais interessantes disso foi a intensa produção do dramaturgo nos dias que seguiram a assinatura da lei Áurea, momento no qual nunca se “fez, recitou e publicou tanta poesia”, como destacou Eduardo Silva. Pelo país, as musas foram acionadas para celebrar aquele evento, com poemas feitos, por todo momento, por vários segmentos sociais em prédios, teatros, repartições públicas, sendo muitas dessas poesias impressas em papéis coloridos baratos para serem ouvidas com maior emoção. Embora celebrassem uníssonas o fim do cativo, pontos de discordâncias políticas sobre a autoria do ato e outros debates de longa duração já apareciam naqueles versos.<sup>286</sup>

Vejamos alguns poemas do artista em questão. Ainda no dia 10 de maio, Alexandre Fernandes foi orador oficial da noite de lançamento do Clube de Senhoras Castro Alves, no teatro São João, valorosa organização abolicionista feminina, comandada por Maria Camarão e por Anna Autran. Embora tenha ajudado nos acoitamentos de cativos, a agremiação era oficialmente voltada à educação dos

---

<sup>283</sup> BRITO, Jaillton. Op. cit. 169. GOMES, F. ARAÚJO, Carlos E. M. MAC CORD, Marcelo. (Orgs.) *Rascunhos cativos: educação, escolas e ensino no Brasil escravista*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

<sup>284</sup> CAVALCANTE, Ian A. Op. cit., 2020. p. 102. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1923, p. 251.

<sup>285</sup> À época que trabalhava no *O Faísca*, Alexandre Fernandes já tinha publicado dois livros de poesias, *Rosas* e outro *Violetas*. SILHOUETES a pena. *O Faísca*. Salvador. Ano 1, N° 11, 1885, p. 91.

<sup>286</sup> SILVA, Eduardo. Sobre versos, bandeiras e flores. VENÂNCIO, Renato P. *Panfletos abolicionistas: 0 13 de maio em versos*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007, p. 17-40.

ingênuos.<sup>287</sup> E foi para esse papel que o poeta pediu às senhoras que fossem ensinar “à multidão de ingênuas um evangelho inteiramente novo: que é da verdade que se desponta a glória e do trabalho que se faz um povo”. Com maior precisão, a agremiação demarcava o sentido dessas ações e quem as comandaria: “porque, senhoras, da senzala os troncos vão transformar-se n’uns degraus de luz / mas é preciso quem defenda e ampare da liberdade a sacrossanta cruz”.<sup>288</sup>

Vejam os outros poemas na noite em comemoração a lei de 13 de maio, no Teatro São João. Organizada pela “mocidade acadêmica – essa esperança fulgente de futuro”, nas palavras do eufórico correspondente do *Jornal de Recife*, Alexandre Fernandes tinha a seu lado o médico abolicionista Vitorino Pereira, e à sua frente, um “recinto apinhado”, onde não “havia um lugar, um só, desocupado e a multidão de roldão invadia o palco”.<sup>289</sup> Descontando as hipérboles do jornalista, certamente os versos de Alexandre Fernandes foram ouvidos por muita gente, dentro e fora do teatro:

**Ave!**

À mocidade acadêmica

Enfim o dia solene / Da liberdade raiou  
E a noite do cativo / Sinistramente passou!  
Passou, quebrando-se as peias, / As degradantes cadeias  
Desta miséria servil! / O povo – não treme enxague,  
Nem uma gota de sangue / Se derramou no Brasil!

Cumpriu-se um dever sagrado / imposto pela razão!  
Não foi favor da coroa / ter libertado a nação:  
Foi dever! no cativo / não devia o brasileiro  
Nem mais um dia ficar!  
Bastava de covardia....  
Sem isso – lhe competia / fazer o trono voar!

Da abolição, o estandarte / Vejo hastear-se, afinal, /  
Sobre os destroços malditos / D’essa Bastilha fatal! /  
É justa a nossa vitória / nossa epopeia de glória /  
Podemos hoje escrever!  
O entusiasmo é tão novo / Que o grande peito do povo /  
Pequeno é para o conter!

E nós, os vis, os mesquinhos, / Porque lutamos de pé /  
Os utopistas sem crenças / Exploradores – sem fé /  
Seguimos de frente erguida / por entre a turba vencida /  
Levando a turba feliz /  
Que majestosa, alterneira / transpõe a negra barreira /  
Dessas batalhas servis!

Agora o povo está livre / Para lutar e vencer!

<sup>287</sup> BRITO, Jailton. Op. cit., p. 98.

<sup>288</sup> SALVE. *O Neto do Diabo*: crítico, literário e chistoso. Ano 1, Nº 3, 16 Mai. 1888, p. 3

<sup>289</sup> CORRESPONDÊNCIAS. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1, 18 Mai. 1888.

Mas é preciso trabalho, / Mas é preciso aprender!  
 Seja a senzala – a oficina, / Metamorfose divina  
 Que a liberdade produz! / Sim! A oficina que eleva,  
 Que arranca as almas da treva / Para as conquistas da luz!<sup>290</sup>

Fazendo uso de tópicos semelhantes em várias outras poesias declamadas país afora, muitos já destacados durante a campanha abolicionista, Alexandre Fernandes enfatizava a autoria, ou as autorias, daquele novo tempo de luz. Em parte, fruto da “razão”, da marcha irrefreável dos tempos, mas, sobretudo, por um “nós”, as lideranças abolicionistas, outrora acusados de mesquinhos, exploradores e arruaceiros da ordem pública. A Coroa teria cumprido seu dever apenas como cálculo político ante ao avanço republicano. Palavras fortes e radicais, ainda mais considerando que muitos poetas naquele momento associaram a liberdade à Monarquia. Mas suponho que, ao dar proeminência ao movimento abolicionista organizado e, sobretudo, silenciar sobre a ação dos escravos, o poeta foi mesmo muito aplaudido em meio à disputa pela memória sobre a abolição que perdura ainda hoje.<sup>291</sup>

As últimas estrofes do poema não deixavam dúvida sobre o prospecto do futuro: lutar em favor da instrução e do trabalho. Da sugestão um tanto ampla nos versos recitados na solenidade do *Clube Castro Alves*, Alexandre Fernandes dessa vez foi mais incisivo em mostrar seu plano sobre o futuro dos libertos: a senzala deveria se transformar em uma oficina, fruto “da metamorfose divina que a liberdade produz!”. Fazendo uso de uma imagem já existente na época da campanha e muito acionada nessas poesias em comemoração sobre o dia 13 de maio - como a luz que retirava os sujeitos das trevas - o poeta reforçava que era na oficina, no trabalho disciplinado e ordeiro, que essa nova condição se daria por completo ao povo agora livre. Passados alguns anos, o poeta voltava aos palcos teatrais para discutir a mesma agenda na sua revista.

Por sinal, a sineta já nos avisa: é hora de voltar à peça para o desfecho deste capítulo. Espero que tenha ficado claro que a revista foi o espaço para que dois importantes abolicionistas exibissem a tese da instrução dentro daquela nova ordem social após a Abolição e República: criar na população pobre e negra, ainda que não apenas, o trabalho como a forma correta de se viver em liberdade, evitando, entre outros problemas, o crime causado pela ociosidade. Era através desse trabalho moralmente determinado que

<sup>290</sup> Ave, à mocidade acadêmica. *O Neto do Diabo*. Salvador, Ano 1, Nº 5, 1888, p. 4.

<sup>291</sup> SILVA, Eduardo. Op. cit. sobre as disputas as batalhas de memória na abolição, ver: MORAES, Renata F. *As festas da abolição: o 13 de Maio e seus significados no Rio de Janeiro (1888-1908)*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012. ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, G. op. cit., 2021.

se alcançaria a ascensão social, sem qualquer outra possibilidade de subverter essa lógica, como o apelo às relações pessoais, aos favores ou claramente o roubo. Ao se instruir os antigos cativos, ou a população livre de uma maneira geral, criava-se as condições para que o surgimento, na ótica dos autores, de cidadãos ordeiros civilizados.<sup>292</sup>

Expor tais concepções em uma apoteose lírica seria algo a gerar muitas resistências na plateia? Em parte não, pois desde a década de 1870 que libertos e outros sujeitos livres vinham buscando a educação como uma forma de garantir sua cidadania e ascensão social, em uma constante que permaneceu naquele contexto já sem escravidão formal. Como vários autores vêm mostrando, a busca pela escolarização era tema que mobilizava não apenas autoridades preocupadas com o destino mão de obra livre, ou por abolicionistas engajados em tutelar os cativos e seus descendentes no “difícil” aprendizado da liberdade. Como tem demonstrado Jucimar Cerqueira, o interesse pelas escolas noturnas, ou outras formas de escolarização, vinha dos próprios educandos, ainda na época imperial e depois dela, com registros inclusive de se encontrarem escravos nos bancos das escolas em várias províncias, ao arripio da lei. Não ficavam atrás da valorização da educação entidades associativas negras, como a Sociedade Protetora dos Desvalidos, cujos quadros abrigavam parte dos abolicionistas atuantes no *Clube Luiz Gama* e na *Libertadora Baiana*, citadas no capítulo anterior.<sup>293</sup>

Mas a pouca reação à passagem apoteótica final da peça pode ter ocorrido por outra razão: a dimensão de crítica política em relação às ações do governo estadual baiano em favor da instrução naqueles primeiros anos republicanos. O pesquisador Miguel Luiz Conceição apontou que, tão logo aprovada a lei Áurea, discursos na câmara provincial baiana demonstravam certo consenso em favor da instrução, valorizando a criação de escolas noturnas. Mas não demorou muito para surgirem os defensores da coerção efetiva como a melhor forma de combater a vadiagem, ou, vendo por outro ângulo, grupos ansiosos por manter sua política de domínio, fixando os antigos cativos nos locais de trabalho. Já citamos a proposta do Código Rural de 1893, que, embora derrotada,

---

<sup>292</sup> SOUZA, Jacó dos S. Op. cit., 2012, p. 135. CAMPOS, Lucas Ribeiro. Op. cit., 2018.

<sup>293</sup> SCHUELER, Alessandra F. *Formas e culturas escolares na cidade do Rio de Janeiro: representação, experiência e profissão docente nas escolas públicas primárias - (1870-1890)*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 2002. ALBUQUERQUE, Wlamyra. Op. cit., 2009. SANTOS, Jucimar Cerqueira dos. *Escolas noturnas para trabalhadores na Bahia (1870-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

mostrava a força dessa concepção, mesmo passados alguns anos da abolição e da república.<sup>294</sup>

Àquela altura, em 1895, a instrução pública, ainda que das primeiras letras para trabalhadores, era um assunto politicamente delicado, e distante de consenso.<sup>295</sup> Logo após a proclamação da República, o governador provisório Manoel Vitorino Pereira, o mesmo ao lado de Alexandre Fernandes na celebração pelo 13 de Maio no Teatro São João, baixou uma série de atos, a partir de 31 de dezembro de 1889, visando reformar a instrução pública estadual. Em um extenso projeto de reformas, o novo governador declarava um ensino primário obrigatório, livre e secular, novas taxas, recenseamento, além de baixar uma série de medidas ligadas às condições de higiene e de saúde no ambiente escolar. No argumento da historiadora Anadelia Lomo, um dos principais efeitos dessa ampla proposta do governador era ameaçar uma hierarquia tradicional da sociedade baiana – e eu diria brasileira – ao buscar um letramento amplo ou nas suas palavras, para “elites ou pobres, negros, brancos ou pardos”. Em um otimismo imenso em um mar de dúvidas sobre o futuro da nação e a viabilidade racial do povo brasileiro, a reforma de Vitorino abria brechas para a cidadania de largas parcelas da população, pauta de abolicionistas negros, como Manoel Querino, conforme já comentei.<sup>296</sup>

Se a proposta de Vitorino sugeria ser possível superar as supostas limitações ao desenvolvimento nacional, tão justificadas pelo passado do escravismo e as origens africanas da população brasileira, não resta dúvida que o tema da instrução no *Diabo na Beócia* flertava novamente com temas delicados. Bem perto do teatro, e certamente na plateia, médicos de peso, como Nina Rodrigues, não nutriam o mesmo otimismo em relação a melhoria racial, que lhe parecia distante da realidade científica que encontrava em seus estudos. Alguns quarteirões das casas teatrais, membros do Instituto Geográfico e Histórico na Bahia, entre eles o próprio Sílio Boccanera, debatiam sobre as vantagens da imigração nesse quesito. Para Adelia Lomo, era precisamente por associar a preocupação com as construções escolares, com o espaçamento entre as cadeiras, bem como a extensão dos horários da aula e dos conteúdos ministrados, com os “preceitos da

---

<sup>294</sup> CONCEIÇÃO, Miguel Luiz da. “*O aprendizado da liberdade*”: educação de escravos, libertos e ingênuos na Bahia oitocentista. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

<sup>295</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. Op. cit., 2021. Cap. 4.

<sup>296</sup> LOMO, Anadelia. *Brazil's living museum: race reform and tradition in Bahia*. North Carolina Press, 2010. Outro abolicionista negro defensor da educação era Luis Anselmo da Fonseca. Sobre ele, ver: SANTANA, Isabel A. Escravidão e abolicionismo de um médico baiano em defesa da abolição. *Anais VII Encontro Estadual de História*, ANPUH/BA, 2016.

ciência e dos estudos da raça e do clima”, que o governador apontava para uma perspectiva de criar uma raça brasileira, no singular, ou seja, ultrapassar limitações raciais via instrução.

Mas os esforços de Manoel Vitorino pela reforma lhe custaram o cargo, sendo sua proposta revogada quatro dias após sua saída. Em seu lugar, o marechal Hermes da Fonseca nomeou o também médico e abolicionista Sátiro Dias como diretor geral da Instrução Pública, sob a ordem de revogar todos os atos anteriores. E assim se fez, alegando-se que a proposta pecava pelo excesso de gastos em um momento de penúria econômica e por “suas disposições radicais, pela sua complexidade, pela transformação absoluta que exigia”. Para Anadelia Lomo, a despeito de todas as justificativas oficiais e burocráticas, o “radical” na fala de Sátiro Dias não era nada fortuito, mas algo profundamente ligado às novas configurações sociais prometidas pela abolição e pela proclamação da república. Apontava-se para uma suposta igualdade entre sujeitos que até pouco tempo eram civilmente diferentes e persistiam racialmente hierarquizados.<sup>297</sup>

Mesmo considerando afinidades pessoais e políticas entre Alexandre Fernandes e o antigo governador, não saberia precisar se a peça trazia o legado de Manoel Vitorino.<sup>298</sup> O fato que parece evidente é que havia um claro incômodo por parte dos autores com a situação da instrução a partir das mudanças feitas por Sátiro Dias. De acordo com Antonieta Nunes, ainda em 1890, este estabeleceu uma série de ajustes no ensino secundário, área não abordada na reforma anterior, como a extinção do antigo Liceu, criação do Instituto Oficial do Ensino Secundário, entre outras medidas.<sup>299</sup> Como essa legislação precisava ser votadas na Câmara dos deputados e no Senado, já que foram postas em vigor pelo poder executivo durante o governo provisório, o caminho político não era simples e, em meados de 1895 não parecia perto do fim. Sintomática a opinião externada por Sátiro Dias: uma “revista ingênua”.<sup>300</sup>

A revista *O Diabo na Beócia* foi apresentada somente por quatro noites em Salvador. Já comentei isso. O principal motivo para essa curta vida da peça foi um grande entrevero entre os autores, o ator Nogueira, que interpretava Plutão, e o diretor da

---

<sup>297</sup> Idem, p. 25.

<sup>298</sup> No final do ano de 1888, Alexandre Fernandes vai republicar esses mesmos versos com título de “13 de Maio” e dedicado a Manoel Vitorino. FERNANDES, A. *Pergaminhos*. Salvador: Imprensa econômica, 1888, p. 9-11.

<sup>299</sup> NUNES, Antonieta D’Aguiar. Fundamentos e políticas educacionais: história, memória e trajetória da Educação na Bahia. *EUPG Humanitas*. Ponta Grossa-PR, n. 16, 2008, p. 216.

<sup>300</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. Op. cit., 1906. p. 71.

companhia. Em carta ao *Jornal de Notícias*, Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes explicavam aos leitores a sua versão para a retirada da revista de cartaz:

Justifica este nosso procedimento que não queremos nossa reputação ferida pelas inconveniências repetidas e acintosas atiradas ao palco por um artista que se esquece, quando representa nossa revista, de achar-se num teatro na Bahia, para só lembrar-se de um *Alcazar* ou de um *El Dourado*, com menoscabo e manifesta afronta à nossa plateia. Este artista, que se julga com o *direito de dizer do palco o que entender*, como teve a simplicidade de declarar-nos na última vez que verberamos o seu incorreto procedimento e a quem em má hora foi cometido o papel de Plutão, não conhecendo sua parte, nem tendo capricho de estudá-la, entendeu por transformar o tipo desse personagem, transformando-se, por sua vez, em verdadeiro palhaço, comprometendo seus colegas em cena e comprometendo, sobretudo, a nossa peça.<sup>301</sup> (Grifos no original)

Para piorar toda a situação, Moreira de Vasconcelos não parecia dar muito ouvido às reclamações dos autores. Diante do impasse, esses acharam por bem romper o acertado, e não permitir mais a exibição da revista, ou de trechos dela em qualquer cidade pelo país. Como fica evidente na citação acima, os autores não desejavam que sua revista, feita com propósitos elevados, fosse confundida com espetáculos populares, como circos, ou com um café concerto.

Mas a questão não foi resolvida unilateralmente. Moreira de Vasconcelos foi a imprensa reclamar com base no que foi acertado. Segundo ele, foi firmado em contrato prévio o pagamento de oitenta mil réis aos autores e renda da noite em benefício à dupla, no Politeama, garantindo-lhe o direito de “extrair uma cópia da revista, podendo representa-la fora deste estado, independente dos referidos direitos”. Era isso que valia. Os autores rebatiam, embora sem negar o dito pelo diretor, que tudo fora combinado só verbalmente e que o acerto estava condicionado à companhia montar a peça como estava escrita. Sem acordo, o diretor manteve a peça no seu repertório, apresentando-a, ainda que sem muito sucesso, no Ceará e no Pará.<sup>302</sup>

Além do contrato, outro fator que explica a posição de Vasconcelos era o endosso que fazia das performances do ator Nogueira, tão reclamada pelos autores.<sup>303</sup> Para ser mais preciso, boa parte da imprensa local repetia o coro dos autores: a atuação foi

<sup>301</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1895, p. 38

<sup>302</sup> Na noite de 11 de julho, a companhia apresentou o número do quarteto dos capadócijs em separado, sendo inclusive bisado pelo bom acolhimento do público. Além disso, Moreira e Vasconcelos apresentou a revista no Ceará e no Pará, ainda em 1895. O *Gazeta da Tarde* noticiou que os autores tentaram encenar a revista com outra companhia carioca. ESPETÁCULOS. *A Renascença*. Salvador, p. 8, 10 Jul. 1895. ARTES. *Gazeta da Tarde*. Salvador, p. 2, 8 Dez. 1895. ARTES. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 2, 17 Jul. 1895. TEATRO. *A República*. Fortaleza, p. 1, 11 out. 1895. TEATRO. *A República*. Fortaleza, p. 1, 14 out. 1895. VARIEDADES. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 2, 24 nov. 1895.

<sup>303</sup> Não consegui dados sobre esse ator, que poderiam elucidar melhor outros sentidos envolvidas nessa querela.

exagerada. Desenvolvendo mais a questão, o médico Manuel Brito censurava o fato de Nogueira enxertar “ditos despropositados” ou fazer “trejeitos desgraciosos”, supondo agradar ao público. Para o comentarista, o ator deveria se concentrar na criação do personagem exatamente como previsto, pois obras dessa natureza estavam “subordina[s] à divisa da velha comedia *ridendo castigat mores*”, mas quem deveria comentar “com o riso era o público, e não o artista”.<sup>304</sup>

Por trás de toda essa querela, o que estava em jogo eram os sentidos políticos da interpretação cômica desenvolvida pelo Sr. Nogueira. Apesar de boa parte da crítica teatral brasileira insistir em desqualificar os cômicos do teatro ligeiro como artistas de circo ou vilões da “verdadeira arte”, a comicidade ligeira ganhava mais espaço junto as plateias no final do século XIX no país, nas quais o ator recriava o texto original através dos enxertos de palavras não previstas, diálogos com a plateia, risadas exageradas para dar “vida” ao personagem. O que todo esse procedimento gerava era a abertura do texto da peça à participação do ator e do público, gerando múltiplas leituras e graves prejuízos às inspirações realistas de educação das plateias através do *raisonneur*. Se o compère era responsável por isso, a performance do ator desmanchava no ar esse projeto.<sup>305</sup>

Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes já tinham escolhido sua tese principal e seus alvos na sociedade, tornando-os objetos do riso. Escondido na alegação dos autores de não ter a reputação manchada, estava a defesa de manter uma arte com finalidade moralizadora, à esteira das lições do teatro realista. Bem entendido, queriam uma revista-realista, com um *raisonneur* transmissor dos valores dos dramaturgos para a plateia. Não pareciam dispostos a abrir mão do projeto de “castigar os costumes sem, porém, ofender personalidades”. E de fato, não pararam diante daquele primeiro contratempo. Continuaram produzindo revistas e burletas por mais alguns anos, assuntos das próximas páginas.

---

<sup>304</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, 1895, p. 28.

<sup>305</sup> CHIARADIA, Filomena. *A companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec Editora, 2012. p. 87-91. RABETTI, Beti. *Teatro e comicalidades 2: Modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 38. MENCARELLI, Fernando A. Op. cit., 2012. p. 268-271.

### Capítulo 3 – “A fror da arta sociedade”: raça e lugar social da cor no teatro na Bahia

Nos primeiros dias de junho de 1899, a *Companhia de Dramas e Vaudevilles*, dirigida pelo ator Antônio do Livramento, fez seus últimos espetáculos no Teatro São João. Foi uma breve temporada em Salvador. Como as primeiras noites haviam sido ruins, o diretor do grupo apostou em um repertório mais eclético para a sessão do dia 3, composto pela representação de dois dramas curtos e de uma “revista de costumes de 1 ato”. Transcrevo o comentário do espetáculo:

Anteontem deu o grupo Livramento o último espetáculo entre nós, sendo diminuta a concorrência de espectadores. A representação do drama *O Veterano da Independência* agradou ao público, correndo todo o espetáculo de modo a merecer elogios a todos os que tomaram parte, que se esforçaram por bem desempenhar os seus papéis. [...] Depois do drama e de uma cena dramática feita pelo artista Livramento, passou-se a representação da revista de costumes em 1 ato, a *Frôr da Arta Sociedade*. Esta baixíssima comédia, ou antes este refinado *deboche teatral* foi representado com a maior vivacidade e alcançou aplausos da plateia, que até atirou chapéus à cena. Foram-se bem todos que trabalharam,

merecendo especial execução os amadores, como o Cidra, Freire, Lisa e outros, que por serem os que mais se destacavam.<sup>306</sup> (grifos no original)

A animação da audiência, embora pequena, deve ter sido realmente significativa, encorajando o diretor do grupo a apostar na “revistas de costumes” três noites depois, na última apresentação do grupo no mesmo teatro São João. Segundo o jornalista do *Correio de Notícias*, um público maior e mais animado compareceu à casa teatral colonial, “aplaudindo delirantemente” aquela “baixíssima comédia” ou “refinado deboche teatral”, dos nossos conhecidos Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes.<sup>307</sup>

Dois adjetivos interessantes como pontos de partida para a análise da burlata *Fror da Arta Sociedade* dos nossos conhecidos autores. Primeiro nos mostra que a memória construída por Boccanera sobre sua produção teatral ocultou esses textos bastante inclinados ao teatro ligeiro, em suas versões mais populares. Nem parecia ser uma peça do fundador da *Ateneida Baiana*, como vimos na introdução, defensor plateias pelo teatro sério, moralmente elevado e infenso aos ritmos de influência africana, como lundu e o maxixe. Em segundo lugar, essa adjetivação é mais um indício de como essa produção humorística teatral foi uma ação dedicada dos autores de intervir nos debates sobre o futuro do país após o fim do cativo. De forma bem mais contundente do que a revista anterior, essa pequena comédia flertava com o que havia de mais característico das comédias ligeiras, voltadas à diversão e a agradar um público socialmente diversificado, mas sem abandonar a missão de “corrigir os costumes” de determinados segmentos sociais pelo riso e marcação racial.

Além dos méritos do texto, arrisco dizer que a fama da comédia ajudou o grupo do ator Livramento, em 1899. Três anos antes, a *Companhia Dramática*, do ator Flaviano Coelho, estreou o texto no Teatro São João, em uma noite em benefício aos autores, com boa audiência e muita animação.<sup>308</sup> Fora da Bahia, entre os anos de 1897 e de 1898, a peça continuou no repertório da companhia, tudo indica, com um bom acolhimento do público nas cidades onde foi exibida, como João Pessoa, Belém e Penedo. Nessa última praça, a *Frôr* foi bisada cinco noites seguidas, fato estimulado possivelmente pela venda da partitura para piano e canto enviada pela loja *Palais Royal*, em Salvador, da canção *Oh, que gato judeu*, o “grande samba final da popular comédia baiana de costume”. No

<sup>306</sup> Sílio Boccanera informou que o corpo artístico do grupo era formado por Mariana das Neves, Ceciliano Viana, J. de Araújo, Mariêta, J. de Araújo, Freire e Álvaro. Esteve em excursão por Salvador entre maio e junho de 1899. TEATRO São João. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 5 Jun. 1899.

<sup>307</sup> TEATRO São João. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 8 Jun. 1899.

<sup>308</sup> BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. FERNANDES, Alexandre. 1915, p. 311.

anúncio na revista alagoana *A Palavra*: “comédia que nosso público já tem aplaudido freneticamente em nosso teatro”.<sup>309</sup>

Não encontrei essa partitura, infelizmente. Mas tenho o libreto original da peça, uma das principais fontes deste capítulo, que me permitiu saber que o samba era um dos nove momentos musicais da peça, todos caracterizados como “populares”. Vou discutir com mais vagar alguns deles, mas já reforço que a seleção sintonizava-se com a produção revisteira bem divulgada da época. Lá estava *Mugunzá*, lundu executada no segundo ato da revista *Tintim por Tintim*, do português Souza Bastos, ou o *O Recreio da Cidade Nova (Ataca-Felipe)*, lundu-tango da revista *O Bilontra*, dos consagrados Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Se isso já ajudava na boa fama da peça, a comédia também trazia outras composições apreciadas pelo público, segundo Afonso Ruy, como a modinha *O Gondoleiro do Amor*, com letra de Castro Alves e melodia do Salvador Fábregas, ou o lundu *Isto é bom que Doí*, de Xisto Bahia, posteriormente divulgado nas primeiras gravações fonográficas do Brasil, com Manuel Pedro dos Santos, o *Baiano*, ou com Eduardo Sebastião das Neves, o *Criolo Dudu*.<sup>310</sup>

Mas sobre o que tratava o “refinado deboche teatral” da dupla de abolicionistas? *A Frôr da Arta Sociedade* era a encenação de uma *soirée* elegante oferecida por Sinhá Mariquinhas, em sua residência, em razão do seu aniversário.<sup>311</sup> A anfitriã recebia um grupo de dez amigos como convidados, dividido entre cinco mulheres e homens, que se apresentavam ao público durante um jantar, regado por goles de cachaça, cardápio afro-brasileiro, recitativos, discursos e muita música. Novas situações dramáticas passam a ocorrer à medida que outros “convidados” iam chegando: um vizinho incomodado com a presença do gato da anfitriã, um grupo de praças da cavalaria da polícia, atraídos pelas

<sup>309</sup> Ressalto que há uma diferença entre o título da partitura comercializada e o nome do samba na peça. No primeiro caso, aparece como “oh que gato judeu”, ao passo que na peça era “Sinhá Mariquinhas, seu gato deu”, com evidente conotação sexualizada. TEATRO. *O Trabalho*. Penedo, p. 3, 8 Mai. 1897. MUSICAS. *A Palavra*. Penedo, p. 3, 15 Mai. 1897.

<sup>310</sup> RUY, Afonso. *Boêmios e seresteiros do passado*. Salvador: Livraria Progresso, 1954. CAROSO, Luciano. A disseminação do Lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos. *ICTUS*. Salvador, Vol. 7, 2006. ABREU, Martha. Op. cit., 2017.

<sup>311</sup> Em parte, os autores podem ter se inspirado, na criação de Mariquinhas, em notícias da imprensa satírica. No *O Alabama*, por exemplo, esse nome feminino aparecia, embora nem sempre, associado a mulheres de cor, trabalhadoras no Cais Dourado e conhecida das autoridades policiais pelos sambas ou como mãe de santo. Lá VAI o verso. *O Alabama*. Salvador, p. 2, 20 Jan. 1866. MOTE. *O Alabama*. Salvador, p. 3, 24 Mar. 1866. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 3, 31 Mai. 1866. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 6, 05 Jul. 1866. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 2, 15 Set. 1866. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 4, 3 Nov. 1866. a PEDIDO. *O Alabama*. Salvador, p. 2, 23 Mar. 1867. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 2, 10 Ago. 1867. a COMPANHIA. *O Alabama*. Salvador, p. 2, 04 Jan. 1868. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 1, 09 Jun. 1869. EXPEDIENTE. *O Alabama*. Salvador, p. 1, 02 Mar. 1870.

brigas na festa e, por fim, um inglês, marido da aniversariante. Curta e com cenas rápidas, a peça era bem moldada para ser apresentada na mesma noite, juntamente com outros gêneros, a exemplo do que fez o grupo do ator Livramento, apresentada no início do capítulo.<sup>312</sup>

### **A Sinhá Mariquinhas na “Arta Sociedade”: teatro ligeiro, humor e lugar social da cor no pós-abolição.**

Optei por iniciar a análise da peça a partir das designações que foram sendo dadas à *Frôr* pelos autores e pela imprensa. Embora na capa do libreto conste que se tratava de uma comédia de costume, na tentativa dos antigos abolicionistas de “elevar” a peça junto ao meio letrado, a dupla denominou a peça de outras formas, sendo burleta a mais recorrente.<sup>313</sup> E esta designação, de fato, fazia sentido. Assim como outros textos semelhantes nesse final do século XIX, o texto da *Frôr* nasceu da adaptação da *O Meio do Mundo*, texto de uma revista de ano não encenada de Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes, e da incorporação de elementos de outros gêneros teatrais cômicos e musicados, como o uso dos estereótipos, a comicidade satírica voltada a temas da atualidade e o apelo as composições de caráter popular.<sup>314</sup>

Constatei dois aspectos reaproveitados da revista para a burleta, indício da importância desses temas para os autores. O primeiro foi a manutenção dos dois personagens principais – o inglês Mr. Beef e a mulata Sinhá Mariquinhas -, dupla principal da revista *O Meio do Mundo*, que passeava pela Salvador em 1895. Imaginada para ser uma “Grande Revista Baiana”, a peça só iria a termo por uma companhia especializada e com recursos financeiros. Só na parte técnica, seria preciso montar e pintar um total de 13 cenários diferentes, tendo ainda uma equipe de ensaiadores para fazer as mutações cenográficas entre eles. Seria preciso técnicos para operar alguns recursos tecnológicos, como luzes elétricas. Na parte de elenco, a revista tinha cerca de 150

<sup>312</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade*: comédia de costumes em um ato, ornada de 8 números musicais populares. Salvador: Edição dos autores, 1896.

<sup>313</sup> Para Décio de Almeida Prado, o rótulo burleta denominava peças que misturavam elementos de vários tipos de espetáculo cômicos, como da comédia de costume, da opereta e das revistas. PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008. Sobre o tema, ver também: CHIARADIA, Filomena. Op. cit., 2012. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. GUINSBURG, J. (Org.). São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2006. p. 66.

<sup>314</sup> Outros nomes foram comédia de costumes, revista de costumes de 1 ato ou revista de costumes baianos. TEATRO. *A União*. Paraíba. p. 2, 25 Jul. 1897 TEATRO. *O Trabalho*. Penedo, Al, p. 2, 03 Abr. 1897. Entre 1895 e 1896, os autores produziam, pelo menos, três revistas completas: *O Meio do Mundo*, *A Filha do Diabo* e *O Rei do Dinheiro*. COSTA, Cândido. Op. cit., 1923. p. 267-273.

personagens diferentes, com performances que incluíam canto e dança. E não eram poucos: os autores previram 38 números musicais para preencher os salões teatrais, entre operas de várias partes do mundo, melodias extraídas de outras revistas conhecidas e composições populares.<sup>315</sup>

Um fator para a *O Meio do Mundo* não ter encontrado uma companhia para chamar de sua era a semelhança com a *O Diabo da Beócia*. Isso retirava boa parte do apelo comercial do novo texto, fator importante em uma produção desse porte. Os autores voltaram à carga sobre o comércio ilegal de bilhetes, sobre a falta de qualidade dos serviços de bondes de burros, sobre a iluminação pública à gás e o atraso na reforma do Palácio dos Governadores. Embora fosse um assunto ainda em ebulição, o grande destaque do tema da duplicata no poder legislativo na Bahia deixava o texto ainda mais parecido com a revista anterior. Repetiam também a fórmula de aproximar social e racialmente os membros dos legislativo às classes populares, colocando os primeiros para requebrar em um embalo sincopado do lundu *Chora Mané*, cantiga bastante popular na Bahia oitocentista, como se pode ouvir [aqui](#).<sup>316</sup>

De qualquer forma, Mr. Beef seguiu para a burlata, com um destaque bem menor, contudo. Na revista, esse *compère* chegava na Bahia depois da encenação do seu julgamento pelo Deus Mercúrio, no Inferno, sob a acusação de envolvimento na ocupação britânica da Ilha da Trindade, próximo ao litoral do Espírito Santo, em fevereiro de 1895. Punido com o envio para Salvador, adentrava na cidade pela estação ferroviária da *San Francisco Railway*, na Calçada.<sup>317</sup> Se conectar a peça a uma episódio geopolítico do momento era algo recorrente no teatro de revista, a chegada desse personagem a Salvador em uma estação ferroviária construída pelos ingleses, me faz imaginar que um dos interesses dos autores fosse satirizar a forte presença inglesa na economia baiana no

---

<sup>315</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Meio do Mundo*: grande revista baiana em 1 prólogo, 3 atos e grandiosa apoteose, dividida em 13 quadros e 38 números de músicas populares e de operetas modernas. Salvador: Typ. e Encadernação do Diário da Bahia, 1897.

<sup>316</sup> O folclorista Alfredo do Valle Cabral fez um importante levantamento sobre as canções em circulação na Bahia no século XIX. Morando na Corte desde 1870, o autor, inspirado pelo trabalho de Silvio Romero, viajou para Salvador e Recôncavo, em 1880, recolhendo “um punhado de canções populares”. Não tenho informações se foi publicado. Ver: CABRAL, Alfredo do Vale. Canções populares na Bahia. *Gazeta Literária*. Rio de Janeiro, p. 258, 20 Mai. 1884, p. 220. ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria clássica de Alves e Cia, 1897. p. 257-258. TELEGRAMA. *Jornal do Recife*. Pernambuco, p. 2, 16 Out. 1883. PUBLICAÇÕES a pedido. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 2, 11 Fev. 1882.

<sup>317</sup> Embora a questão internacional tenha sido logo resolvida, houve diversas manifestações nas ruas em defesa da soberania nacional, com ataques a estabelecimentos comerciais britânicos no Rio de Janeiro. DUARTE, Regina Horta. HORTA, Guydo C. M. M. Barth e a Ilha da Trindade, 1957-1959. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.3, 2012.

século XIX. Afinal, como uma alentada historiografia já mostrou, não eram poucos os setores com o envolvimento direto dos britânicos: aluguéis de lojas, transporte ferroviário, indústria açucareira dos engenhos centrais, fornecimento de carvão de pedra, exploração de combustíveis fósseis no interior da província ou serviço de iluminação pública da capital.<sup>318</sup>

Não desconsidero também a influência de outros comediógrafos oitocentistas sobre os autores. Ainda na década de 1840, em um momento de sentimento aflorado contra ingleses aflorado em razão do combate ao tráfico e das vantagens econômicas de antigos tratados comerciais, Martins Pena, escreveu *Os Dois ou o Maquinista*. Na peça, a figura do inglês era caricaturada pelo forte sotaque, excentricidade dos hábitos e comportamento interesseiro, ainda que o dramaturgo colocasse o estrangeiro como símbolo de progresso econômico e de civilização. Já na década de 1880, o citado França Júnior lançou *Caiu o Ministério!*, comédia que seguia as trilhas de Martins Pena, representando o inglês entre inocente e interesseiro.<sup>319</sup>

Na revista e na burleta, Mr. Beef tinha exatamente esse perfil de ingênuo e interesseiro, embora seus interesses não dissessem respeito apenas às riquezas nacionais. Em *O Meio do Mundo*, o personagem era recebido por um outro inglês, descrito no roteiro como superintendente da companhia ferroviária inglesa.<sup>320</sup> Após dizer que levaria o recém chegado para conhecer “a melhor sociedade”, Mr. Beef apressava-se em dizer que não era isso que o divertiria. Preferia fazer um “estudo de *observations* em classe pequena”, pedindo que seu concidadão apresentasse “um bom rapariga”. Questionado pelo superintendente se queria alguém para casamento, o inglês envolvido no episódio da Trindade dizia que não, que desejava era “ficar *solteira*”. O chefe da estação, entendendo a mensagem, dizia que ia levá-lo então “um rapariga de minha conhecimento”, que tinha

---

<sup>318</sup> SAMPAIO, M. G. V. Presença britânica no serviço público da cidade de Salvador: o caso da Bahia Gas Company Limited (1861-1894). In: FERLINI, Vera L. MOURA, Esmeralda (Orgs.). *História econômica: agricultura, indústria e populações*. São Paulo: Alameda, 2006. SOUZA, Robério S. *Trabalhadores nos trilhos: imigrantes e nacionais livres, libertos e escravos na construção da primeira ferrovia baiana (1858-1863)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015. REBOUÇAS, Daniel. *Indústria na Bahia: um olhar sobre sua história*. Salvador: Caramurê Publicações, 2017. REBOUÇAS, Daniel et all. Op. cit., 2018.

<sup>319</sup> ARÊAS, Vilma, S. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. MEYER, M. *Pirineus, caixas: da commedia dell'arte ao bumba meu boi*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991. VIOTTI, Andresa de A. *A comédia de costumes e o mundo das negociatas, dos favores e das contradições: um estudo de Os dois ou o Inglês Maquinista (1842), de Martins Pena, e Caiu o Ministério! (1884, de França Júnior*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras, 2019.

<sup>320</sup> Para uma análise dos problemas entre as elites políticas baianas e a empresa inglesa, ver: SOUZA, Robério de. *Tudo pelo trabalho livre! Trabalhadores e conflitos no Pós-Abolição (Bahia, 1892-1909)*. Salvador: Edufba, 2011.

“sua negócio” no Cais Dourado e que fazia “toda *serviça*”. A rapariga era Sinhá Mariquinhas.<sup>321</sup>

Essa conotação sexualizada entre os ingleses e a personagem Sinhá Mariquinhas mantinha-se por toda a revista e seguia para a *Frôr*. Embora seja um aspecto que demande mais pesquisas, meu interesse aqui é ressaltar que um dos possíveis motivos para a inclusão dessa dimensão na revista poderia estar associado a um ambiente de críticas aos britânicos na época da abolição na Bahia.<sup>322</sup> Como ressaltou a pesquisadora Rute Andrade Castro, nos primeiros anos da década de 1880, as entidades britânicas, de uma forma mais geral, endossavam as críticas dos senhores sobre o perigo dos “novos abolicionistas”, vistos como um movimento radical e perigoso pela presença dos escravos. Em importantes publicações, como a *The Anglo Brazilian Times*, ou nos relatos de viajantes ingleses pelo Brasil, reforçava-se a cantilena de que o problema da escravidão já estava encaminhado pelos trilhos da Lei de 1871, sem solavancos econômicos e sociais perigosos ao país. Após 1884, com crescimento do movimento popular, o tom emanado nas publicações inglesas reforçava o clima de medo diante da mudança “brusca” do abolicionismo, cobrando inclusive dos senhores que tomassem a dianteira do fim do cativeiro, com fins de controlar a mão de obra depois da abolição.<sup>323</sup>

Por ora, não tenho para avaliar a postura de Sílio Boccanera ou de Alexandre Fernandes sobre os ingleses diante do fim da escravidão no Brasil. Porém, pelo menos para esse último, rir dos súditos da rainha fosse algo comum das suas atividades abolicionistas.<sup>324</sup> Na revista humorística *O Neto do Diabo*, ele publicou algumas piadas sarcásticas contra esses estrangeiros. No dia 16 de maio de 1888, no fervor das comemorações pela abolição, a anedota “desforra” contava a história de homens e mulheres que reuniam em um terraço para celebrar a lei Áurea. Estando um deles encostado à grade, seu peso acabou por fazer a estrutura de ferro desabar e ele caírem na calçada, quase acertando um inglês que passava por ali. Obviamente furioso, o estrangeiro esbravejou que era obrigação do homem avisar que “lá vai o home! La vai home!”, para

<sup>321</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1897, p. 42.

<sup>322</sup> Encontrei sátiras sobre essa relação entre ingleses e pessoas de cor na Bahia ainda na década de 1880. Em um lundu, anotado no jornal o *Horizonte*, fazia-se pilhéria com ingleses encantados por mulatas baianas. FOLHETIM. O Horizonte. Vitória, ES, p. 2, 23 Out. 1883.

<sup>323</sup> CASTRO, Rute Andrade. Op. cit., 2020.

<sup>324</sup> E também do ambiente de diversão do poeta e de Sílio Boccanera. Suponho que esses conhecessem a quadra da festa do Bonfim de 1887, que brincava com a semelhança de alguém com cara de urso e vestido “à moda de inglês a *purso*”. SENHOR do Bonfim. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 21 Jan. 1907. Sobre a análise histórica das anedotas em geral, ver: SALIBA, Elias T. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. *Revista de História*. São Paulo. N.176, 2017.

que pudesse abrir “minha *chapéu* de sol *pur* guardar minhas costas”. Rindo em tom sarcástico, o sujeito replicou que certamente faria isso em outra ocasião, mas caso o inglês quisesse tomar a desforra, era só subir no telhado e se atirar “com toda força em mim”. Obrigado, respondia o inglês, mas “*mim não bote minhe* corpo em *tudo gentes*”.<sup>325</sup>

Uma anedota nos permite acessar um pouco mais a relação cotidiana dos ingleses com as pessoas de cor livres no Brasil. Publicada na revista humorística *A Coisa*, a piada era assinada pelo gravurista da própria revista, Arthur Arezio da Fonseca, abolicionista de cor que trabalhou com Alexandre Fernandes no *O Faísca*, ainda na década de 1880.<sup>326</sup> Segue o texto original:

#### **O Efó**

Cinco rapazes estavam sentados ao redor de uma mesa; entre três ou quatro garrafas de cerveja que tinham bebido, entrou na discussão o efó, comida apimentada e que os faz chegar a muitos lábios uns ressaibos de sensualidade. Sir John, um inglês, camarada de um desses rapazes, também aí estava a escutar fleumaticamente a variedade de gostos sobre o *efó*. Para mim, o melhor é o que leva bem camarões, diz um deles.

- E que me diz do que leva caracol?

- Qual o mais gostoso é o que leva a minhoca...

E assim todos externavam suas opiniões suas sobre o efó. Sir John, depois de ouvi-los, perguntou a seu camarada:

- Que é essa comida?

- É um *caruru*, muito gostoso...

- Oh! Yess! yess! Mim gosta muito de *efó* de tudo.

- Yess!<sup>327</sup>

Analisando as duas piadas, percebe-se a representação estereotipada e cômica do inglês: forte sotaque, hábitos excêntricos, aparentemente ingênuo e deveras interesseiro.<sup>328</sup> Na brincadeira acima, o conhecimento do estrangeiro sobre a culinária africana aparece exposto sob o riso mordaz, criticando a contradição dos súditos da rainha em desdenhar da participação política da população negra na luta abolicionista, mas desejar se relacionar com as mulheres negras, via de regra sob signo da importunação sexual ou da prostituição.

<sup>325</sup> DESFORRA. *O Neto do Diabo*. Salvador. Ano 1, N° 3, 16 Mai. 1888, p. 2.

<sup>326</sup> Segundo o pesquisador Túlio Henrique Pereira, Arthur Arezio da Fonseca foi um homem de cor e abolicionista. Trabalhou no periódico *O Faísca*, mesmo jornal que Alexandre Fernandes foi gerente. Já com relação as representações raciais do gravurista negro, esse pesquisador argumenta que Arthur Arezio tendia a negar sua condição racial em razão da força do racismo científico e dos preconceitos associados ao passado africano causavam para muitos homens de letras. PEREIRA, Túlio Henrique. Op. cit., 2016. p. 167.

<sup>327</sup> o EFÓ. *A Coisa*: crítica, satírica e humorística. Salvador. Ano II, N° 94, 11 Jun. 1899, p. 1.

<sup>328</sup> O efeito cômico principal aqui pode ser pensado pela comicidade da diferença, sendo o riso despertado pela percepção das diferenças nacionais. Ver: PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

Arrisco que esses sentidos estavam em jogo no encontro entre Mr. Beef e Sinhá Mariquinhas. Chegando ao cenário do Cais Dourado, na zona comercial da cidade, o superintendente se dirigiu à mulata, informando rapidamente que não estava ali para revê-la, mas sim para apresentar “*minha particular amiga*”. Pedia que ela fizesse “tudo por ele que fez por meu pessoa”. Animado, Mr Beef respondia: - “Mim está muito satisfeita de conhece Sinhá Mariquinhas, muito *satisfaction*, oh, yes!”. Neste momento, os autores intervinham, ao colocar a mulata para fazer um aparte direcionado ao público, falando que se pudesse pegava “o *ingrez* de jeito”. Logo depois, a sinhá se voltava para seu compère: “sua mulata está aqui mesmo, ioiô, negociando *cum* estas *bobage*, *mais porém* era mulata de respeito e de *consederação*, sempre tinha um fundinho de reserva...”. A resposta de Mr. Beef era de um duplo sentido nada discreto: se tinha ela tinha “um *fudinha* de reserva”, que juntasse “com meu bem de raiz e vamos passear na *Inglaterra*.”<sup>329</sup>

De um lado, as referências ao “fundo de reserva” e os “bens de raiz” – dois mecanismos de acumulação de recursos que poderia garantir alguma autonomia à população liberta no Oitocentos – emprestava à cena o ar de negócio que deveria caracterizar o encontro. De outro, a carga sexualizada desses primeiros diálogos na estação ferroviária sugeria Sinhá Mariquinha com uma moral duvidosa para os padrões burgueses, sexualidade afluada e ligada à prática da prostituição. De forma sutil, tais indicações também apareciam na apresentação da personagem feminina ao público:

### Quadro III

(o cenário representa o Cais Dourado; sentada à porta de um quiosque, vê-se Sinhá Mariquinhas, que é uma mulata vestida de saia, pano da costa e torço, vendendo frutas, que se acham à vista do público – Cruzam a cena populares, que desaparecem pouco a pouco com a entrada de Mr. Beef e do superintendente)

#### **Cena I – Sinhá Mariquinhas e populares**

(Entre estes um com dois cachos de bananas nas costas)

**Sinhá Mariquinhas** – Ó Sinhô das banana...

**4º Popular** – Você *qué* comprá?

Sinhá Mariquinhas – Quanto *qué* pelas *penca*?

**4º Popular** – Seis e meia...

Sinhá Mariquinhas – O Sinhô *qué* cinco?

**4º Popular** – Você *qué* dá seis eu entrego...

**Sinhá Mariquinhas** – *Apois* sim... Nosso Sinhô *lhe* ajude (o popular segue e Sinhá Mariquinhas chama-o de novo) O Sinhô, *faz favô*? Eu fico sempre *cum* as *penca*s, *mais* eu agora vou *sai*; *sinhô* *qué* levá as *banana* lá *in casa*?

**4º Popular** – É muito longe?

Sinhá Mariquinhas – É na rua d’Ajuda; lá é *qui* eu moro e *qui* tenho quitanda...Oie, o *sinhô* vá na frente *qui* eu vou já... a casa é a *qui* está se pintando de amarelo...

<sup>329</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1897, p. 44.

**4º Popular** – E não tem número?

Sinhá Mariquinhas – Não tem não; *mais* não tem *qui errá*; o *sinhô* chegando n’Ajuda é só *preguntá* onde mora Sinhá Mariquinhas do Bico Roxo e todo mundo já sabe. *Si a porta estivé incostada, o sinhô impurre* sem susto e entre; *mais* não deixe o meu gato *sai*...

**4º Popular** – *Entonce inté já*...

**Sinhá Mariquinhas** – *Oie lá, eu vou já tomá* minhas compra... (*O 4º Popular sai acompanhado de outros*).

Dialogando com outras representações, no teatro ligeiro e mesmo além dele, os autores apresentavam para o público uma mulata de moral duvidosa, seja por trabalhar na rua entre homens, seja pela insinuação da prostituição. Não era gratuito, suponho, a casa da Sinhá Mariquinhas à Rua da Ajuda, na Freguesia da Sé, descrita como um misto de moradia, de comércio, muito conhecida pela “porta sempre aberta”. Sem exagerar muito, tais elementos poderiam ser lidos pelo público como indicação à prática do comércio sexual, vide reiteradas notícias na imprensa pelo país sobre meretrícios nessa região, onde geralmente estavam mulheres pobres, em geral negras, conhecidas nas redondezas e cuja sobrevivência se dava entre o trabalho de rua e a prostituição.<sup>330</sup>

Tema candente em todo país no final do século XIX, médicos se dividiam sobre a regulamentação ou não da prostituição e sobre as possíveis “causas” do meretrício bem perto ao teatro, no prédio da faculdade de Medicina da Bahia. Na discussão científica da época, os argumentos se aproximavam muito do que vimos sobre Mariquinhas até agora: dificuldade econômica, trabalho fora de casa, relacionamentos não formalizados e suposta sexualidade exacerbada como sintoma da degeneração atribuída à origem racial.<sup>331</sup> Para o médico Ferreira Magalhães, as mulatas seriam o exemplo perfeito da degeneração do tipo nacional brasileiro, condenada ao definhamento pela “exaustão da impetuosidade afluente à exacerbação genital”. Resultado da soma do sentimentalismo do português com a melancolia mórbida dos africanos, o médico dizia ver, diariamente nas ruas da Bahia,

<sup>330</sup> Sobre medicina e prostituição no Brasil oitocentista, ver, entre outros: ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. ENGEL, Magali G. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989. SANTANA, Nélia de. *A prostituição Feminina em Salvador (1900-1940)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1996. PEREIRA, Cristiana S. “*Que tenhas teu corpo*”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002. MENDONÇA, Carolina S. C. *Marias sem glória: retratos da prostituição feminina na Salvador das primeiras décadas republicanas*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.

<sup>331</sup> EL FAR, Alessandra. Crítica social e ideias médicas nos excessos de desejos: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX. *Cadernos Pagu*. Campinas, SP, n. 28, 2007.

mulatas com a sua “natural inclinação aos gozos mundanos no transporte das amorosas paixões que o sensualismo capeia”.<sup>332</sup>

Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes foram cuidadosos em trazer a marcação racial de personagem feminina. Primeiramente, a denominação como Sinhá Mariquinhas do Bico Roxo ia ao encontro das teorias raciais que viam nos lábios grossos marcas de primitivismo, oriundo da origem africana da personagem. Em sentido semelhante, a Mariquinhas falava através da “fala de preto”, estigma de incivilidade reiterado pelos antigos abolicionista no teatro na Bahia. Já a vestimenta da personagem buscava a citada verossimilhança: a associação à figura da “baiana” com as “mulatas operárias”, nos termos de Nina Rodrigues. Segundo o famoso médico, o vestuário dessas trabalhadoras negras destacava-se pelas saias de cores vivas, de larga roda, tronco coberto de camisa e de pano da costa passado à tiracolo e com torço na cabeça. Muitas delas, assim como a personagem ficcional da peça, trabalhavam no Cais Dourado, região de sustento de africanas e crioulas, que atuavam atuando no importante comércio de alimentos, durante boa parte do século XIX. Mercando em tabuleiros ou em pequenos estabelecimentos, estratégia comercial aludida na burla no fato de Mariquinhas ter uma casa e um “fundinho de reserva”.<sup>333</sup>

Sintonizados com os famosos espetáculos revisteiros na época, os autores apostaram em vários momentos musicais para exaltar a sexualidade racialmente informada, cantando maliciosamente sobre a culinária afro-brasileira e ritmo de uma *canção escrava*. O melhor exemplo disso na *O Meio do Mundo* ocorria no fim do terceiro ato, quando o casal encontrava um “grande rancho de populares” à Praça da Piedade. Unidos de pratos, facas, pandeiros e violões, os atores da companhia puxariam a conhecida cantiga popular, *Meu Boi Vaqueiro*:

**Sinhá Mariquinhas**  
Ioiozinho *estô cum* tosse  
Me *pérpare* um chá de andus,

<sup>332</sup> Agradeço expressamente à pesquisadora Carolina Silva Cunha Mendonça pelo envio dessa tese. GUIMARÃES, A. Ferreira. *Deve ser regulamentada a prostituição?* Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia, 1899. p. 7.

<sup>333</sup> BALABAN, Marcelo. Op. cit., 2019. RODRIGUES, Raimundo N. *Os Africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012, p. 127. Sobre o trabalho feminino de rua e a região do Cais Dourado, ver: SOARES, Cecília M. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. *Afro-Ásia*. Salvador, n. 17, 1996. p. 60. FERREIRA FILHO, Alberto H. *Quem pariu e bateu, que balance!* Mundos femininos, maternidade e pobreza – Salvador, 1890 – 1940. Salvador: EDUFBA, 2003. SANTANA, Lígia C. *Itinerários negros, negros itinerantes: trabalho, lazer e sociabilidade em Salvador (1870-1887)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

*Apois quero de madrugada  
Ir porvar seu cúscús*

**Zé Povinho** – ai danada!...

**Coro**

*Ioiozinho estô cum tosse  
Me pérpare um chá de andus,  
Apois quero de madrugada  
Ir porvar seu cuscus*

**Mr. Beef** – Mim há de morrer em Meio de *Munda!*

**Sinhá Mariquinhas**

*Em cima daquele Outeiro  
Passa boi passa boiada  
Também passa mulatinha  
De trancinha cacheada...*

**Zé Povinho** – Viva Sinhá Mariquinhas! Viva a frôr da rapaziada!<sup>334</sup>

Formando uma grande roda no palco, com Sinhá Mariquinhas à frente, cantava-se uma brincadeira erotizada, numa performance com requebros da atriz no ritmo sincopado dessa cantiga, que infelizmente não encontrei partitura ou gravação de referência. Como destacou Martha Abreu, imersos no momento de diversão e de riso, muitos espectadores poderiam sair do teatro com mais um reforço da propensão das mulheres negras à alegria, a uma vida imoral e a uma sexualidade exacerbadas, seja pelas condições sociais, seja – e principalmente – pelos efeitos do perfil racial. Certamente, na sequência das cenas risíveis ia se confirmando as teorias raciais anunciavam, ratificando o que era propagado pelos médicos da Faculdade de Medicina e por muitos homens de letras reunidos no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, nas agremiações literárias ou na imprensa.<sup>335</sup>

Mas nem sempre a graça na peça se daria pelos motivos acima. Estudos vêm mostrando que, sem desconsiderar todas as mediações em torno do número musical com *canções escravas* – feitas para serem consumidos em ambientes artísticos eruditos – as performances poderiam se abrir para interpretações distintas por parte do público, ainda mais considerando a mencionada diversificação social e racial da plateia brasileira no

<sup>334</sup> CABRAL, Alfredo V. Canções populares na Bahia. *Gazeta Literária*. Rio de Janeiro, p. 258, 20 Mai. 1884. FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1897, p. 108.

<sup>335</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

período.<sup>336</sup> Sem negligenciar a enorme força que tais versos tinham em (re)afirmar preconceitos e estigmas acerca das mulheres negras, seria exatamente o humor e a irreverência que permitiria a Sinhá Mariquinhas impor certos limites ao poder masculino ou reforçar a luta pela autonomia de quem tinha uma casinha e fundo de reservas. Outros poderiam ver graça na preferência de alguns estrangeiros pelas mulheres mestiças, algo complexo em uma sociedade tão hierarquizada pela cor e que valorizava traços físicos próximos ao padrão europeu ocidental.<sup>337</sup>

Analisando a burleta *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, a pesquisadora Júlia Lanzarini Carvalho apontou uma forte associação entre a figura da mulata Benvinda, personagem principal da peça, com os signos da sensualidade, do orgulho e da esperteza. Para a autora, sobretudo na década de 1890, essas associações davam-se pela força da construção da imagem das mulatas, e também pela crescente preocupação por parte de antigos abolicionistas, e não somente eles, com o papel da mestiçagem no futuro da nação. Por outro lado, a performance das atrizes abria sentidos para além do preconizado pelos autores, mostrando, por exemplo, leituras distintas sobre os efeitos da mestiçagem na dinâmica social. Em resumo, eram temas mais em aberto do que se avaliou até então.

Ainda veremos mais sobre essas múltiplas leituras na análise da *Frôr*, mas já adianto que essa diversidade de interpretação estava na própria estrutura da revista. Os versos a seguir seriam cantados por Sinhá Mariquinhas e Mr. Beef no Cais Dourado, tendo como fundo musical a melodia do lundu *Xô, carocha*, mais uma música popular da Bahia do século XIX. Abraçados e dançando sob uma marcação sincopada dessa *canção escrava*, o casal de *compère* e *comère* cantava:

**Mr. Beef.**

Oh! Queride Marriquinhas,  
Mim está todo danada,  
Por você mim sente agora  
Coração apaixonada!  
Sim, queride Marriquinhas,  
Non me deixa, nom me deixa neste estada!

**Sinhá Mariquinhas**

Oh, ioiô, deixe-se disto,

<sup>336</sup> ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Revista Tempo*. Niterói, RJ, n. 8, vol. 16, 2004. CARVALHO, Júlia Lanzarini. Op. cit., 2016. PEREIRA, Leonardo A. de M. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

<sup>337</sup> Júlia Lanzarini destaca que essa valorização de personagens mulatas tinha limites já que a valorização implicava no afastamento da ascendência africana. Somado a isso, Por outro lado, noções raciais e de gênero entravam em jogo na escolha da mulata, pois ainda era forte a ideia que o casamento deveria ocorrer com mulheres brancas. CARVALHO, Júlia. Op. cit., 2016, p. 44-114.

Num *cumece cum mardade*,  
Eu sou mulata qui sabe  
*Frequentá sociedade!*...

**Mr. Beef**

Sim, queride Marriquinhas...  
Non me deixa, non me deixa nesta estada!

**Sinhá Mariquinhas**

Sim, ioiô, eu não lhe deixo  
Se promete  
me *fazê* toda a vontade!<sup>338</sup>

Na linha de outros *lundus* oitocentistas, os versos mostravam um eu-lírico masculino abordando uma personagem feminina negra, mas instado por uma Sinhá Mariquinhas a lhe exigir respeito a sua moralidade. Não somente isso, a letra da cantiga, juntamente com a performance, sugeriam um relativo poder à trabalhadora do Cais Dourado, capaz de impor limites e estabelecer condições: só cederia ao pretendente caso este fizesse todas as suas vontades, já que ela saberia “*frequentá sociedade*”.<sup>339</sup>

Considero plausível essa leitura no número acima considerando que autores e parte do público conheciam a versão mais antiga da *Xô, carocha*, popular em Salvador na década de 1880. Na versão recolhida pelo folclorista Valle Cabral, contava-se a história de um homem cortejando uma personagem feminina negra, uma morena chamada Carocha. Por longos versos, lê-se um sujeito seduzido e submisso à figura feminina, como nos versos: “Quase que perco a barquinha, amor/ onde não tomava pé, amor / culpa foi do remador, amor, / que remou contra a maré/ *Xô carocha*, não me chupes todo não”. Além de uma óbvia conotação sexual aos olhos de hoje, o verbo “chupar” na época também significava tirar o dinheiro de alguém, ação que, de acordo com Martha Abreu, seria um dos poderes atribuídos às mulheres negras em diversos *lundus* oitocentistas.<sup>340</sup>

A inspiração para o título da burleta é a última herança da revista que desejo tratar. A denominação de *A Frôr da Arta Sociedade* sugere o desejo dos autores de associar a comédia à discussão sobre o lugar social da cor. Primeiro, deslocam a personagem principal do Cais Dourado para uma soirée elegante na residência de Mariquinhas, na região do Tororó, ambos locais de grande concentração populacional negra.<sup>341</sup> Em

<sup>338</sup> MELLO, Guilherme. Op. cit., 1908. p. 94-95. FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1897, p. 45.

<sup>339</sup> SANDRONI, Carlos. Op. cit.

<sup>340</sup> CABRAL, Alfredo do Vale. Op. cit. p. 221-222. BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina Simão Tadeu Ferreira, 1789. p. 270. Sobre a imagem de mulatas gastando o dinheiro dos seus ioiôs como símbolo de poder feminino, ver ABREU, Martha. Op. cit., 2004. p. 13.

<sup>341</sup> Pelo menos para Alexandre Fernandes, com relação de críticas ao Tororó era um assunto comum à sua rotina jornalista. Na citada *O Neto do Diabo*, na seção “telefonada”, o personagem que dava nome à

seguida, neste novo ambiente, o mote da piada da peça era a aparente contradição entre o perfil social e racial dos frequentadores da festa, mulheres e homens negros e pobres, e a pretensa sofisticação de se realizar ali uma *soirée* elegante. Por sim, o que deveria causar riso era a percepção dessa inadequação, sendo a principal estratégia dos autores inserir marcas raciais que retornavam os celebrantes ao seu “lugar”.<sup>342</sup> Na linha de outras produções culturais humorísticas no Brasil no final do século XIX, *Frôr* será mais um espaço de racismo ao limitar ideias de igualdade formuladas durante a luta abolicionista e pela propaganda republicana.<sup>343</sup>

Na revista *O Meio do Mundo*, a tematização da inadequação social aparecia no Quadro VII. Repentinamente, o passeio do inglês e de Mariquinhas pela cidade era direcionado para a sala de um casarão. Do fundo do palco, a alegoria da *Sociedade* - vestida com uma grande túnica branca até os joelhos, laços de fitas de várias cores e uma máscara de cetim - anunciava ao público que mostraria o “verdadeiro pagode das minhas classes”.<sup>344</sup> Inicialmente, entrava a alta aristocracia: um barão de casaca e uma baronesa em traje de baile. Sob o olhar da alegoria, o casal era glosado por falar amenidades e só querer dançar a quadrilha *O Lanceiro*. Por instantes breves e de forma leve, os autores retomavam a sátira vigilante da revista passada, brincando com a moda dessa composição em festas elegantes no Teatro de Variedades, no Rio Vermelho, ou nos bailes carnavalescos mais elitizados, como anotou Manuel Querino.<sup>345</sup>

A pilhéria da *Sociedade* em relação ao casal das classes médias era breve e ameno. D. Luízinha e Sr. Janjão embalavam-se ao som da schottisch *Preciosa*, sendo ridicularizados pela alegoria como sujeitos cômicos pela “felicidade relativa” que possuíam, que “trabalham de dia e brincam a noite”. A escolha musical dava mais sentido a zombaria, pois não duvido que parte do público percebesse a relação entre o ritmo de

---

publicação ligava o subdelegado da freguesia de Santana sobre “uns moradores provocantes e insuportáveis”, da Rua do Lacerda, no Tororó, que levaram “noites e dias a gritarem e se descomporem reciprocamente”. Em outro coluna, novo pedido de providência contra a “família incorrigível da rua do Lacerda, do Tororó”. TELEFONADA. *O Neto do Diabo*. Ano I, N. 14, Salvador, 1888, p. 8. TELEFONADA. *O Neto do Diabo*. Ano I, N. 17, Salvador, 1888, p. 6-7.

<sup>342</sup> Sobre a produção humorística centrada em mostrar essa inadequação social e racial, ver: PEREIRA, Leonardo A. op. cit., 2020.

<sup>343</sup> SCHWARZ, Lilia M. Op. cit., 1993. SCHWARZ, Lilia M. Quando a desigualdade é diferença: reflexões sobre Antropologia Criminal e mestiçagem na obra de Nina Rodrigues. *Gazeta Médica da Bahia*. Salvador, n° 76, Suplemento 2, 2006. ALBUQUERQUE, Wlamyra. op. cit., 2009.

<sup>344</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1897, p. 69-70.

<sup>345</sup> Essa quadrilha deveria realmente ser famosa em Salvador, no final do século XIX. A partitura era vendida com destaque na importante loja *Palais Royal*, em meio a outras composições de música de câmara, operas e operetas francesas. OPERAS para piano. *Gazeta da Bahia*. Salvador, p. 3, 10 Nov. 1885. ESPETÁCULO. *O Cartaz*. Salvador, Ano 1, n° 6, 1890, p. 54. QUERINO, Manuel. Op. cit., p. 115. SENEX. Op. cit, 1908, p. 108-110.

origem europeia e sua popularidade entre as famílias mais modestas que buscavam dar ares sofisticados às suas soirées. Próxima a uma polca, como se pode ouvir [aqui](#), esse schottisch soaria familiar aos embalos privados na cidade de Salvador no final do século XIX, a exemplo da festa do caixeiro Paulo Boto, do romance do abolicionista Xavier Marques, *Boto e Cia*, lançado em 1897, ano seguinte à estreia da *Frôr*.<sup>346</sup>

Mas a crítica mais pesada estava no casal representante das classes baixas. Nada fortuito o detalhamento dos autores sobre a forma de vestir, e de se comportar do casal Cosme das Virgens e Faustina. Dançando quadrilha, a performance deveria caprichar na caricatura de sujeitos socialmente inadequados à nova posição social naqueles novos tempos sem escravidão e República. Pela importância, vale a passagem por inteiro:

**Sociedade** –... Agora vou mostrar-vos a classe baixa. Esta é que não sofre, porque faz o que entende e não dá satisfação a ninguém; e já vai num progresso tal, que imita perfeitamente a classe superior (*remontando*) Entre senhor Cosme, entre senhora Faustina... (*um crioulo e uma crioula entram, de braço dado, pisar aristocrático, vestido o crioulo de calça de cachemira clara, sapatinhos de oleado e de entrada baixa, colete branco, croisé, colarinho alto, gravata com um grande laço vermelho, chatelaine, lenço branco fora do bolso do croisé, flor na boutonnière, luvas calçadas, pince-nez na ponta do nariz, comprido charuto à boca, aceso, chapéu de pelo de castor branco na mão e bengalinha debaixo do braço, tudo levado ao exagero. A crioula traja roupa de baile, degotada, com os braços nus, pulseiras, luvas, pince-nez, grande ramalhete de flores naturais na mão e grande pluma branca no cabelo*).

**Cena VI** (*A sociedade, Cosme das Virgens e Faustina*)

**Cosme** – *Entonce, vossa incellença gostou da marcação qui eu fiz na quadria? Duas parte do galupe e traversé? Isto foi mesmo de um enthosiasmo bruto no fim, não acha vossa incellença?*

**Faustina** – *É verdade, eu gostei mesmo qui me enrosquei, e achei também muito bonito o chenes de dames...*

**Cosme** – *E os promenades?*

**Faustina** – *Foi só o qui não foi possive acertá...*

**Sociedade** – *Querem dançar ainda alguma coisa?*

**Cosme** – *Agardecido, nós não pode mais dansá p'ra mode não suá...*

**Faustina** – *Mórmente eu, qui já estô aqui cumo um melado...*

**Cosme** – *Eu também não deixo de não está; foi o arresurtado das dansa (voltando-se para a Sociedade) – Boa noite!...*

**Faustina** – *Boa noite...*

**Sociedade** - *Muito boa noite... (para a plateia) que dois... (sai).*<sup>347</sup> (Grifos no original)

<sup>346</sup> MARQUES, Xavier. *Boto & Cia*. Salvador: Tip. E Encadernação Empresa Editora, 1897. p. 201-202. Sobre a popularidade do ritmo schottish no Brasil e na Bahia, ver, entre outros: CASTAGNA, Paulo. Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil. Apostila do curso História da Música Brasileira. [online] Instituto de Artes da Unesp. Disponível: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/CASTAGNA\\_Paulo\\_Apostilas\\_do\\_curso\\_de\\_Hi.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/CASTAGNA_Paulo_Apostilas_do_curso_de_Hi.pdf)> Acesso em: 14 Jun. 2021. COSTA, Manuela Areais. Op. cit., 2016. p. 55-56.

<sup>347</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. op. cit., 1897. p. 70-71.

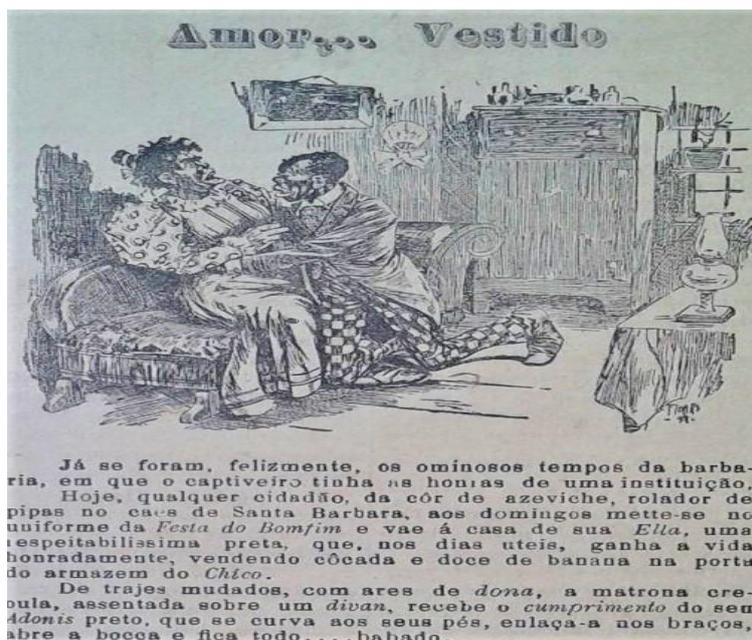
Os elementos “estranhos” e engraçados do casal foram detalhados: roupas elegantes; a dança; a “língua de preto” e as citações em francês. Sobre este último particular, Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes pareciam dialogar diretamente com Arthur Azevedo, ao recorrerem ao expediente satírico de enfatizar o lado visto como pernóstico e aparentemente culto de alguns homens negros, ao tentar mostrar uma erudição que não tinham. Desconfio que parte do público baiano poderia rir da piada, já que dançar quadrilhas em par, com ordenações ditas em francês, estava no cotidiano festivo de famílias modestas, tal como registrou Xavier em várias soirées dos seus romances *A Família Baiana*, de 1888, e *Boto & Cia*, de 1897.<sup>348</sup>

Estava dado o efeito das classes baixas imitarem perfeitamente a classe superior: algo ridículo e vazio de substância. E vou além: uma das causas do problema estava no perfil sociorracial que teimava em aparecer nas e da ideia de igualdade racial e autonomia imaginada sem a devida tutela dos personagens negros após o 13 de maio. Uma charge publicada no citado periódico satírico *A Coisa*, no dia 10 de setembro de 1904, nos ajuda a reforçar o argumento:

**Imagem 12** – FONSECA, Arthur Arezio da. Amor...vestido. *A Coisa*. Salvador, 1904.

---

<sup>348</sup> No romance de 1888, Xavier Marques inseria a quadrilha no cotidiano da família do Coronel Antunes e D. Thereza, como nas aulas de piano da filha do casal, ou nas soirées elegantes no bairro da Vitória. No livro de 1897, o literato insere mais quadrilha na soirée em razão do aniversário de Eulália, onde casais dançavam de par com marcações nomeadas em francês. MARQUES, Xavier. Op. cit., 1888. p. 10-11/ 25-26. MARQUES, X. Op. cit., 1897, p. 202. Para uma análise sobre o uso do francês na dramaturgia do século XIX, ver: MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1988, p. 166-167.



Desenhada pelo gravador abolicionista Arthur Arezio da Fonseca, a imagem guardava muitas semelhanças com a cena da revista: um casal marcado pela cor, ambientado em um espaço privado com ar burguês, vestindo-se com elegância. A vendedora de rua vestia-se como “dona”, enquanto ele, um rolador de pipas no cais de Santa Barbara, zona comercial marcada pela presença de centenas de ganhadores e de dezenas de cantos, vestia-se como um “adônís”, sutil ironia a uma pretensão de beleza inconciliável com sua condição racial. Todo investimento do autor centrava a graça da gravura no descompasso entre a elegância pretendida e as marcas raciais, essas denunciadas nos corpos disformes e animalizados.<sup>349</sup>

A gravura de Arthur Arézio tornava explícita um dos sentidos históricos da piada sobre a inadequação social. Para o desenhista, bem como para os autores da peça, a graça era mostrar o descompasso decorrente da Lei Áurea. Criticava-se a ausência de barreiras sociais, especialmente a partir da difusão, sem a devida tutela, de uma ideia de igualdade, na qual “qualquer cidadão, da cor de azeviche” poderia imaginar-se civilizado como os brancos. Se na legenda a escravidão estava relegada ao passado, como algo dos “ominosos tempos da barbárie”, os novos tempos, porém, eram vistos com pouco otimismo. Como anotou o pesquisador Túlio Pereira, o gravurista via o fim do cativoiro como o início da derrocada de um processo civilizatório, no qual deveriam imperar a

<sup>349</sup> BALABAN, Marcelo. Op. cit., 2019. p. 95-114.

europização, o apagamento das origens africanas e o equilíbrio social diante de um processo, dirigido pela elite, que se imaginava branca. Diante das visões contrárias à sua avaliação ou da força e simpatia dos blocos carnavalescos de africanos nas ruas da cidade no final do século XIX, restou ao autor tornar aqueles sujeitos “cor de azeviche” em objeto de riso, reforçando o papel da raça nas hierarquias sociais entre os cidadãos da República.<sup>350</sup>

### **A burleta *A Frôr da Arta Sociedade*: gênero, raça e o futuro da nação no teatro musicado baiano.**

Sintetizando tudo que vimos até aqui, sob o título de *A Frôr da Arta Sociedade*, a dupla de autores entregaram à companhia dramática do ator Flaviano Coelho, uma burleta centrada no encontro festivo de Sinhá Mariquinhas – uma mulata astuta, sexualizada e de moral duvidosa - com seus convivas. Se assistiria uma brincadeira centrada na inversão de lugares. Não esqueçamos que era uma peça importante do grupo teatral, pois roteiros adaptados à realidade local era uma fórmula conhecida para atrair boas audiências em praças onde o grupo não era tão conhecido. Além disso, o perfil da companhia também ajudava, já que, quando aportou em Salvador, em outubro de 1896, o grupo apresentava um repertório eclético, composto por dramas, operetas portuguesas, vaudevilles, canções e comédias curtas de um ato, como a burleta em questão.<sup>351</sup>

A biografia do ator e diretor da companhia, Flaviano Coelho, também pode ter influenciado a execução dessa peça. Até onde consegui apurar, ele tinha uma formação musical sólida, tendo estudado, na década de 1860, no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro. Por volta de 1863, iniciou sua atividade profissional em companhias pequenas do Recife, atuando em dramas e comédias, mas se destacando mesmo na composição e apresentação de tipos cômicos, chegando inclusive a “requebrar-se no fandagussu”, quando as *canções escravas* se tornaram indispensáveis para atrair público. Entre as décadas de 1880 e 1890, o ator passou a atuar em alguns eventos abolicionistas em Fortaleza, capital de uma das principais províncias a favor da abolição imediata, ou

<sup>350</sup> Agradeço expressamente ao pesquisador pela disponibilização das edições do *A Coisa*, não mais disponíveis para consulta na Biblioteca Público do Estado da Bahia. Sobre a defesa de uma transição feita pelos abolicionistas com vistas a um equilíbrio social, ver: AZEVEDO, Célia M. Op. cit., 2003.

<sup>351</sup> DECLARAÇÕES. *Jornal de Recife*. Recife, p. 4, 6 Jan. 1891. ESPETÁCULO. *Gutenberg*. Maceió, p. 1, 21 Mar. 1895. TEATRO. *Gutenberg*. Maceió, p. 3, 25 Abr. 1895. TEATRO maceioense. *Gutenberg*. Maceió, p. 3, 28 Fev. 1896. TEATRO. *O Trabalho*. Penedo, p. 2, 14 Mar. 1896.

mesmo em eventos em comemoração ao 13 de maio. Em Olinda, em 1891, dirigiu um grupo de atores em um grande evento na cidade naquele ano, ao passo que, em Belém, ajudou captar recursos para a construção de um monumento em homenagem ao fim da escravidão.<sup>352</sup>

Embora não tenha encontrado indícios das relações políticas e artísticas dos autores da *Frôr* com o diretor da companhia até esse aportar em Salvador, o fato foi que a companhia assumiu a burleta adaptada da “Grande Revista Baiana” não encenada, talvez até por não ter recursos financeiros para executar tamanha empreitada. Segundo Sílio Boccanera, a *Companhia Dramática* fez a primeira exibição da *Frôr* em 14 de novembro de 1896, no Teatro São João, cujos papéis e integrantes é possível visualizar no anúncio a seguir:

**Imagem 13** – Anúncio da burleta “A Frôr da Arta Sociedade”. TEATROS. *A União*. João Pessoa, p. 2, 25 Jul. 1897.

Dará fim ao espectáculo a esplendida **REVISTA** de costumes bahianos, em 1 acto, ornada de 8 numeros de musicas populares, original de Alexandre Fernandes e Sílio Boccanera Junior, e escripta expressamente para a Companhia Flaviano Coelho e intitulada :

**A Frôr da arta sociedade**

<p><b>JANUARIA DO BAGO-DURO</b>  <b>SINHA MARIQUINHAS DO TORORÓ</b>  <b>DA—HORA</b>  <b>ETERVINA DO CABULA</b>  <b>LULÚ DO Ó</b>  <b>FOSTINA DA BAIXINHA</b>  <b>TROCATO</b>  <b>XICO BEXIGA</b>  <b>QUELEMENTE</b>  <b>CIRIACO</b>  <b>SALÚ</b>  <b>XEIXA</b>  <b>O VISINHO</b>  <b>O INGLEZ</b>  <b>1.º SOLDADO</b>  <b>2.º SOLDADO</b>  <b>3.º SOLDADO</b></p>	<p>— CAPADOCIOS —</p>	<p>D. Thereza Silva  D. Elmira Coelho  D. Adelia Coelho  D. Leonor Coelho  D. Julieta Coelho  D. Mariasinha  Sr. Flaviano Coelho  Sr. Alvaro Ribeiro  Sr. Mattos  Sr. Antonio Livramento  Sr. Francisco Coelho  Sr. Filgueiras  Sr. Barros  Sr. Flaviano Coelho  Sr. Alves  Sr. Aurelio  Sr. Silva</p>
---	-----------------------	--

**A acção passa-se na Bahia**  
**Epoca—Actualidade—**

**NUMEROS DE MUSICA**

<p>1. Còro das mulatas bahianas  2. Còro [interno] dos capadocios  3. Coplas das mulatas, Capadocios e Còro Geral  4. Brinde de Ciriáco e còro  5. &lt; &lt; Salú  6. &lt; &lt; Xico Bexiga  7. &lt; &lt; Soldado  8. Còro final (grande samba)</p>	<p>O Munguzá  Onde vai Machado!  O Bilontra  Isto é bom, que dóe!  A Combuca de Yáyá  O Gondoleiro do Amor  Papagaio, Piriquito!  Sinhá Mariquinhas seu gato deu.  Começará ás oito horas e meia.</p>
---	---

<sup>352</sup> TEATRO S. Luiz. *Cearense*. Fortaleza, p. 2, 14 Ago. 1881. PELAS ribaltas. *O Pará*. Belém, p. 2, 18 Out. 1898. THEATRO de Olinda. *Jornal do Recife*. Recife, p. 4, 12 Mai. 1891. RECREATIVA comercial. *Jornal de Recife*. Recife, p. 3, 2 Set. 1891. pelas RIBALTAS. *O Pará*. Belém, p. 2, 18 Out. 1898.

A peça começava com o palco representando uma sala modesta, composta de uma mesa preparada para o jantar, posicionada ao fundo. As cadeiras estavam dispostas de forma que os atores ficassem de frente para a plateia. Segue a transcrição da primeira cena:

Cena I

**Sinhá Mariquinhas** – (*vestida de mulata baiana, arrumando as cadeiras e consertando a mesa*). – Deus queira *qui* a minha gente não demore *munto* e *qui* o meu *ingrez* não *vorte* tão cedo das *Candeia*... Ele tem um ciúme de mim danado, e eu quero hoje *vadiá* minhas *coisa*... Se ele *subesse* *qui* hoje era dia de meus ano, não tinha ido p'ras *Candeia*; e assim foi, que bom!... Cum ele aqui quem é *qui* podia brincá? Como era *qui* Sinhá Mariquinhas do Tororó havia de fazé a sua fonção e convidá a fror fina da arta sociedade? O Diabo do ciúme do *ingrez* não deixava fazê nada... E a minha fonção há de ser de pipoco, há de ser falada!... Mais é *qui* minha gente não pode tardá... (*ouvem-se no interior entusiásticos vivas erguidos à Sinhá Mariquinhas do Tororó, que corre à porta, abrindo-a de par em par*). Está ela...é a minha gente *qui* não podia fartá... Vá entrando, minha gente, vá entrando em cerimonia...<sup>353</sup>

Como pedia uma comédia ligeira da época, a situação dramática se apresentava rapidamente ao espectador. A Sinhá Mariquinhas do Tororó, uma atriz branca vestida como um “mulata baiana”, preparava-se para receber “minha gente”, aproveitando a ausência de um marido inglês, ciumento e pouco atencioso por não ter lembrado o aniversário da companheira. Querendo “*vadiá* minhas coisas”, a Mariquinhas organizava, contrariando o desejo de controle masculino, uma festa para receber sua turma, a qual os espectadores logo associariam ao título da burla, dando início ao sentido de inversão social e racial.<sup>354</sup>

A ala feminina era a primeira parte da *Frôr* que adentrava ao palco. Vestidas semelhantes a Sinhá Mariquinhas, lá estavam: Dá-Hora, Januária do Bago Duro, Lulu do Ó, Etervina do Cabula, Fostina da Baixinha. Eram as “mulatas do estouro”, nas palavras

<sup>353</sup> FERNANDES, A. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. op. cit., 1896, p. 7.

<sup>354</sup> Parte da freguesia de Santana, era uma região ocupada por pessoas de diversas categorias profissionais, desde ganhadores, operários e artesãos, a maioria pessoas de cor, até ricos negociantes. Algumas notas na imprensa da época sugerem que, no Tororó, havia a ocorrência de diversos sambas e outros divertimentos estrondosos. POLÍCIA? *Diário do Povo*. Salvador, p. 2, 28 Jun. 1889. PELAS ruas. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 17 fev. 1892. TEATRO. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 19 Nov. 1896. TEATRO. *O Trabalho*. Penedo-AL, p. 2, 2 Abr. 1897. NASCIMENTO, Anna A. V. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986, p. 83-86.

da anfitriã, que se apresentavam ao público pelo som do lundu *Mugunzá*. Para muitos presentes deveria ser a primeira oportunidade de ouvir essa ansiada composição teatral, muito comentada na imprensa pelo país em razão da performance de Pepa Ruiz, que a dançou cheias de requebros, cantando letras de duplo sentido e valorizando “a baiana e os ioiôs”. Não duvido que essa partitura desse lundu, publicada na *Buschaman & Guimarães*, circulasse pelas lojas especializadas e pianos em Salvador, assim como outros lundus estavam disponíveis na época por preços módicos. O desenho da capa, inos fornece uma ideia da composição das atrizes naquela estreia.<sup>355</sup>

**Imagem 14** – *O Munguzá*: lundu baiano. CARVALHO, F. Rio de Janeiro: Buschaman & Guimarães, [S.d].



Mas a apresentação da burleta guardava surpresas para o público. Ao invés de ser “apenas” a representação da performance da Pepa Ruiz em solo baiano, os autores escreveram novos versos para serem cantados sob a mesma melodia sincopada, como se

<sup>355</sup> Encontrei diversas notícias da comercialização de partituras de lundu, enviadas de outros estados, em casas especializadas de Salvador, como a Loja Primeiro de Setembro ou especialmente na Palais Royal, sinal da expansão de um movimento de circulação desse gênero no cotidiano de diversas classes sociais da cidade por todo século XIX. LUNDU. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 3, 27 Mai. 1897. MÚSICA. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 3, 2 Jun. 1891. Sobre a prática musical dos segmentos populares em Salvador, ver, entre outros: REIS, João José. Op. cit., 2002. CAROSO, Luciano. BLANCO, Pablo S. Música na base da estrutura social da Bahia urbana do século XIX: notas de contextualização. *ANAIS DO XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 2007, São Paulo. Anais... São Paulo: [s.n.], 2007.

pode ouvir [aqui](#). Comparando a parte cantada nesse momento da peça com a letra difundida nesta partitura:

<p><b>Mugunzá</b></p> <p>P'ra fazer um bom mugunzá          Todo cuidado se emprega          Como eu jeitosa não há          Baiana pura não nega.</p> <p>Doce apurado          Leite bem grosso          Coco “relado”          Prove, “seu moço”          Ah! Ah!</p> <p>Prove e depois me diga          Se gostou do “mugunzá”          Ioiô, Iaiá,          Vendendo estou mugunzá!</p>	<p><b>Sinhá Mariquinhas</b></p> <p><i>Sómo</i> mulatas baiana  <i>Cumo</i> nós outras não há  <i>Qui</i> saiba <i>fazê</i> quitutes e gostoso vatapá          Temos quindins e feitiço pra <i>prendê os mortás</i>          E vencemos num beijo <i>quarquê rapás!</i></p> <p><b>Coro</b></p> <p><i>Cumo as bela</i> mulatinhas, outras não há;          Não há (2x) Fazemos moquecas e vatapá</p> <p><b>Sinhá Mariquinhas</b></p> <p>Nós <i>somo</i> da cor da canela          Dos <i>vurcões</i> temos o <i>calô</i>          Iaiá, ioiô, <i>Subemos matá</i> de amô!          No Bonfim toda sexta-feira  <i>Prendemos os coração, Os coração,</i>          Mulatas baiana, nós <i>sômo</i> as <i>Tentação!</i><sup>356</sup></p>
---	--

As características da mulata imaginadas pelos autores no roteiro da revista apareciam finalmente ao público através de um grupo de atrizes, provavelmente todas brancas, cantando e dançando uma versão “baiana” do lundu baiano, se me permitem o pleonasma.<sup>357</sup> A astúcia, o suposto primitivismo denunciado pelo “mal” português e a sexualidade exacerbada das mulheres sem maiores limites morais, valiam-se das frases de duplo sentido associadas a pratos da culinária afro-brasileira, como caruru e vatapá, algo recorrente em várias outras canções populares da época, inclusive. Diferente da “baiana” da *Tim Tim por Tim Tim*, as mulatas dos versos dos antigos abolicionistas recorriam a feitiços na conquista amorosa, outro tropos comum em lundus oitocentista, e obviamente associado às práticas religiosas de matriz africana.<sup>358</sup>

<sup>356</sup> FERNANDES, A. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. op. cit., 1896, p. 8-9.

<sup>357</sup> Informações ou imagens das atrizes dos grupos teatrais da época são raras. Contudo, conforme pontuou Antonio Herculano, será a partir da década de 1910 que personagens marcadas como mulatas serão interpretadas por mulheres de cor, no Brasil. LOPES, A. H. *Vem cá*, mulata: o papel da mulata no palco. *Tempo*. Rio de Janeiro. Vol. 13, n. 26, 2009

<sup>358</sup> Encontrei referências culinárias no lundu *A Moqueca*, recolhido por Vale Cabral e por Silvio Romero; no Preta Mina, atribuído a Xisto Bahia, Já a menção ao campo da magia aparecem no *No Mulatinha do Caroço*, incluído nos Serões Baianos; ou no *Seu Pereira de Moraes. Serões baianos*, op. cit., p. 109.

Tudo indica que as atrizes capricharam na performance das “baianas” nas exhibições da burleta.<sup>359</sup> Não consigo afirmar se usaram *blackface*, mas outras marcas raciais estavam lá. Na avaliação do jornalista anônimo do alagoano *O Trabalho*, o melhor da peça era exatamente ver o lado “apimentado” das mulatas, com seus requiebro e roupas. O enviado do *Diário da Bahia* seguiu na mesma linha. Considerou que na casa de Sinhá Mariquinha, tudo era “bastante apimentado, como os ditos, a música, os requiebro, a letra dos cantos, e o samba”. Um tanto irônico, o jornalista concluía que todos os artistas estavam tão à vontade nos seus papéis, que pareciam “ser os verdadeiros tipos, quebrando no samba: não representaram; divertiam-se, realmente”.<sup>360</sup>

Seguindo as boas anotações do jornalista do *Diário da Bahia*, sabemos que uma alegria emanou da plateia e das galerias, respondendo todo o desempenho da comédia “com um coro de gargalhadas”. Mais uma vez, estamos diante de uma polissemia que vale arriscar. Para muitos presentes no Teatro São João nessa estreia em 1896, e nas outras apresentações que se seguiram, a pretensa sensualidade das mulatas seriam risíveis por confirmar a avaliação daqueles que viam naqueles sujeitos mestiços em geral, e nas mulheres em específico, as manifestações degeneradas resultantes da mistura racial. Cerca de dois anos antes, por exemplo, o médico Nina Rodrigues havia lançado *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil*, obra declaradamente de controvérsia, na boa expressão de Iraneidson Costa, que argumentava, entre outros aspectos, sobre as “perversões sexuais mórbidas” e a “excitação genésica da clássica mulata”, provas da degradação da mistura entre portugueses e africanos. Em sua avaliação, essas desigualdades biológicas não vinham sendo consideradas com o peso que merecia na formação da nação, em razão de uma pretensa igualdade política formulada à época da luta abolicionista.<sup>361</sup>

A graça da performance das “mulatas do estouro” também poderia vir da avaliação negativa que se tinha sobre influência africana na formação da nação como sinônimo de atraso. Bem entendido, um costume de muitos mas que deveria ser corrigido sob o riso

---

CABRAL, Alfredo do V. op. cit., ROMERO, Silvio. Op. cit., 1897. MORAES FILHO, Alexandre J. de Mello. *Serenatas e saraus*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

<sup>359</sup> Segundo Júlia Lanzarini Carvalho, algumas atrizes da época, como Anna Leopoldina ou Olympia Amoedo, vinham se especializando nos elementos performáticos da mulata, acentuando essas características acima. CARVALHO, Júlia. Op. cit., 2016, p. 82.

<sup>360</sup> TEATRO. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 19 Nov. 1896. TEATRO. *O Trabalho*. Penedo, p. 3, 1 Mai. 1897.

<sup>361</sup> RODRIGUES, Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2011. COSTA, Iraneidson S. *A Bahia já deu régua e compasso: o saber médico-legal e a questão racial na Bahia (1890-1940)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1997. CORREA, Mariza. Op. cit., 2013.

da zombaria republicana. Uma materialização dessa avaliação foi publicada pouco depois da estreia da burlata, quando o já citado abolicionista Xavier Marques lançou o romance *Boto & Cia*. Em diálogo com esse clima de anti africanismo, potencializado pela ascensão dos blocos carnavalescos de africanos, o autor inseria a figura de uma mulata no passado de Paulo Boto, personagem principal do livro. Retornando com seus amigos de um passeio de domingo à tarde da região mais afastada da Cidade Baixa, Paulo e seu grupo de amigos avistaram, próximo a uma casa, a “celebrada Chica, o tipo mulatinha dengosa desses arredores”, a fazer movimentos lascivos ao som de um lundu”, requebrando “ora quente e saltitante num passo miudinho e célere, ora voluptuosa, morrendo aos poucos na linha espiral que ia descrevendo com os quadris, a descer, a descer...”. Perguntado se conhecia Chica, Paulo respondia que sim, mas “há muito tempo, entre candomblés, carurus e vatapás, coisas do passado de um caixeiro.”<sup>362</sup>

Ressaltando mais uma vez a importância desses momentos na reificação das mulheres negras, antes e depois da Abolição, queria voltar às possibilidades de leituras sobre a encenação das mulatas baianas. Seguindo as reflexões de Marta Abreu, é possível perceber algumas indicações de poder dessas mulheres de cor. Em primeiro lugar, conforme citei anteriormente, Mariquinhas realiza a festa apesar do desejo do marido ciumento. Em tempo, conforma já sabemos, mas o público àquela altura da peça ainda não, seu esposo era inglês Mr. Beef, cujo nome nos remete a dimensões sutis de ridicularização pelo público. Sendo a palavra “beef” utilizada como apelido pejorativo aos súditos da rainha na imprensa do Brasil oitocentista e do início do século XX, parece possível que pessoas na plateia sássem da peça rindo daquela caricatura do masculino - do branco europeu de uma maneira geral -, sendo dominado por uma mulata chamada de Sinhá, a quem pressupunha lasciva e infiel.<sup>363</sup>

Há outra demonstração do poder da Sinhá mulata no campo amoroso, no qual gênero e raça eram quesitos interlaçados. Não deixemos passar que na brincadeira para conseguirem “num beijo *quarquê* rapa”, podemos imaginar sua vitória dentro de um

<sup>362</sup> MARQUES, Xavier. Op. cit., 1897. p. 41. Sobre Xavier Marques, ver, entre outros trabalhos: ALBUQUERQUE, Wlamyra. op. cit., 2009. OLIVEIRA, Marcelo S. *Xavier Marques entre os intérpretes do Brasil: raça e nação na Primeira República*. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

<sup>363</sup> Encontrei o uso do apelido “beef” para ridicularizar um inglês na imprensa satírica, mas não apenas, no período, o que me faz imaginar que os autores conhecessem o termo em sentido semelhante. LIVRO da porta. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, Ano 4, Nº 173, 1879, p. 2. FOLHETIM. *Jornal de Recife*. Recife, p. 2, 17 Jun. 1888. OLIVEIRA, Raimundo de. EMPRÉSTIMO do Espírito Santo. *Revista do Brasil*. Salvador. Ano 2, n. 5, 1907, p. 6. Para o papel da imprensa nos estereótipos culturais, ver: LUSTOSA, Isabel (Org.) *Imprensa, Humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Humanitas, 2011.

mercado amoroso hierarquizado social e racialmente. Ligado a isso, personagens femininas anunciando suas conquistas sugeriam, através da irreverência, serem mais bem sucedidas no jogo da sedução do que as mulheres brancas, nacionais ou estrangeiras. Algo nada simples considerando a circulação atlântica de discursos que tendiam a valorizar traços físicos próximos ao modelo europeu ocidental e ver feiura nos “tristes males dos produtos da mestiçagem”.<sup>364</sup>

Neste sentido, a menção à figura da iaiá nos versos cantados na *Frôr* nos indica um campo de disputas vividas no cotidiano por muitas mulheres negras, e visto com simpatia por parte do público. Acompanhando as reflexões de Martha Abreu, no famoso lundu oitocentista, *A Mulata*, colocava-se, guardadas todas as ressalvas já feitas, a imagem de uma mulher que se vangloriava por seus requebros e pela beleza inexistente em “muitas brancas”. Menos do que uma sensualidade como degeneração racial, vício e imoralidade, a mulata da canção era capaz de reprimir ou seduzir ioiôs, apesar das “iaiás da janela” lhe atirarem “cada olhadela”. Já nos versos cantados na casa da Sinhá Mariquinhas - e em outros lundus da Salvador oitocentista - mulatas insinuavam poderes semelhantes durante os sambas que aconteciam às sextas-feiras nas vizinhanças da famosa Igreja do Bonfim, em Salvador.<sup>365</sup>

O diálogo das atrizes após o momento musical reforçava a imagem de poder da personagem mulata. No embalo das mensagens emanadas pelo número musical de que não havia ninguém como as “*bela mulatinhas*”, Fostina da Baixinha, região da cidade já comentada no capítulo anterior, brincava: “O império do *Imperadô* caiu; mas o *impéro* da mulata baiana não cai não mais...é o mesmo”. Na sequência, Lulu do Ó perguntava quem era capaz de resistir a elas, respondida pela exaltada frase de Da-Hora: “Nós há sempre de *dominá*”. Diante desse verbo forte, certamente, sou tentando a imaginar as diferentes leituras por parte do público coexistindo: de um lado, um riso irônico ao ver a associação da mulata com a época imperial, insinuação de uma leitura racializada, feita por muitos republicanos, da continuidade histórica entre as relações de poder entre

<sup>364</sup> ABREU, Martha. Op. cit., 2004. Para uma análise entre beleza e raça, ver: BALABAN, Marcelo. op. cit., 2019. XAVIER, Giovana. *História social da beleza negra*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2021.

<sup>365</sup> Esse lundu também aparece no *Trovador da Esquina ou Repertório do Capadócio*, cancionário de caráter popular. Nos versos da *A Mulata*, anotados por Mello Moraes Filho, a personagem desdenhava dos modos e dos requebros da rainha francesa, dos elogios à donzela italiana como deusa soberana e de mulheres de outros países. No lundu *As Meninas brasileiras* versos chamavam as francesas de macacas, imagem inversa aos discursos científicos raciais da época. CONEUNDES, João de S. *Trovador da Esquina ou repertório do capadócio*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1901, p. 66-69. MORAES FILHO, Alexandre J. de M. Pp. cit. 1902, p. 163-178.

mulheres negras e senhores escravistas. De outro, certa simpatia diante da encenação das habilidades e força cotidiana dessas mulheres.<sup>366</sup>

A cena três era a maior da peça, marcada pelas confusões dos convidados masculinos da festa: Xeixa, Ciriáco, Xico Bexiga, Quelemente, Trocado e Salú. Para ser mais preciso, o primeiro deles não se envolvia nos imbróglis cênicos, mas nem por isso deixava de ter sua graça. Representaria os “oradores de mesa”, que, segundo Querino, nos “divertimentos populares não faltava certo números de indivíduos encarregados de discursar ou cantar”, assim como nos banquetes da aristocracia açucareira, lugar que normalmente cabia ao senhor da casa. Com discursos de compreensão impossível, sua presença abria o humor da peça. De um lado, reforçava a graça, para os espectadores mais elitizados, da impostura da elevação social dos participantes da festa. De outro, sua fala ornamental, repleta de termos da filosofia e da medicina, abria brechas para o riso de outros segmentos sociais contra os poderosos médicos da Bahia do início da república, ocupados em discutir o futuro do país na Faculdade de Medicina ou no prédio da Câmara, ambos pertinho do São João.<sup>367</sup>

Mas a atenção dos autores estava no restante do grupo. Os atores entravam em cena portando “cacetes, violões, etc.”, ambientados pelo som do tango *Onde vai Machado*, mais uma *canção escrava* e “hit” especial escolhida com esmero para dar sentidos sociais e raciais aos personagens. Explico melhor. Este tango, lançando pelo professor Antônio de Jesus Moreira, em 1891, era decerto um tema conhecido em Salvador, haja vista sua partitura ter circulado em redações dos jornais, no catálogo da *Palais Royal* e em muitos “pianos da patroa”, animando as danças de par de festas familiares mais elitizadas. Além disso, a nova composição tinha o trunfo de ser uma releitura da chula *Onde vai Morena?*. Melodia descrita pela imprensa como muito popular, era muito provavelmente apreciada por pessoas de diversas classes sociais. Para citar um exemplo, a Filarmônica de Saubara – pequena cidade do Recôncavo baiano – lotou tanto a Praça da Piedade, com shows gratuitos, como bailes de máscaras, no Politeama, tendo essa chula como principal atrativo.<sup>368</sup>

<sup>366</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1896, p. 9. TEATRO. *O Trabalho*. Penedo/AL, p. 2, 3 Abr. 1897.

<sup>367</sup> QUERINO, M. op. cit., p. 141. PEREIRA, Leonardo A. de M. op. cit., 2020. p. 225. Sobre a leitura racializada dos médicos no Brasil no pós-abolição, ver: ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, G. op. cit., 2021.

<sup>368</sup> TANGO machado. *Pequeno Jornal*. Salvador, p. 2, 1 Jun. 1891. TANGO Machado. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 27 Mai. 1891. FILARMÔNICA da Saubara. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 16 Fev. 1891. a SARRABULHADA. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 9 Mar. 1891.

A apresentação dos convidados era simbolicamente ambientada pelo ritmo sincopado tango-lundu *O Recreio da Cidade Nova*, extraído da cena VIII, do segundo ato da revista *O Bilontra*. Famosa produção dos dramaturgos Moreira Sampaio e Artur Azevedo, a peça vinha conseguindo excelentes plateias e grande repercussão em várias cidades do país, desde sua estreia, em 1886. Como apontou Fernando Mencarelli, a revista obteve grande popularidade desde sua estreia em razão do uso inovador da caricatura pessoal, a partir de uma situação real ocorrida no Rio de Janeiro, e por discutir o tema do trabalho e do ócio, assunto na ordem do dia desde a crise do escravismo e que muito interessava a estes abolicionistas, como vimos em *O Diabo na Beócia*.<sup>369</sup>

Uma composição retirada de uma revista famosa ajudava a atrair o público, já que seria a primeira chance para muitos na plateia ouvirem aquela melodia num espetáculo teatral. Mas não era somente isso. Tratava-se de um ritmo associado ao universo afro-brasileiro, bem querido pelo público teatral na Bahia, ainda que nem sempre pelas mesmas razões, conforme venho mostrando. Vejamos os versos do lundu *Recreio da Cidade Nova*, composta por Gomes Cardim, e a versão “baiana” da burlleta:

<p><b>Lundu</b></p> <p><b>Recreio</b> Quem quer passar a noite se passe depressa, Que compre uma entrada para ouvir uma peça!</p> <p><b>Coro</b> – Ah! Ah! Ah! Ah! <b>Recreio</b> – Bonito Felipe! <b>Coro</b> – Quá, Quá, Quá!</p> <p><b>Recreio</b> O drama na cena não anda à matroca: Não sou Filomena Não sou João Minhoca!</p> <p><b>Coro</b> – Ah! Ah! Ah! Ah! <b>Recreio</b> – Ai, seu Felipe! <b>Coro</b> – Quá, Quá, Quá!</p> <p><b>Recreio</b> E, se continua sucesso assim tanto, Eu vou para a Rua Do espírito santo...</p> <p><b>Coro</b> – Ah! Ah! Ah! Ah! <b>Recreio</b> – Ataca, Felipe!</p>	<p><b>Ciriáco</b> Sinhá Mariquinhas, <i>cum</i> satisfação, viemos contente para sua função!...</p> <p>Ioiô, Iaiá, venha o caruru, venha o vatapá!</p> <p><b>Coro</b> Ioiô, Iaiá, venha o caruru, venha o vatapá!</p> <p><b>Sinha Mariquinhas</b> Não há neste mundo <i>muié soberana</i>; Mais bela <i>qui</i> a bela mulata baiana!</p> <p><b>Trócato</b> Nos é a <i>frôr</i> fina da rapaziada <i>Qui</i> canta <i>modinha</i>, come feijoada!...</p> <p><b>Lulú</b> Quando eu sexta-feira vou para o Bonfim, A rapaziada corre atrás de mim!</p> <p><b>Trócato</b> – Logo atrás, <i>morena</i>?</p> <p><b>Xico Bexiga</b> P’ra mim a mulata parece pimenta, <i>Qui</i> a gente <i>porvando</i> depois não se aguenta!</p> <p><b>Etervina</b></p>
---	--

<sup>369</sup> MENCARELLI, Fernando A. Op. cit., p. 211. Sobre as representações da figura do bilontra, ver também o clássico: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<p><b>Coro</b> – Quá, Quá, Quá!  <b>Todos</b> – Bem! Vamos! Vamos! (saem.  Mutaçãõ)</p>	<p>Eu mato de amores os veios até,  Cum as chinelinhas no bico do pé!</p> <p><b>Quelemente</b> – Bravo!<sup>370</sup></p>
---	---

Por ora, não tenho como afirmar se a *O Bilontra* já tinha sido representada na Bahia, informação que me ajudaria imaginar mais pessoas na plateia acompanhando o contexto do lundu original. Na revista carioca, a cena anterior à canção mostrava a alegoria da *Tragédia* lamentando sobre a “decadência” teatral da cidade, sendo ouvida pelo personagem do bilontra e por um grande grupo de outras alegorias ligadas ao mundo das artes, como a *Ópera*, a *Opereta*, o *Dramalhão* e a *Mágica*. De repente, a alegoria do *Recreio da Cidade Nova* aproximava-se junto ao grupo, perguntando se havia o esquecido entre as artes da cidade. Neste sentido, o público tinha a oportunidade de vê-la ser chamada de capadócio pela *Tragédia*, ao qual respondia com a “fala de preto”, pedindo para que ouvissem seu lundu.<sup>371</sup>

Tudo isso me sugere que os autores escolheram aquela melodia com muito esmero. Não apenas porque tinha relação com a avaliação de decadência da arte teatral, endossada pela dupla, mas talvez pelo debate sobre os divertimentos na Cidade Nova. À época, essa região do Rio de Janeiro vinha sendo cada vez mais associada no teatro, e fora dele, às suas festas dançantes e seus integrantes, trabalhadores pobres e negros na sua maioria, e que buscavam veicular uma imagem de elevação social através da adoção

<sup>370</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Bilontra. Teatro de Artur Azevedo*. Brasília: INACEN, 1985. p. 539. FERNANDES, A. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1896, p. 8-9.

<sup>371</sup> MENCARELLI, Fernando A. Op. cit., 1999.

de danças europeizadas. Junto a isso, esses mesmos atores consumiam e incorporavam, como demonstrou Leonardo Pereira, ritmos negros atlânticos, como tango e a habanera, dando novos contornos aos divertimentos marcados pela dança em par, movimentando os quadris, ao som sincopado. O fenômeno denominado como maxixe ou forrobodó, dividiu avaliações: a alegria da auto identificação de um público de menos fumo, a admiração de intelectuais pelo caráter singular e nacional da manifestação ou o riso zombador dos estigmas de incivilidade dos participantes dos bailes.<sup>372</sup>

Na festa da Sinhá Mariquinhas, os autores pareciam inclinados em carregar as tintas nesse último sentido a partir da associação musical entre as peças. Os recém chegados ao aniversário apresentavam-se ao público enquanto caricaturas de capadócios ocupavam o palco. Eram falantes do “mal português”, violões e cacetes à tira colo, referidos como frequentadores assíduos das sextas-feiras no Bonfim para comer feijoada, beber cachaça, cantar modinha e cortejar mulatas. Estas, por sua vez, apareciam cheias de sensualidade nos versos da canção, apelando a associação com a culinária afro brasileira e os remexos dos quadris ritmados pela música da cena, como é possível ouvir [aqui](#).<sup>373</sup>

Como podemos ver, os versos originais e a versão baiana sugeriam uma vida de não-trabalho, imagem propícia para o riso de zombaria com intenções de correção de costumes, algo inclusive bem frisado nas resenhas da burleta na imprensa pelo país. Para o jornalista de *O Pará, A Frôr da Arta Sociedade* deveria ser prestigiada pelo público da capital paraense por ser uma comédia que cumpria bem sua proposta: excelente “comédia-revista, bufã, de costumes dos cafajestes e loireiras”. Com uma ideia muito semelhante, nosso conhecido jornalista do *Jornal de Notícias*, o abolicionista Aloísio de Carvalho, afirmou que o maior elogio à burleta era exatamente por meter a “ridículo essa

---

<sup>372</sup> Uma recente historiografia vem analisando o maxixe a partir do seus sentidos para os diversos grupos sociais, sua circulação pelos vários espaços culturais e as conexões com musicalidade afro-atlântica. Ver, entre outros: TOPINE, Matheus Pimentel da S. “*Os requebros do maxixe*”: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018. PEREIRA, Leonardo A. de M. op. cit., 2020. PEREIRA, Juliana da C. *Da Cidade Nova aos palcos*: uma história social do maxixe (1870-1930). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, 2021.

<sup>373</sup> RUIZ, Roberto. *O Teatro de revista no Brasil*: das origens à primeira guerra mundial. Brasília: INACEN, 1988. VENEZIANO, Neyde. Op. cit., p. 127-129. GOMES, Tiago de M. SIEGEL, Micol. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular (1889-1930). *Revista brasileira de História*. São Paulo. V. 22, n° 43, 2002.

desgraça”, ou seja, os os chamados capadócijs, que andariam “desorganizando o trabalho e desbaratando as economias dos pobres”.<sup>374</sup>

À essa altura, imagino que o leitor tenha sentido falta de uma das principais estratégias de marcação racial da dupla de abolicionistas: a violência como prova de incivilidade, algo destacado na revista anterior, como já vimos. Ainda na cena III, os convidados se sentavam à mesa. Tentando recriar uma festa requintada, os autores inseriram recitativos e modinhas bem quistas nas folganças dos sobrados avarandados da Salvador oitocentista.<sup>375</sup> Como anotou Querino, modinha era um repertório obrigatório dos bem apessoados, tanto nos salões aristocráticos, como na festa do Bonfim, onde canções desse estilo faziam a alegria de “rapazes das melhores famílias”.<sup>376</sup> Na burlata, contudo, essa elegância era desfeita em pequenos gestos: Xico-Bexiga puxava um cigarro da popular *Leite & Alves* antes da declamação; a atriz Leonor Coelho cantava intencionalmente desafinada o *Gondoleiro do Amor*, procurando “imitar as cantadeiras de modinhas que abundam do Ceará para o sul”, segundo explicação do jornalista de *O Pará*.<sup>377</sup>

Seguindo essa toada, os autores trouxeram a violência logo após a execução do lundu *Isto é bom que doí*, de Xisto Bahia. Mesmo considerando que a música do famoso ator ajudaria na atração do público, havia ali um claro reforço de associar festejos negros com arruaça. Vejamos o que segue após Etervina reclamar com Ciriáco por ele ter se esquecido de anotar a letra da canção para ela:

**Ciriáco**- Me esqueci de que? Diga o resto (levantando-se) não tenho medo não, eu sou sou homê p’ra vinte mulheres quanto mais p’ra uma só [...]

**Da-Hora**- Mas o que é isto, compadre? *Apois* você é que a de *quebrá o incanto* da reunião?

**Salu** – Ciriáco, ó Ciriáco, quem lhe pede sou eu: oie, Sinhá Mariquinhas está capaz de dá uma coisa! Etervina não lhe disse aquilo por *má*, estava brincando com você. Você não brinca tanto *cum* ela? E *aentão*?

**Ciriáco** – Ah! Vocês *pensa* que eu estou na prisma-rosa (sic)?! Vocês *pensa* que eu *estô* espiritado? Estão muito enganados; e eu p’ra *fazê* buraco não custa nada (*em atitude de*

<sup>374</sup> PELAS ribaltas. *O Pará*. Belém, p. 1, 21 Ago. 1898. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*, p. 1, 4 Mai. 1898.

<sup>375</sup> O recitativo *A Doida de Albano*, apresentado na burlata, era um texto conhecido em festejos particulares na época, como aparece na revista *O Neto do Diabo*, onde Alexandre Fernandes trabalho, ou no cancionário organizado por José Vieira Pontes. VARIÉDADES. *Neto do Diabo*. Ano I, Vol. 10, Salvador, 1888. p. 4. PONTES, J. V. *Lira popular brasileira*. São Paulo: Cia Teixeira e Cia, 1927. p. 384.

<sup>376</sup> Querino enfatizou também que esses mesmos elegantes rapazes caíam rapidamente nos “sambas infernais”. QUERINO, Manoel. Op. cit., 1955, p. 155-156/196-201.

<sup>377</sup> PELAS ribaltas. *O Pará*. Belém, p. 1, 23 Ago. 1898. Empresa carioca, em fevereiro de 1881 a *Leite & Alves* inaugurou sua fábrica baiana em um sobrado na Calçada do Bonfim, local inclusive de passagem para os participantes da festa do Bonfim. Sobre a fábrica, ver: REBOUÇAS, Daniel. Op. cit., 2017.

*capoeira*), a questão é estar *cuperto*, e vocês sabe que o fio de meu pai anda sempre cuperto porque é coriscante e não tem medo de *comê* ferro!

**Trocato** – *Descurpe*, Ciriáco, você assim desmancha a festa toda e é um desgosto p’ra nós todos...

**Ciriáco** – Não, seu Trocato, não se chegue muito p’ra minha banda não; não se meta comigo não, seu mano, porque eu *estô* danado, e p’ra *dá* um befisteque (sic) ou um biscoito de revés em um, não custa nada. Você me conhece da Baixinha...

**Xico Bexiga** – Deixa de prosa, rapaz! Eu *inté* agora só estava meio calado *proque* estava lhe assuntando, só queria *vê* sua *tenção*; *mais* porém *estô* vendo que você não *arespeita* as *famias*, e é preciso *ariscá* um *mucadinho* p’ra fazê rodá o *faladô* de cobra! (*tomando posição de capoeira*) Toma tento que lá vai obra! [...] <sup>378</sup>

Não transcrevi o restante da sequência da cena - Ciriáco puxando uma faca de ponta e um pedido desesperado de Sinhá Mariquinhas para demover o valente – por entender que temos suficiente para perceber a representação da violência dos homens negros nos palcos teatrais na Bahia e fora dele. Incapazes de manter a civilidade por muito tempo, logo mostravam sua “verdadeira” situação pela sua incapacidade de falar na norma culta, uso de gírias, por tomar da posição de capoeira todo momento.

Assim como em outros momentos da peça, os atores da companhia devem ter caprichado na performance dos capadócijs. De longe, foi o destaque mais recorrente na imprensa, assim como ocorreu *Diabo na Beócia*. Logo após a estreia da burleta em 1896, o jornalista do *Diário da Bahia* destacou como os atores pareciam “ser os verdadeiros tipos, dizendo com muita naturalidade os *bestialógicos*”. O itálico na palavra acentuava o sentido racista sobre a linguagem dos convivas masculinos, pelo menos na análise do jornalista. Já sob o olhar elogioso do comentarista teatral do jornal *O Pará*, a comédia dos autores baianos tinha “uma verdade pouco comum para o gênero”, algo positivo que dava, para quem fosse assistir a peça, uma chance de conhecer o “cafajeste, tipo nosso, muito nosso, deitando *discurso* por qualquer ‘dá cá aquela palha’, recitando versos e cantando modinhas”. <sup>379</sup>

Partindo da citada diversidade do público teatral baiano, fiquemos atentos à polissemias das performances. Imagino que os aplausos, os gritos de bravos e o arremesso de chapéus após a apresentação do *Grupo Livramento*, três anos depois da estreia, pudessem vir da simpatia ou identificação de pessoas na plateia com as cenas mostradas. Na plateia poderiam estar concordantes com a perspectiva de Manoel Querino, que via um divertimento honesto das famílias remediadas nos jantares realizados durante as

<sup>378</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1896, p. 16-17.

<sup>379</sup> TEATRO. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 19 Nov. 1896. TEATRO. pelas RIBALTAS. *O Pará*. Belém, p. 1, 23 Ago. 1898. pelas RIBALTAS. *O Pará*. Belém, p. 1, 21 Ago. 1898.

pausas de final de ano, no arrabalde do Bonfim, nos quais se brindava e cantava em nome da “bela sociedade”, expressão do autor sem a mesma ironia da peça. O intelectual guardou a ironia para o anti africanismo de grande parte da intelectualidade baiana no período, reforçando a aparição de “graves chefes de família” ou “senhoras e matronas respeitáveis” para tocar pandeiro e dançar “lundu de modo arrebatador”.<sup>380</sup>

Assim como Querino, outros intelectuais que dividiam o espaço do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia com Sílio Boccanera, não se divertiriam apenas pelo reforço dos estigmas que venho tratando. Aloísio de Carvalho tinha uma avaliação relativamente simpática sobre alguns festejos populares, e em especial o Bonfim. Em sua famosa série de crônicas de humor, logo após a abolição, e por muitos anos depois, esse consagrado homem de letras defendeu as festas na Cidade Baixa como um momento importante para o “zé-povinho” extravasar as dificuldades diárias, em chulas e tangos improvisados ao violão, ainda que reforçasse certos estigmas quando ironizava o que entendia como “natural” dos participantes, como o consumo da cachaça ou a falta de previdência em relação ao futuro. Também ligado ao Instituto Histórico, o cronista Carlos Alberto de Carvalho escreveu que os festejos no Bonfim não deveriam ser vistos como sinônimo de confusão e diversão de gente de vida desregrada. Pelo contrário, predominava o passeio familiar, os piqueniques e o ir e vir do “zé-povinho”, que, alegre, divertia-se nos ranchos dançantes, nas tavernas e mesmo nos sambas noite adentro.<sup>381</sup>

A melhor prova da boa receptividade da peça para além dos círculos letrados está no trânsito da canção dos capadócios com a festa do Bonfim. Pelo menos é o que sugere uma anotação feita pelo citado Guilherme de Mello, que, em sua obra publicada quase uma década depois da estreia da peça, registrou os seguintes versos entre as principais cantigas de rua existentes na chamada *Segunda-Feira do Bonfim*:

Todas as sextas feiras eu vou para o Bonfim,  
E a rapaziada vai atrás de mim  
Ioiô, Iaiá,  
Quebrou-se a panela do vatapá  
Oh! belas morenas,  
Oh! Rapaziada,  
Que cantam modinhas  
Comem feijoada.

<sup>380</sup> QUERINO, Manoel. Op. cit., 1955, p. 199.

<sup>381</sup> A simpatia e relação de Aloísio de Carvalho com a festa do Bonfim não era pequena, já que seu personagem inclusive foi tematizado, em 1899, nas quadras improvisadas da festa. Ver: REBOUÇAS, Daniel. Op. cit., 2016. CARVALHO, Carlos A. de. *Tradições e milagres do Bonfim*. Salvador: Tip. Baiana, de Cincinato Melchiades, 1915. p. 76.

Ioiô, Iaiá, quebrou-se a panela do vatapá.<sup>382</sup>

A semelhança desses versos com o cantado na burlata é notável, mostrando como a peça foi além do espaço teatral, em um movimento diferente do que ocorreu com a *Sussu, Me deixe*, da *Diabo na Beócia*. Ao invés de migrar das cantorias da Cidade Baixa para o palco, a versão baiana do *Bilontra* fez o caminho inverso. Acredito que Guilherme de Mello seria mais um a ver positivamente a representação dos convidados encenando uma cantiga de rua, manifestação musical que entendia como parte de “nossos folgares e nossos costumes”, ainda que tivesse reservas quanto à suposta brasilidade pelo muito que ainda mantinha de “africana”. Independente disso, o folclorista não deixou de fazer uma breve notação musical da cantiga cantada no Bonfim, como se pode ouvir [aqui](#), comprovando o trânsito das cantigas e que o acento sincopado fazia parte das diversões no teatro e nas ruas de Salvador no final do século XIX e início do XX.

Novamente, o sinal alerta que é chegada a hora de encerrar a análise da burlata. Depois da interrupção do jantar pelas cenas de violência, os ânimos ficaram apaziguados até a chegada do vizinho, principal gancho cênico para apresentar o samba final da peça. A reclamação do morador da casa ao lado era que o gato da Sinhá Mariquinhas ia toda noite incomodar seu felino. Rapidamente, a conversa entre os vizinhos degradingola para uma discussão. Entrando os convidados a favor da dona da casa, mais representação de violência e de suposta incivildade no palco: gritarias, xingamentos, cadeiras voando para todos os lados. Atraída pelo barulho, a cavalaria da polícia chegava para ordenar a situação. O leitor já pode imaginar o que acontecia: a força de segurança “*adere à brincadeira*”, seguindo o verbo intencionalmente adotado jornalista do *Diário da Bahia*, o mesmo que usou para descrever as ações do vizinho e do marido inglês de Sinhá Mariquinhas.

A peça finalizava com a exibição das implicações da raça na igualdade e no exercício da cidadania naqueles anos após a abolição. Se atentarmos ao itálico na palavra “*adere*”, o que fazia o citado jornalista ali era usar um tropos, bem recorrente em outros humoristas na Bahia naquele contexto, para ironizar a forte conexão de uma pessoa ou

---

<sup>382</sup> MELLO, Guilherme de. Op. cit., 2008, p. 79. Para uma análise sobre Guilherme de Mello: VEIGA, Manoel. Musicologia brasileira: revisita a Guilherme de Melo. *Atas do I Colóquio/Encontro de Musicologia Histórica Brasileira*. UFBA, Salvador, 2010. ABREU, Martha. História da “Música Popular Brasileira”: uma análise da produção no período colonial. [online]. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em: 06 Jul. 2021. ABREU, Martha. DANTAS, Carolina V. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, 2016.

grupo a algo, a exemplo das constantes brincadeiras que Aloísio de Carvalho fez, na sua coluna de versos, em relação à defesa da república por antigos monarquistas.<sup>383</sup> No caso da nota sobre a peça, esse sentido de ampla adesão se mantém, embora com um adicional: não era apenas criticar a força policial ao samba na casa da tal Mariquinhas, mas incitar a discussão sobre as razões para isso ocorrer. Se ao resenhista parecia incomodar, fosse antes ou depois da abolição, como parte da população negra continuava a se apropriar do seu tempo, não duvido que estivesse ali, mais uma vez, sentidos raciais em jogo.<sup>384</sup>

Novamente, a burla reforçava as aproximações culturais entre policiais e integrantes da *Frôr da Arta Sociedade*, informados pela raça. Esse expediente não era exatamente uma novidade para quem tinha assistido a revista anterior, mas que não retirava a graça da nova produção. Talvez pelo contrário. A aparição dos agentes da segurança pública deveria seguir esse roteiro:

**Cena V**  
**Os mesmos e os soldados de cavalaria**

**1º Soldado** – Que barulhada é esta aqui?

**Ciriáco** – Oh! *Boca de boi!* (*abraçando-o*) Você *chegô* a boa hora! Nós *estava* aqui num *soirêr* dançante... você não *qué moiá* a palavra?

**Sinhá Mariquinha** – Venha, seu comandante, não faça *ceremonha*, traga também a rapaziada toda (*conduz os soldados à mesa e serve a todos de vinho*). Esta casa é de nós *todo!* (*a parte*) O bonito há de *sê* se meu *ingrez* entra de repente pela porta a dentro...

**Xico-Bexiga** (*tomando um copo*) – À saúde de Sinhá Mariquinha, seu capitão!

**1º Soldado** – *Antão* viva sinhá Mariquinha! (*bebe*)

**Todos** – Viva! Viva!

**Trocato** – Ó *majó*, *sorta* ai um pedaço...

**Quelemente** – Bravo!...

**1º Soldado** (*mostrando o copo vazio*) – Acenda a candeia *primêro* (*dirige-se à mesa, onde é servido*)

**Trocato** (*ao 1º Soldado*) – Entra de manso e sai brando, compadre.

**2º Soldado** (*aparte para os outros companheiros que formam o grupo*) – O comandante é dos *meu*; toma que já nem sente!... É *qui* boa *pagodêra* tem aqui! Quanta morena cor de canela, de *enchê* o *oio!*... Eu vou mais é *tratá* de *agitivá* alguma...

**Trocato** (*chamando os soldados*) – Venha cá, rapaziada, o dr. Figueróte está aqui à nossa espera (*os soldados obedecem*) ou vocês, camaradas, *prefêre* antes a *dengosa*, a *vertuosa?*... Diga *cum* franqueza. Nós tem de tudo...

**2º Soldado** – *Entonce* venha a *vertuosa*... (*são servidos.*)

<sup>383</sup> Sobre o uso humorístico de verbo “aderir” nas tensões das brigas políticas dos primeiros anos republicanos na Bahia, ver: REBOUÇAS, Daniel. Op. cit., 2016.

<sup>384</sup> SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. SANSONE, Lívio. SANTOS, J. T. (Orgs.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto Samba, 1997. ALBUQUERQUE, W. Op. cit., 1999. REIS, João José. Op. cit., 2002.

**1º Soldado** (*empunha o copo e desce à boca de cena acompanhado pelos outros soldados e capadócios*).<sup>385</sup>

A força policial se mostrava ao público muito próxima aos convidados: a tão citada “fala de preto”, o uso de gírias, apelidos. Mostravam-se também muito à vontade naquele ambiente: sabiam do ritual e dos termos associados a uma “boa pagodeira”. Tanto assim que ofereciam um brinde à dona da festa, pedindo que todos a saudassem a partir do *Papagaio, Periquito*, um conhecido cantar de mesa à época.

Se os recitativos e as modinhas tinham, pelo menos em parte, a intenção satírica de criar um clima elegante para a festa, essa cantiga era o oposto. Os folcloristas que anotaram esses versinhos, os registraram em celebrações mais modestas, organizadas por famílias remediadas ou por grupos de trabalhadores. Guilherme de Melo, por exemplo, transcreveu a melodia do *Papagaio, Periquito*, classificando-a como um exemplo de um cantar de mesa “exclusivamente brasileiro”, como se pode ouvir [aqui](#). Sem debater no momento os critérios do autor para essa definição, fica a indicação de um cantar comum entre setores médios e pobres de Salvador. Manoel Querino também destacou esse cantar nos brindes dos jantares do “tradicional povo da Bahia”, seguida por modinhas, cançonetas do Teatro São João e um “nunca desperdiçado samba”.<sup>386</sup>

O festejo de encerramento da *Frôr da Arta Sociedade* reforçava a ideia do lugar social da cor. Iniciava com Trocato e um soldado puxando, juntos, o samba final da peça. Sendo mais preciso, esse convidado propõe uma dança final em homenagem à aniversariante, mas acaba mudando de ideia em favor de um samba. Segundo a rubrica, abraçando um dos soldados, perguntava: “Seu *majó* não *simporta* cum estas coisa não, hein, *majô*? Nos está em *famia*...”. O soldado respondia: “ora, de certo, eu entro até no samba si vocês *quize*”. Após alguns diálogos laterais, o soldado puxava o samba após jogar a espada para o lado, sendo imitado pelos outros soldados. Os outros participantes da festa pegavam “pratos e facas para o acompanhamento do samba”, formando um grande semicírculo diante da plateia, todos “aderindo” ao grande samba “Sinhá Mariquinha, seu gato judeu”.<sup>387</sup>

Mesmo com o samba já tomando conta do teatro, ainda deu tempo para os autores ampliarem a sensação de desalinho da pretensão de elevação social daqueles novos

<sup>385</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. 1896, p. 29-30.

<sup>386</sup> CABRAL, Alfredo de Valle. Op. cit., 1884. MELO, Guilherme de. op. cit. p. 96-98. QUERINO, Manoel. Op. cit., p. 237-243.

<sup>387</sup> Idem, p. 33.

cidadãos da República. De repente, o marido inglês da aniversariante interrompia a dança ao entrar em casa. Muito irritado, questionava que “sambadoria” era aquela, mas já emendava que todo mundo fosse embora. Porém, sua esposa demovia o estrangeiro com uma explicação direta e rica de sentidos: o pessoal trabalhava “cum os *ingrezes* na estrada a *vapô* de ferro”. Impactado com a notícia de estar com trabalhadores da *San Francisco Railway*, o inglês ouvia da Sinhá Mariquinhas na sequência: “os rapaz de dia...e as rapariga de noite...”. Virando-se para os presentes, o marido da anfitriã se justificava que não sabia “que *vosmecês* tudo trabalha para meu terra”, mas que agradecia “muito este honrosa *manifestation*”. Agora feliz, pedia à esposa algo para beber e “aderia” ao samba.<sup>388</sup>

Essa aparição rápida do personagem imaginado para a revista *O Meio do Mundo*, como já disse, não retirava sua importância para a peça. Para os autores, a representação satírica de um inglês associava-se a uma série de tópicos: conexão dos autores com dramaturgos da época, crítica nacionalista da forte presença inglesa na economia brasileira, tensões contra os ingleses do tempo da abolição, entre outros aspectos. Já a sugestão de prostituição da dona da casa e das convidadas, ainda que sutil e rápida em relação ao que havia no texto da revista original, reforçava – mais uma vez - os estigmas sobre a população negra de uma maneira geral, e em especial das mulheres negras, que, pelas mazelas sociais e pela degeneração racial sobretudo, descambavam para uma vida desregrada.<sup>389</sup>

A passagem do inglês, contudo, ficou um tanto apagada nas resenhas da imprensa, exceto um elogio no *Diário da Bahia* quanto à sua adesão ao samba. Em tempo, o jornalista desse periódico fez os maiores registros sobre o final da peça. Usando do mesmo chiste com o verbo aderir, destacou a grande participação da “plateia e das galerias, que acompanharam o maxixe final com um coro de palmas e de bravos, como já haviam acompanhado todo o desempenho da comedia com um coro de gargalhadas.” No mesmo diapasão irônico, brincou sobre a postura dos artistas a peça: “*quebraram no samba*”, não representaram, se divertiam realmente”. O jornalista do alagoano *Orbe* convidava o público para assistir aquela ‘bem apanhada página da alegre vida popular da Bahia’, na qual os atores cantavam ao vivo, com muita graça, a “música *canaille* da

<sup>388</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. op. cit., 1897, p. 34-35.

<sup>389</sup> Sobre a dimensão sexual e humorística sobre festas negras, ver: SCHETTINI, C. Op. cit., 2020.

magnífica revista”, tal como o jornalista do União convida o público a ouvir as músicas da revista e “experimentar do magnífico odor da – *Frôr da Arta Sociedade*.”<sup>390</sup>

Os comentários acima sinalizam que a boa receptividade parece ter sido a geral reação à peça de Sílio Bocccanera e Alexandre Fernandes. Mas apenas na aparência as gargalhadas, as palmas, os gritos de bravo tinham as mesmas razões, apontando para leituras nem sempre coincidentes sobre o que estava sendo representado ali. De um lado, muito dos risinhos concordavam com olhar racializado dos autores lançado sobre a festa e seus participantes, rindo daqueles cidadãos pretensamente civilizados e iguais, mas primitivos e desiguais por razões sociais e, sobretudo, pelos efeitos deletérios da miscigenação. Associados ao atraso, ria-se da confirmação de incivilidade inata dos negros, atestada pelo falar, pela “música *canaille*” ou pela violência. Em outro sentido, essas manifestações do público viriam da simpatia com aqueles “novos” cidadãos postos em cena ou da tematização de símbolos ligados ao universo afro brasileiro. Nesta perspectiva, a adesão ao “maxixe” nos sugere que em meio a exibição das peças se colocava as disputas políticas em torno da liberdade e do futuro da nação, com discordâncias em torno das avaliações pessimistas sobre a influência racial.<sup>391</sup>

Nas considerações finais desse trabalho, acompanho a produção da dupla refletindo sobre esse fenômeno de múltiplas leituras ocorridas diante suas peças e outras produções teatrais da época. Percebendo que cada vez a cena teatral local era tomada por companhias de revistas e operas cômicas e por um público em busca de diversão distante do teatro civilizacional e em se divertir nos “maxixes”, a dupla de abolicionistas vai escrever uma pequena comédia de um ato sobre esse tema. Será o principal guia das páginas seguintes, onde veremos dramaturgos em meio a um momento de indefinição do projeto político de usar o teatro para imaginar o futuro da nação e a ocorrência de outras compreensões e leituras por parte do público, ansiosos por outros repertórios nos palcos.

### **Considerações finais.**

---

<sup>390</sup> TEATRO. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 19 Nov. 1896. GRUPO Flaviano Coelho. *Orbe*. Alagoas, p. 2, 7 Mai. 1897. ESPETÁCULO. *A União*. João Pessoa, p. 1, 25 Jul. 1897. Sobre a dimensão do cheiro e a divulgação internacional dos preceitos do racismo científico no final do século XIX, ver: RYDELL, R. W. In sight and sound with the other senses all around: racial hierarchies at America World’s fairs. THOMAS, Dominic. *The invention of race: scientific and popular representations*. New York: Routledge, 2014.

<sup>391</sup> ABREU, Martha. Op. cit., 2017. BALABAN, Marcelo. op. cit., 2019. p. 117-118. PEREIRA, Leonardo A. M. op. cit., 2020. ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, G. op. cit., 2021.

Em 1900, Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes publicaram mais produção dramaturgica, a *Escritores em penca*. Burlata curta, composta por um ato e ornada com quatro músicas populares, que, até onde averigui, não foi encenada. A pequena comédia partia de uma situação quente no momento: a força das revistas junto ao público teatral no país, o que incluía o universo de homens de letras, em especial os nossos personagens engajados no uso do teatro como espaço político e imaginação da sociedade brasileira no final do século XIX. Ambientada no salão nobre do Teatro São João no ano de 1898, a situação dramática da comédia era simples: a reunião para ouvir e avaliar qual peça deveria ser apresentada ao ator e empresário da *Companhia de Dramas e Revistas*, do empresário G. Sepulveda, em excursão por Salvador nesse último ano.<sup>392</sup>

Além de Sílio Boccanera e de Alexandre Fernandes, mais onze pessoas participariam daquele encontro de letras. Dentre as que consegui identificar, Ernestina, Floripes, Octaviano, Freire e Joantina eram artistas da citada companhia, mas também atuaram no *Grêmio Dramático Carlos Gomes*, enquanto estiveram por Salvador. Os outros eram personagens dos nossos conhecidos homens de letras ligados, de formas variadas ao fazer teatral, ao abolicionismo e ao universo do humor que conhecemos ao longo do trabalho: Antônio Pedro da Silva Castro, Manoel Joaquim de Sousa Britto, além do escritor Clemente Carlos Gomes (1863-?).<sup>393</sup>

Como o título sugere, a primeira possibilidade de graça da burlata era a troça dos autores com seus pares. Duas piadas organizavam a peça: o atraso generalizado para começar a reunião e o sono generalizado de todos pela qualidade dos textos. Retirando o ar de seriedade do encontro que, em tese discutiria obras para salvar o teatro nacional e o gosto do público. Uma “medonha cacetada” dizia a personagem Ernestina, explicitando o que muitos intelectuais e pessoas do público deveriam realmente achar daquelas reuniões. Os autores escolheram Carlos Clemente Gomes e sua peça *A Revolta* para juntar as duas brincadeiras. Anunciada como uma comédia de costumes histórica referente à Revolta Federalista, de 1893, o próprio autor vinha publicando artigos na imprensa local defendendo seu trabalho. Sem modéstia, via-se como “um Colombo da comédia

---

<sup>392</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Escritores em penca*: comedia em um ato, ornada de quatro números de música. Salvador: Imprensa Econômica, 1900.

<sup>393</sup> Além desse, também é citado rapidamente o poeta e autor teatral gaúcho Múcio Teixeira, que recém tinha chegado à Bahia, em 1896. Tratados pelo apelido ou prenome simples em razão da amizade com autores, não consegui identificar: João Maria, Mathias e Zuquinha. BOCCANERA JÚNIOR, S. op. cit. 1915, p. 182. BOCCANERA JÚNIOR, S. op. cit., 1923. p. 124-129/399.

histórica” por ter descoberto um novo gênero, ensejo fácil para se tornar alvo de riso dos autores, que certamente não concordavam que aquele trabalho tinha como salvar a situação de “decadência” do teatro.<sup>394</sup>

A peça seguia nessa discussão sobre o que poderiam fazer para salvação do teatro nacional até o fim. Após tentativas frustradas de se escolher um drama ou comédia para a leitura, o personagem representando o ator Octaviano Chaves sintetizava a situação: “nós precisamos é de uma revista, de uma revista com maxixe, mas que não ofenda a moralidade da família”. Ao que seria uma aparente impossibilidade, a dupla de autores inseria a citada revista, *O Meio do Mundo*, como a solução para a questão. Diante da observação de Sepulveda que não tinha pessoal suficiente para dar conta da gigantesca revista, os autores prometiam resumi-la apenas com as melhores cenas, mas não sem ouvirem a advertência de todos os presentes: “contanto que não cortem os maxixes”.<sup>395</sup>

Assim, como a burleta anterior, a peça se encerrava sob o número musical, com os presentes dançando e cantando o “maxixe da sogra do Rio Nu”. Não tenho como analisar as reações do público de uma burleta não encenada. Sigo outro caminho. Proponho imaginá-la como uma espécie de ponto “final”, ou mesmo uma derrota, de um projeto político, encabeçado pelos autores, de intervenção nos rumos da república orientada por homens de letras. De uma agitação iniciada ainda na década de 1880, duas décadas depois Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes externavam simbolicamente o conflito de toda “uma geração de escritores, atores, ensaiadores, empresários e artistas cênicos em geral”, que viam sua auto declarada missão de “civilizar” o país pela arte ter que ceder a outras preferências e desejos por parte do público, considerado, no geral, inculto e incivilizado. Mais do que isso: pareciam externar uma derrota para outros grupos a delinear a república no país, como os médicos e suas teorias raciais a fundamentar as hierarquias e lugares sociais naquele contexto.<sup>396</sup>

Colocar os participantes da reunião alegrando-se em um maxixe simbolizava a amarga derrota, em várias frentes. O personagem Octaviano representaria a situação da classe dos atores profissionais, que viviam cada vez mais espremidos entre colocar sua

---

<sup>394</sup> Parte da graça com Clemente Gomes estava em seu esforço em rebater as acusações de pretensiosa por ter criado um novo gênero. No dia 7 de julho de 1898, o autor publicou delongado texto rebatendo as críticas feita por um membro do jornal *Republicano*, argumentando que seu esforço não era por vaidade, mas para salvar o teatro nacional. A ILUSTRADA redação do *Republicano*. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 7 Jul. 1898. GOMES, Clemente C. *A Revolta: comédia de 1 ato, ornada de música*. Salvador: Litho-typ. Encadernação Oliveira e Cia, 1898.

<sup>395</sup> FERNANDES, A. BOCCANERA JÚNIOR, S. op. cit., 1900. p. 146

<sup>396</sup> MENCARELLI, F. op. cit. 2012, p. 255. Sobre o tema, ver também: NEVES, Larissa de O. LEVIN, Orna M. Op. cit., 2009. SCHETTINI, Cristiana. Op. cit., 2020.

arte a favor do teatro sério e a necessidade de garantir bilheterias para seu sustento. Outro lamento era assumir que os empresários teatrais, embora discursassem a favor da arte, andavam à cata de revistas, sob a alegação de que os espetáculos de gosto pretensamente mais elevado, como dramas ou lírico, era sinônimo de casa vazia. Ao fim, seus pares, missionários da regeneração pelo teatro elevado, estavam seduzidos pelos gêneros ligeiros. Derrota dura, apagando, junto às luzes do palco, o projeto de “civilizar” o gosto do público e de impor ensinamentos morais visando um futuro nacional nos trilhos do progresso, do apego ao trabalho disciplinado, da valorização da cultura europeia e do afastamento da influência africana.

Notemos que a canção escolhida para finalizar a peça era uma das mais catalizadoras da discussão sobre a moralidade no teatro desde seu lançamento. Porém, como já vimos, sob o problema da moral estava escondido o conflito daqueles homens de letras, a atração verdadeira pelos gêneros ligeiros e a concessão às preferências do público. A letra do tango-maxixe inclusive sugeria essa dimensão:

Entre as danças em que a gente  
 Num baile mais sorte dá  
 O maxixe, certamente, está na ponta, olá se está!  
 Pelo gostoso maxixe, bem mexido, remexido,  
 Não há quem não enrabiche.  
 Ai que bom maxixe! (2x)  
 Maxixe bem dançado  
 (ouvi homens muito sérios)  
 Pode ser classificado pela dança dos hemisférios!  
**Coro**  
 Pelo gostoso maxixe, bem mexido, remexido...(2x)<sup>397</sup>

A sugestão do sucesso entre os “homens muitos sérios” da canção se materializaria na peça baiana na performance final, com os personagens de Boccanera, Alexandre Fernandes, Silva Castro, Manoel Britto e Carlos Gomes dançando alegremente sob um tango sincopado, como se pode ouvir [aqui](#). Não custa lembrar que a performance de requebros dos quadris estava associada ao universo da escravidão e da influência africana no Brasil nos palcos da Bahia desde à época da luta abolicionista. Fazendo novamente delicadas aproximações sociorraciais, os autores sugeriam simbolicamente seu incomodo com a disposição daqueles homens de letras – e por extensão de outros setores da

---

<sup>397</sup> FERNANDES, A. BOCCANERA JÚNIOR, S. Op. cit., 1900, p.147-148.

sociedade brasileira - em aceitar, com limitações evidentemente, a influência dos africanos e seus descendentes no futuro da nação<sup>398</sup>

Olhando mais de perto a cena teatral de Salvador nos últimos anos do Oitocentos, os autores tinham seus motivos para acreditar na situação representada na burleta. A temporada de 1898, ano de ambientação da peça, tinha começado com enorme sucesso da *Companhia de operetas, revistas e mágicas do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro*, do empresário Silva Pinto, que chegava à Bahia com enorme frisson em torno do repertório e do elenco com estrelas, como Pepa Ruiz. Abrigando-se no Politeama, o grupo levou uma audiência “fora do comum” nas representações da *O Rio Nu*.<sup>399</sup> Embora as resenhas focassem nos aspectos artísticos da noite, não tinham como ignorar as manifestações do público. O enviado do *Jornal de Notícias* deixou claro seu desagrado com os “indivíduos do *paraíso*”, que em vários momentos “enxertaram a representação com certas frases que só reprimidas severamente”. Nada passivo, o “*povo soberano*”, na ironia do mesmo jornalista, ovacionou e exigiu que o ator França tocasse mais três “modinhas de esquina” depois da execução do “seu violão chorado na quadra do capadócio”.<sup>400</sup>

Essa boa receptividade decerto contribuiu para o retorno da companhia em setembro do mesmo ano, alcançando mais casas cheias no Politeama. Para isso, não economizou na apresentação das operetas nacionais e revistas famosas, como *Tim Tim por Tim Tim*, *Bilontra*, *A Capital Federal* e novamente *O Rio Nu*, com grande engajamento da audiência nos momentos “apepinados”, nas “excessivas maxixadas” e nos números das *canções escravas*. Dando lastro aos lamentos citados acima, nesta segunda excursão o entusiasmo não veio apenas do “*povo soberano*”, mas dos acadêmicos acomodados nas cadeiras e até mesmo dos camarotes, que “regurgitavam de famílias”, que quase uníssonos pediram, por exemplo, para que a atriz Medina de Sousa bisasse o lundu “*mugunzá* ainda no meio dos aplausos”.<sup>401</sup>

<sup>398</sup> SCHETTINI, Cristiana, op. cit., 2020.

<sup>399</sup> Com estreia em abril de 1896, no Recreio Dramático, a *Rio Nu* era uma revista com um prólogo, três atos e 16 quadros, que se notabilizou pelo desempenho de Pepa Ruiz na interpretação de vários papéis, na performance marcada pelo “apepinar” feito pelos atores e pelos *Maxixe da sogra* ou do *Tango do Saco dos Alferes e da Cidade Nova*, a despeito da reclamação na imprensa sobre a pouca moralidade do espetáculo. Ver: SCHETTINI, Cristiana, op. cit., 2020.

<sup>400</sup> PALCOS e salões. *Diário do Comércio*. Rio de Janeiro, p. 2, 8 Dez. 1888. POLITEAMA baiano. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 7 jan. 1898. NOTAS Teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 7 jan. 1898. NOTAS Teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 8 jan. 1898.

<sup>401</sup> NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 24 Out. 1898.

Um pouco antes disso, a excursão da *Companhia de Dramas e Revistas* nos confirma o entusiasmo do público de Salvador pela produção revisteira. Depois da exibição mal sucedida de alguns dramas, como *Pedro, sem mais nada*, *Guia da Montanha* e *O Rocambole*, *A Mulher de Cláudio*, o jornalista lamentava a pouca concorrência e pedia mais “acolhimento do público”.<sup>402</sup> Diante da notável diferença quando a companhia apresentou a revista *Bendegó*, com uma “enchente extraordinária” por duas noites no Politeama, o jornalista do *Correio de Notícias* assim escreveu:

[...] empresas desta natureza que tem prejuízo entre os *Brasis* é porque querem: *Bendegó* em cena, e a casa regurgitará. Não se viu? Em a noite de sexta-feira, a soberba, magistral profonia Iracema foi ouvida sem uma palma que, em seu final, compensasse o esforço do nosso esforçado patrício sr. Antonio Rayol; entretanto não houve entrecho do maxixe do *Bendegó* que não parecesse arrancar...a alma do numeroso auditório anteontem e ontem...<sup>403</sup> (grifos no original)

A imagem entre “brasis” é preciosa: denunciando o sentido missionário de construção da nação, outro país lhe aparecia aos olhos. A irritação era evidente diante da pouca valorização do público diante de um espetáculo voltado a elevar o gosto do público ao “civilizado”, leia-se de influência europeia. E o texto continuava lamentando a pouca concorrência no Teatro São João na apresentação do citado *Grêmio Dramático Carlos Gomes*, em homenagem à Vasco da Gama, na mesma noite da estreia de *Bendegó*. Retomando a celebração feita pelo clube *Fantoches da Euterpe*, no carnaval de 1890, o grupo teatral louvava um dos símbolos de conexão do Brasil com a Europa e do combate à “barbárie na África”, que naqueles primeiros anos republicanos, significava associar racialmente o novo regime aos europeus e legar ao passado qualquer marca escravista. Porém, parte do público parecia querer outros divertimentos.<sup>404</sup>

Em estudo recente, Martha Abreu destacou a importância de ser conhecer melhor a revista *Bendegó*, em especial pela diversidade de *canções escravas* em seu repertório, fator certamente para o sucesso da produção nos palcos do país.<sup>405</sup> Acompanho a autora e acrescento que essa característica pesou para atrair muita gente à apresentação em Salvador, decerto para assistir à performance da atriz Aurélia Delorme, cantando e

<sup>402</sup> POLITEAMA. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 2 Mai 1898. POLITEAMA. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 11 Mai 1898. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 3 Jun 1898

<sup>403</sup> TEATROS. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 23 de Mai 1898

<sup>404</sup> ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, G. Op. cit., 2021.

<sup>405</sup> Além de valsas, polcas e quadrilhas, os números musicais associados aos legado africano nas américas estavam o jongo, duas habaneras, dois tangos, sendo esses respectivamente, moqueca sinhá e o tango dos libertos. Como sinalizou Martha Abreu, essa revista merece um estudo mais aprofundado. ABREU, Martha. Op. cit., 2017. Sobre o tema, ver também: SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Op. cit., 2009.

dançando *A Terra do Vatapá*, ao som do lundu-tango *Moqueca Sinhô*, *Moqueca Sinhá*, número muito comentado na imprensa da capital federal desde sua estreia, em 1889.<sup>406</sup> E, mais uma vez, a diversidade do público foi a tônica, já que a revista foi representada em diversos eventos diferentes: noites da companhia, em espetáculos teatrais de crianças e em comemorações do Centro Operário, instituição fundamental de ação política de abolicionista de cor, ou no Teatro São João. Ainda considerando que muitos daquelas *canções escravas*, entre tangos e jongos, dessem o tom de exotismo e inferioridade, não duvido de outras leituras em torno da peça surgissem diante da diversidade social das plateias.<sup>407</sup>

A sensação de “domínio” parecia mais evidente para a dupla de autores diante da produção teatral local. Apenas entre 1898 e 1900, pelo menos três revistas locais conseguiram boas audiências, tanto nos principais palcos, como nos teatrinhos amadores destinados à “boa” arte. Em dezembro de 1898, por exemplo, enquanto Alexandre Fernandes apresentava a sua *Amargosa às avessas*, com o grupo do ator Sepulveda, como citamos na introdução, o leiloeiro Carlos Zuanny e o engenheiro Alexandre Maia Bittencourt disputavam o público local com já citada *Qui Manimolência*. No ano seguinte, foi a vez do ator e empresário teatral Alves da Silva, da *Companhia Luso-Brasileira*, encenar sua própria revista, *A Mulata Velha*, em Salvador, Maceió e Recife, descrita como época como um “um protesto contra a queda que reina pelas revistas”, exposição cristalina do sentido político que venho ressaltando.<sup>408</sup>

O caso da revista *Qui Manimolência* seja o que ilustra melhor a expansão do projeto de civilizar pela arte teatral, mesclando o gênero revisteiro com espírito “civilizador” associado à comédia de costumes. Citei anteriormente que Carlos Zuanny era uma dos mais engajados nos espetáculos no Teatro de Variedades, no Rio Vermelho. Já Alexandre Bittencourt vivia em um ambiente de valorização do espírito pedagógico do teatro realista, sobretudo pela influência de um familiar seu, o major Polydromo Bittencourt,

<sup>406</sup> Em parte a expectativa em torno da peça devia-se as várias notas na imprensa fluminense em torno do sucesso da performance. Bendegó. *Diário do Comércio*. Rio de Janeiro, p. 2, 8 Dez. 1888. TEATROS e salões. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 1, 15 Fev. 1889. SALAS e palcos. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, p. 2, 9 Abr. 1889. a COMÉDIA fluminense. *Novidades*. Rio de Janeiro, p. 2, 16 Abr. 1889. PELOS teatros. *Revista Ilustrada*. Ano 20, n. 673, 1894, p. 7.

<sup>407</sup> A apresentação desta revista para crianças, pela Companhia Infantil, do empresário Ubelino Dias, em fevereiro de 1899, causou muita indignação de Sílio Boccanera, lembrando esse fato por diversas em suas obras posteriores. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 17 Jun. 1898. COMPANHIA teatral infantil. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 24 Fev. 1899.

<sup>408</sup> NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 20 Dez. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 22 Dez. 1898. TEATROS e salões. *Jornal de Recife*. Recife, p. 2, 19 Set. 1899. 1898. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. Op. cit., 1915. p. 231.

ator e proprietário do Teatro Familiar, que funcionava na grande sala de jantar de seu sobrado no Caquende, na freguesia do Desterro. Segundo Manuel Querino, o proprietário do local tinha grande desenvoltura no gênero cômico da comédia de costumes, como no papel do citado criado Pedro, do *Demônio Familiar*. Entre os presentes, além das “melhores famílias da nossa sociedade”, ainda de acordo com Querino, estavam familiares e amigos, conhecidos nossos como Carlos Zuanny e o médico Antonio Pedro da Silva Castro.<sup>409</sup>

A revista baiana foi encenada pelos autores e mais integrantes do *Grêmio José de Alencar*, em um sobrado à Rua Comendador Pires, na populosa freguesia do São Pedro, o citado *Palacete Alencar*. Como pedia a convenção da boa revista, os autores selecionaram alguns dos principais fatos do ano de 1897, “apimentando-os de quando em quando com o verbo satírico de que são dotados”, segundo anotou o jornalista do *Cidade do Salvador*.<sup>410</sup> Abaixo a descrição dos quadros da peça:

**Imagem 15** – Parte do anúncio da revista de costumes baianos, “Qui manimolência”. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 19 Dez. 1898.

Avulso o leitor pela seguinte descrição dos scenarios e quadros:  
 1. Quê dr., praça Castro Alves—Recepção do Machiche. 2. dito, Praça de Palacio—Partida dos estudantes para Canudos. 3. dito, Commercio—A jogatina. 4. Praça Castro Alves—As minhas vergonhas. 5. dito, Apotheose—A Bahia aos Bravos de Canudos. 6. dito, Baixa dos Sapateiros—Que manimolência de moça... 7. Casa do Atraca—O carnaval africano. 8. dito, Baixa dos Sapateiros—Que vagabundo!... 9. dito, Praça de Palacio—Em trevas... 10. dito, casa da Manimolência—Baile em despedida do Machiche. 11. dito, Campo Grande—Apotheose a. Monumento 2 de julho.

É perceptível a presença de muitos temas relacionados aos mundos do trabalho, política e universo urbano, como os jogos de azar, o Carnaval africano, as campanhas contra Canudos e o “maxixe”, certamente referido acima tanto como forma de dançar, como divertimento. Para tratar destes temas, a fórmula de racializar o debate seguia

<sup>409</sup> QUERINO, Manoel. Op. cit. 1909, p. 128.

<sup>410</sup> GRÊMIO José de Alencar. *Cidade do Salvador*. Salvador, p. 2, 28 Mai. 1898. GRÊMIO José de Alencar. *Cidade do Salvador*. Salvador, p. 2, 21 Jun. 1898.

poderoso no palco, já que em muitos quadros, os atores performavam diversas *canções escravas*, como o *Tango da manimolência*, o *Tango da Linha Trilhos Centrais*, *Tango do Palpite*, *Havanera da esquina da Cantilina*, e o *lundu da cozinheira*.<sup>411</sup>

Considerando que a revista fora exibida no próprio teatro do grêmio, para uma plateia repleta de gente de muito fumo, bem provável que boa parte do público tenha se divertido no riso da zombaria que inspirava o racismo da época. Pelo menos, era isso que as notas da imprensa tentavam passar. Não se teria ultrapassado a moralidade, tudo correndo para o humor corretivo apenas. O jornalista do *Jornal de Notícias*, por exemplo, gostou muito da peça exatamente por sua “crítica justa, bem compreendida em linguagem simples, sem afetação, mas distinta, deixando à sombra expressões da baixa classe, aparecidas uma ou outra vez sem exagero, em passagens inevitáveis”. Ainda mais interessante, era assistir ao “velho axioma do *Ridendo castigat mores* rejuvenescido nas lutas da atualidade”, usado em “benefícios de nossas letras e dos vícios da organização social”.<sup>412</sup>

Passagem importante para reafirmar o sentido político do uso do teatro de humor como forma de intervir na organização da República no Brasil, conforme esse trabalho buscou mostrar. Porém, é sempre preciso atentar que o coro uníssono entre imprensa e autores para marcar seu compromisso com humor costumbrista e a moralidade escondesse a atração genuína e crescente do gênero ligeiro entre as elites, com todas as implicações que já discutimos. E se retornamos à *Escritores em penca*, uma das possibilidades do humor dela era o desejo dos autores de lidar com essa situação, visando corrigir “costumes” não apenas de parte da população pobre e de cor, ou do “povo soberano”, nos termos da crônica teatral da época. Um problema que se afigurava era a “invasão” ao ponto de tomar corações e mentes das elites letradas, fechando as cortinas, se me permite a metáfora, do teatro com fins de imaginar uma república “civilizada”, leia-se, afastada dos supostos africanismos.

Alexandre Fernandes faleceu em agosto de 1907, tentando sobreviver das suas revistas e escritos ocasionais na imprensa. Boccanera, por sua vez, seguiu defendendo esse ideal até seu falecimento em 1928, ele escreveu dezenas de comédias de costumes em tom de lamento pela situação do teatro brasileiro na época republicana. Tentou na

---

<sup>411</sup> NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 19 Dez. 1898. Para uma análise sobre o carnaval africano, Canudos e os debates raciais no início do período republicano, ver, entre outros: ALBUQUERQUE, W. SAMPAIO, op. cit., 2021.

<sup>412</sup> TEATROS. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 22 Dez. 1898. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 2, 20 Dez. 1898.

*Ateneida Baiana* retornar o projeto pela arte teatral, mas não encontrou apoio junto a seus pares, virando-se então para suas obras de história do teatro na Bahia, repleta de reclamações sobre o avanço do teatro ligeiro que grassava na cidade, tema que valia ser pesquisado. Mas isso fica para futuras pesquisas.

### Fontes impressas

#### *Comédias e revista de ano*

CASTRO, Antônio P. da Silva. GOMES, Carlos Clemente. *Um pelo outro*: comédia em um ato. Salvador: Imprensa Moderna de Prudêncio de Carvalho, 1899.

FALMOUTHER, Cesar. *O candidato peru*: extravagância cômico-burlesca. Salvador: Imprensa Econômica, 1888.

FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Diabo na Beócia*: revista cômica em 1 prólogo, 3 atos e grande apoteose, dividida em 9 quadros, e ornada com 28 oito números de música de vários autores nacionais e estrangeiros. Salvador: Typ. e Encadernação do Diário da Bahia, 1895.

\_\_\_\_\_. *A Frôr da Arta Sociedade*: comédia de costumes em um ato, ornada de 8 números musicais populares. Salvador: Edição dos autores, 1896.

\_\_\_\_\_. *O Meio do Mundo*: grande revista baiana em 1 prólogo, 3 atos e grandiosa apoteose, dividida em 13 quadros e 38 números de músicas populares e de operetas modernas. Salvador: Typ. e Encadernação do Diário da Bahia, 1897.

\_\_\_\_\_. *O reino do bicho*: grande revista baiana em prólogo, 3 atos e 3 apoteoses, dividida em 13 quadros, e ornada com 30 números de músicas populares e de operetas modernas, havendo 3 números originais do maestro Antônio Rayol. Salvador: Typ. e Encadernação do Diário da Bahia, 1899.

\_\_\_\_\_. *Escritores em penca*: comedia em um ato, ornada de quatro números de música. Salvador: Imprensa Econômica, 1900.

\_\_\_\_\_. *Areias do Prado*: comédia-revista em 1 ato, ornada com quatro números musicais. Salvador: Imprensa Econômica, 1900.

\_\_\_\_\_. *A batalha dos pássaros*: comédia-revista em 1 ato, ornada com 7 números musicais. Salvador: Imprensa Econômica, 1900.

\_\_\_\_\_. *O violão na ponta*: comédia-revista em 1 ato, ornada com 12 números musicais. Salvador: Imprensa Econômica, 1900.

GOMES, Carlos Clemente. *A Revolta*: comédia em 1 ato, ornada de música. Salvador: Lito-tip. Encadernação V. Oliveira & C., 1898.

### *Imprensa de humor*

*O faísca*: periódico ilustrado e humorístico. Salvador, 1885-1887.

*O Neto do Diabo*: crítico, literário e chistoso. Salvador, 1888-1889.

*A Coisa*: crítica, satírica e noticiosa. Salvador, 1897-1900.

*A Malagueta*: jornal de caricaturas. Salvador, 1898.

*Foia dos rocêro*. Salvador, 1899-1903.

*O galhofeiro*: miscelânea para rir. Salvador: Imprensa Familiar, 1900.

GOMES, Clemente C. *O chapéu*: variedade humorística. Salvador: Gutemberg da Costa & Brandão, 1900.

### **Partituras**

LIMEIRA, g. *Cenas da escravidão*. Coleção musical para canto e piano. Imprensa musical e Lito de Henrique Albertazzi, [188-].

COLÁS, Francisco Libano. *Os Reis da Lapinha*. Polca. Salvador: Souza Ledo e filhos, [1870-1880].

CARDIM, Gomes. *O Bilontra (ataca Felipe)*. Lundu. Coleção de tangos e havaneras para piano. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & Cia, [18--].

### **Bibliografia**

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

\_\_\_\_\_. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, S. PEREIRA, Leonardo A. M. (Orgs.) *história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1998.

\_\_\_\_\_. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Revista Tempo*. Niterói, RJ, n. 8, vol. 16, 2004.

\_\_\_\_\_. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

\_\_\_\_\_. História da “Música Popular Brasileira”: uma análise da produção no período colonial. [online]. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em: 06 Jul. 2021.

ABREU, Martha. DANTAS, Carolina V. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, 2016.

ALBIN, Ricardo C. Antonio Henrique Albertazzi. *Dicionário da MPB*. [online]. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/antonio-henrique-albertazzi/dados-artisticos>>. Acessos em: 17 Jul. 2021.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. *Algazarra nas ruas: comemorações da independência na Bahia (1889-1923)*. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 1999.

\_\_\_\_\_. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. “O Velho Rui me conhece”: Rui Barbosa e os capangas na política baiana. ABREU, Martha et al. (Orgs.). *Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos – volume 1*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. SAMPAIO, Gabriela. *De que lado voce samba? Dinâmicas do racismo na Bahia do pós-abolição*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2021.

ALENCAR, Jose de. *O Demônio Familiar: comédia em 4 atos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

ALKMIN, Tânia. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX.

LIMA, Ivana Stolze. CARMO, Laura do. (Orgs.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Lizir A. *Poesia e vida literária na Bahia de 1890 a 1915*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os tensos laços da nação: conflitos políticos-literários no Segundo Reinado*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2000.

ALVES, Ueliton F. *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ARAÚJO, Maria M. *Com quantos tolos se faz uma república? Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil Oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

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

AZEVEDO, Arthur. O Bilontra. *Teatro de Artur Azevedo*. Brasília: INACEN, 1985.

AZEVEDO, Celia M. M. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)*. São Paulo: Annablume, 2003.

AZEVEDO, Elciene. *O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na Província de São Paulo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

BACELAR, Jeferson. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Salvador: Editora Pallas, 2006.

BALABAN, Marcelo. *O poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. “Transição de cor”: Raça e abolição nas estampas de negros de Angelo Agostini na revista ilustrada. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, 2015.

\_\_\_\_\_. “Quem tem...barriga tem medo”: imagens de capoeiras na imprensa ilustrada na Corte. *Afro-Ásia*. Salvador, n° 51, 2015.

\_\_\_\_\_. A beleza da raça: imagens de negros na imprensa ilustrada da Corte (1884-1886).

SAMPAIO, Gabriela dos Reis et al (Orgs.). *Marcadores de diferença: raça e racismo na História do Brasil*. Salvador: Edufba, 2019.

BARICKMAN, Bart J. Até a véspera: o trabalho escravo e a produção de açúcar nos engenhos do Recôncavo baiano (1850-1888). *Afro-Ásia*. N° 21-22, 1998.

- BARROS, Francisco Borges de. *À margem da história da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1934.
- BASTOS, Antônio S. *Carteira do artista*. Lisboa: José Bastos Editor, 1898. p. 148.
- BASTOS, Fernanda Villela. *Quando os intelectuais “roubam a cena”*: o conservatório dramático da Bahia e sua missão civilizatória (1855-1875). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, 2014.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012.
- BEZERRA NETO, Jose Maria. A segunda independência: emancipadores, abolicionistas e as emancipações do Brasil. *Almanack*. Guarulhos, Nº 02, 2011.
- BIÃO, Armindo J. C. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina Simão Tadeu Ferreira, 1789.
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Bahia a Carlos Gomes*. Salvador: Litho-tipo e encad. V. Oliveira & Cia, 1904.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro: letras e artes na Bahia*. Salvador: Imprensa econômica, 1906.
- \_\_\_\_\_. *Um artista brasileiro*. Salvador: Tip. Baiana de Cincinato Melchiades, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Teatro na Bahia: livro do centenário (1812-1912)*. Salvador: Oficinas do Diário da Bahia, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Memória póstuma a Alexandre Fernandes*. Salvador: Imprensa Econômica, 1916.
- \_\_\_\_\_. *Discurso para campanha contra o analfabetismo*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916.
- \_\_\_\_\_. *Os cinemas da Bahia (1897-1918)*. Salvador: Tip. Baiana de Cincinato Melchiades, 1919.
- \_\_\_\_\_. *Autores e Atores dramáticos baianos*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro na Bahia: da colônia à República (1800-1923)*. Salvador: P55, 2013.
- BORELLI, Melissa Blanco. *She is Cuba: a genealogy of the mulata body*. New York: Oxford Press, 2016.
- BURNICHON, Joseph. *Le Bresil d'aujourd'hui*. Paris: Librairie Academique Perrin et Cia, 1910.
- BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BREMMER, J. ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRITO, Jailton Lima. *A Abolição na Bahia (1870-1888)*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2003.
- BRITO, Rubem José Souza. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas.
- FARIA, Jose R. (Org). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC-SP, 2012.

- BUTLER, Kim. Masquerading Africa in the Carnival of Salvador, Bahia, Brazil (1895-1905). *African and Black Diaspora: An International Journal*, 2016.
- CAGNIN, Antonio L. *Diabo Coxo* (São Paulo, 1864-1865). São Paulo: Edusp, 2005.
- CAMPOS, Lucas Ribeiro. *Sociedade Protetora dos Desvalidos: mutualismo, política e identidade racial em Salvador (1861-1894)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.
- CARÔSO, Luciano. Xisto Bahia: ilustre e desconhecido. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília–2006.[online].Disponível em:<[https://antigo.anppom.com.br/anais/\\_Com\\_Musicologia/sessao04/04COM\\_MusHist\\_0403-162.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/_Com_Musicologia/sessao04/04COM_MusHist_0403-162.pdf)>. Acesso em: 20 Out. 2019.
- \_\_\_\_\_. A disseminação do Lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos. *ICTUS*. Salvador, Vol. 7, 2006.
- CARVALHO, Carlos A. de. *Tradições e milagres do Bonfim*. Salvador: Tip. Baiana, de Cincinato Melchades, 1915.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARVALHO, Júlia Soares L. Lanzarini de. *Bevinda a mulata: o sentido da mestiçagem na capital federal de Artur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, 2016.
- CARVALHO, Prudêncio de Carvalho (org.). *Almanaque literário e de indicações para o ano de 1889*. Salvador: Tipografia do Bazar 65, 1888.
- CASTAGNA, Paulo. Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil. Apostila do curso História da Música Brasileira.[online] Instituto de Artes da Unesp. Disponível: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/CASTAGNA\\_Paulo.\\_Apostilas\\_do\\_curso\\_de\\_Hi.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/CASTAGNA_Paulo._Apostilas_do_curso_de_Hi.pdf)> Acesso em: 14 Jun. 2021.
- CASTELLUCCI, Aldrin. A experiência da escravidão e a constituição de uma identidade operária na Bahia da Primeira República. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Trabalhadores, máquina política e eleições na Primeira República*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
- CASTILHO, Celso. O ‘25 de março’ e a radicalização dos embates abolicionistas no Recife. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Slave emancipation and transformation in Brazilian political citizenship*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 2016.
- \_\_\_\_\_. “propõem-se qualquer consignação, menos de escravos”: o problema da emancipação em Recife. In: *Tornando-se livre: Agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2018.

CASTRO, Antônio Pedro da Silva. Juízo Crítico. FERNANDES, Alexandre. *O Grito da Consciência*. Salvador: Tipografia e encadernação do Diário da Bahia, 1895.

\_\_\_\_\_. *Um pelo outro*: comédia em um ato. Salvador: Imprensa moderna de Prudêncio de Carvalho, 1899.

\_\_\_\_\_. *Um verdadeiro artista*: comédia em um ato. Salvador: Imprensa moderna de Prudêncio de Carvalho, 1902.

\_\_\_\_\_. *Uma visita aos doidos*: comédia em um ato. Salvador: Livraria Magalhães, 1908.

CASTRO, Rute Andrade. *Mundos do trabalho no seu fazer-se*: britânicos, livres, libertos e escravizados. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.

CAVALCANTE, Ian A. *Educando livres, libertos e escravizados*: a trajetória do professor negro Cincinato Franca, Bahia (1860-1934). Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 2020.

CHALHOUB, Sidney et al. (Orgs.) *Histórias em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *A força da escravidão*: ilegalidade e costume no Brasil Oitocentista. São Paulo: Companhia de Letras, 2012.

CHALHOUB, Sidney. PINTO, Ana Flávia M. introdução. *Pensadores negros – Pensadoras negras*: Brasil, séculos XIX e XX. PINTO, Ana Flávia M. CHALHOUB, Sidney. (Orgs.) Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

CHARLE, C. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHIARADIA, Filomena. *A companhia do Teatro São José*: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

CONCEIÇÃO, Miguel L. *O Aprendizado da Liberdade*: educação de escravos, libertos e ingênuos na Bahia Oitocentista. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em História, 2007.

CONEGUNDES, João de S. *Trovador da Esquina ou repertório do capadócio*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1901.

CORRÊA, Marisa. *As ilusões da liberdade*: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

COSTA, Iraneidson S. *A Bahia já deu régua e compasso*: o saber médico-legal e a questão racial na Bahia (1890-1940). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1997.

COSTA, Manuela R. *O “Maestro da abolição” no Recôncavo baiano*: abolicionismo e memória nas músicas e crônicas de Manoel Tranquilino Bastos (Cachoeira – BA, 1884-1920). Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

- COTA, Luís G. S. *Ave, libertas: abolicionismos e luta pela liberdade em Minas Gerais na última década da escravidão*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2013.
- CRUZ, Gutemberg. *Feras do humor baiano (Lage, Nildão e Setúbal)*. Salvador: Empresa gráfica da Bahia, 1997.
- CUNHA, Getúlio Nascentes da. A polícia nos teatros e cinemas do Rio de Janeiro (1890-1930). *Anais eletrônicos, XVII Simpósio Nacional de História, 2003*.
- CUNHA, Maria C. P. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001,
- DIAS, Adriana Albert. *A malandragem na mandiga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Dissertação – (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2004.
- DIAS, Antônio G. *Teatro de Gonçalves Dias, França Júnior e Araújo Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- DARNTON, R. *The great cat massacre and other episodes in French Cultural History*. Nova Iorque: Basic Books, 1984.
- DARNTON, R. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DUARTE, Regina Horta. HORTA, Guydo C. M. M. Barth e a Ilha da Trindade, 1957-1959. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.3, 2012.
- EL FAR, Alessandra. Crítica social e ideias médicas nos excessos de desejos: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX. *Cadernos Pagu*. Campinas, SP, n. 28, 2007.
- ENGEL, Magali G. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ENGEL, Magali Gouveia et al. *Os intelectuais e a nação: educação, saúde e a construção do Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2013.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FARIA, José Roberto. O teatro realista. FARIA, Jose R. (Org). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC-SP, 2012.
- FERNANDES, Alexandre. *Pergaminhos*. Salvador: Imprensa econômica, 1888.
- \_\_\_\_\_. Baunilhas. Bahia: Typ. e Encadernação do “Diário da Bahia”, 1902.
- FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade: comédia de costumes em um ato, ornada de 8 números musicais populares*. Salvador: Edição dos autores, 1896.
- FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Meio do Mundo: grande revista baiana em 1 prólogo, 3 atos e grandiosa apoteose, dividida em 13 quadros e 38 números de músicas populares e de operetas modernas*. Salvador: Typ. e Encadernação do Diário da Bahia, 1897.
- FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Escritores em penca: comedia em um ato, ornada de quatro números de música*. Salvador: Imprensa Econômica, 1900.
- FONSECA, Denise Sella. *A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

- FERREIRA, Lusirene C. F. *Nas asas da imprensa: a repercussão da Abolição da escravatura na Província do Ceará nos periódicos do Rio de Janeiro (1884-1885)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, 2010.
- FERREIRA FILHO, Alberto H. *Quem pariu e bateu, que balance!* Mundos femininos, maternidade e pobreza – Salvador, 1890 – 1940. Salvador: EDUFBA. 2003.
- FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da liberdade: história de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. *Como se fazia um deputado*. [Online]. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/511/1/TT00634.pdf>>. Acesso em: 10 Jun. 2020.
- FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. São Paulo: Global, 2013.
- GANDRA, Jane Adriane. *Pinheiro Chagas, um escritor olvidado*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas, 1012.
- GERALDES, Renata Romero. *Teatro e escravidão: a poética abolicionista na dramaturgia de Arthur Rocha*. Dissertação – (Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, SP, 2018.
- GOMES, Maria Antônia L. *Museu virtual para o antigo Teatro São João da Bahia, através de uma abordagem socioconstrutivista*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação, 2017.
- GRADEN, Dale T. “so much superstition among these people!”: Candomblé and dilemmas of afro-Bahian intellectuals, 1864-1871. KRAAY, Hendrik (Org.). *Afro-Brazilian culture and politics. Bahia, 1790s to 1990s*. Armok: New York, 1998.
- GOMES, Clemente C. *A Revolta: comédia de 1 ato, ornada de música*. Salvador: Litho-typ. Encadernação Oliveira e Cia, 1898.
- \_\_\_\_\_. *O Chapéu: variedade humorística*. Salvador: Typ. Gutemberg de Costa & Brandão, 1900.
- GOMES, Flávio. DOMINGUES, Petrônio (Orgs.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2014.
- GOMES, F. ARAÚJO, Carlos E. M. MAC CORD, Marcelo. (Orgs.) *Rascunhos cativos: educação, escolas e ensino no Brasil escravista*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- GOMES, Tiago de M. SIEGEL, Micol. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular (1889-1930). *Revista brasileira de História*. São Paulo. V. 22, n° 43, 2002.
- GUIMARÃES, A. Ferreira. *Deve ser regulamentada a prostituição?* Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia, 1899.
- GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- GUINSBURG, J. (Org.) *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2006.
- HANSEN, João A. *Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004.
- KRAAY, Hendrik. A independência no palco: o teatro histórico nacional na Bahia, 1857-1861. *Anais do Seminário internacional "Independência nas Américas: 190 anos de independência do Brasil na Bahia"*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/bv2julho/869>>. Acessado em 20.02.2019.
- \_\_\_\_\_. *Bahia's Independence: popular politics and patriotic festival in Salvador, Brazil (1824-1900)*. Kingston, On: McGill-Queens University Press, 2019
- JANOVITCH, Paula E. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana (1900-1911)*. São Paulo: Alameda, 2006.
- LAMBERG, Maurício. *O Brasil: ilustrado com gravuras*. Rio de Janeiro: Tipografia Nunes, 1896.
- LEAL, Maria das Graças de A. *A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1995.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: o moderno teatro da Bahia*. Salvador: Fundação Gregório de Matos/Edufba, 2006.
- \_\_\_\_\_. Os teatros da Bahia sob o olhar de Manuel Querino. In: *Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.
- LEITE, Rinaldo C. N. *A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- LOMO, Anadelia. *Brazil's living museum: race reform and tradition in Bahia*. North Carolina Press, 2010.
- LOPES, A. Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, Topbooks, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Vem cá, mulata. Tempo*. Rio de Janeiro. Vol. 13, n. 26, 2009.
- \_\_\_\_\_. O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. *Perspectivas*, São Paulo, v. 37, 2010.
- LUSTOSA, Isabel. *Humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- LUSTOSA, Isabel (Org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MACHADO, Maria Helena P. T. *O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MAGALDI, Cristina. Música, sátira e política no Rio de Janeiro imperial. In: LOPES, a. h. ET AL (Orgs.) *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2011
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MARQUES, Xavier. *Uma família Baiana*. Salvador: Imprensa popular, 1888.
- MARQUES, Xavier. *Boto & Cia*. Salvador: Tip. E Encadernação Empresa Editora, 1897.

- MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1988.
- MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Faperj, 2008.
- \_\_\_\_\_. A magia dos palcos: O Teatro no Rio de Janeiro no século XIX. In: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Apicuri: Rio de Janeiro, 2010.
- MASSON, Camilo de Lellis. *Almanak administrativo, mercantil e industrial da Bahia, para o ano de 1854*. Salvador: Typ. de Camilo de Lellis Masson, 1854.
- MATA, Iacy Maia. *Os “treze de maio”: ex-senhores, polícia e libertos na Bahia Pós-Abolição (1888-1889)*. Dissertação – (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Libertos de treze de maio” e ex-senhores na Bahia: conflitos no pós-abolição. *Afro-Ásia*, N. 35, 2007.
- MATTOSO, Kátia. *A Bahia, Século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Tipografia de S. Joaquim, 1908.
- MENCARELLI, Fernando A. *A cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- MENCARELLI, Fernando. Artistas, ensaiadores e empresário: o ecletismo e as companhias musicais. *História do Teatro Brasileiro*. FARIA, João Roberto (org.). São Paulo: Perspectiva, Edições Sesc-SP, 2012.
- MENDES, Miriam G. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1982.
- MENDONÇA, Carolina S. C. *Marias sem glória: retratos da prostituição feminina na Salvador das primeiras décadas republicanas*, Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
- MENDONÇA, Joseli Maria N. *Entre a mão e os anéis: a lei do sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.
- MEYER, M. *Pirineus, caixaras: da commedia dell’arte ao bumba meu boi*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- MORAES, Renata F. *As festas da abolição: o 13 de Maio e seus significados no Rio de Janeiro (1888-1908)*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012.
- MORAES FILHO, Alexandre José de M. *Festas populares do Brasil: tradicionalismo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.
- MOSTAÇO, Eldécio et al. *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.
- MONTENEGRO, Aberlado F. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Florianópolis: UFC Edições, 1998.
- MORAES FILHO, Alexandre José Melo. *Festas populares do Brasil: tradicionalismo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.
- MORAES FILHO, Alexandre J. de Mello. *Serenatas e saraus*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

- NASCIMENTO, Anna A. V. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986
- NASCIMENTO, Flaviane R. *Viver por si: histórias de liberdade no agreste baiano oitocentista* (Feira de Santana, 1850-1888). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.
- NERY, Laura. Os sentidos do humor: Henrique Fleiuss e as possibilidades de uma sátira bem-comportada. In KNAUSS, Paulo...et al (orgs.). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2011.
- NEVES, Larissa de O. *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2009.
- NEVES, Larissa de O. LEVIN, Orna M. (orgs.) *O Teatro: crônicas de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- NEVES, Maria Helena Franca. *De La Traviata ao maxixe: variações estéticas da prática do teatro São João*. Salvador: Funceb, 2000.
- NUNES, Antonieta D'Aguiar. Fundamentos e políticas educacionais: história, memória e trajetória da Educação na Bahia. *EUPG Humanitas*, Ponta Grossa-PR, n° 16, 2008.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)*. Dissertação - (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2004.
- OLIVEIRA, Gilberto M. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese (doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.
- OLIVEIRA, Marcelo S. *Xavier Marques entre os intérpretes do Brasil: raça e nação na Primeira República*. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.
- PAROLA, Lulu. *Cantando e Rindo: versos de Lulu Parola*. Salvador: Oficina dos Dois Mundos, 1893.
- PASSOS, Edvard. *Castro Alves: teatro e teatralidade*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.
- PATROCÍNIO, José do. *Campanha abolicionista: coletânea de artigos*. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional; Dep. Nacional do Livro. 1996.
- PEREIRA, Leonardo A. de M. *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.
- PEREIRA, Túlio H. *Que coisa é essa, Yôyo?; cor e raça na imprensa ilustrada da Bahia (1897-1904)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2016.
- PINTO, Ana Flávia M. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2018.

- POLLETI, Daniel N. YON, Jean-Claude. Le spectacle dans une modernité périphérique: la “decadence” du théâtre brésilien dans un contexte global (XIX sciele-années 1920). *Passages de Paris*. N. 16, 2018. Disponível em: <<https://www.chcsc.uvsq.fr/m-daniel-polleti>> . Acesso em: 27 Jul. 2021.
- PONTES, J. V. *Lira popular brasileira*. São Paulo: Cia Teixeira e Cia, 1927.
- POZZA NETO, Provino. *Ave Libertas: ações emancipacionistas no Amazonas*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Amazonas, Departamento de História, 2011.
- PRADO, Décio Almeida. *A comédia brasileira (1860-1908). Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRECHET, Beatriz do N. *Enegrecendo o meretrício: experiências da prostituição feminina no Rio de Janeiro (1871-1909)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2019.
- \_\_\_\_\_. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUERINO, Manoel. Teatros na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, v. 35, 1909.
- QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.
- QUERINO, Manoel. *Costumes dos africanos no Brasil*. Recife: Massangana, 1988.
- RABETTI, Beti. *Teatro e comichadas: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- REBOUÇAS, Daniel. *Lulu Parola: crônicas e ironias*. Salvador: Editora Caramurê, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Indústria na Bahia: um olhar sobre sua história*. Salvador: Caramurê, 2017.
- REBOUÇAS, Daniel. OBERLAENDER, Fernando. FARIAS, Juliana. *A Cidade da Bahia e a Eletricidade*. Salvador: Caramurê, 2018.
- REIS, João José. Tambores e temores: festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Brasília: Departamento Nacional do Livro, 2018.
- ROCHA, Arthur. A filha da escrava: drama abolicionista em três atos. Porto Alegre: Tipografia da Federação, 1894. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Vol. 5. Porto Alegre: Fischerpress, 2015.
- RODRIGUES, Nina. Ilusões da catequese no Brasil. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Sociedade Revista Brasileira, 1897.
- \_\_\_\_\_. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Os Africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria clássica de Alves e Cia, 1897.
- ROMO, Anadelia A. *Brazil's Living Museum: race, reform and tradition in Bahia*. University of North Carolina Press, 2010.

- RUIZ, Roberto. *O Teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Brasília: INACEN, 1988.
- RUY, Affonso. *Boêmios e seresteiros do passado*. Salvador: Livraria Progresso, 1954.
- \_\_\_\_\_. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1959.
- RYDELL, R. W. In sight and sound with the other senses all around: racial hierarchies at America World's fairs. THOMAS, Dominic. *The invention of race: scientific and popular representations*. New York: Routledge, 2014.
- SÁ, Carolina M. de. *Do convento ao quartel: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo Club Dramático Arthur Azevedo, em São João Del-Rei – MG (1915-1916)*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 2015
- SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. SALIBA, Elias T. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. *Revista de História*. São Paulo. N.176, 2017.
- SAMPAIO, Consuelo N. *Partidos políticos da Bahia na Primeira República*. Salvador: Edufba, 1998.
- \_\_\_\_\_. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.
- SAMPAIO, Gabriela dos Sampaio et al. (Orgs.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. Salvador: Edufba, 2019.
- SAMPAIO, M. G. V. Presença britânica no serviço público da cidade de Salvador: o caso da Bahia Gas Company Limited (1861-1894). In: FERLINI, Vera L. MOURA, Esmeralda (Orgs.). *História econômica: agricultura, indústria e populações*. São Paulo: Alameda, 2006.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.
- SANTANA, Isabel A. Escravidão e abolicionismo de um médico baiano em defesa da abolição. *Anais VII Encontro Estadual de História*, ANPUH/BA, 2016.
- SANTANA, Lígia C. *Itinerários negros, negros itinerantes: trabalho, lazer e sociabilidade em Salvador (1870-1887)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
- SANT'ANNA, Thiago. "Noites abolicionistas": as mulheres encenam o teatro e abusam do piano na cidade de Goiás (1870-1888). *OPSIS – Revista do NIESC*. Vol. 6, 2006.
- SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento leste, 2009.
- SANTANA, Nélia de. *A prostituição Feminina em Salvador (1900-1940)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1996.
- SALLES, Ricardo. Abolição revisitada: entre continuidades e rupturas. *Revista de História*. São Paulo. Nº 176, 2017.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. SANSONE, Lívio. SANTOS, J. T. (Orgs.) *Ritmos em trânsito: sócio-anthropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto Samba, 1997.

- SANTOS, Jucimar Cerqueira dos. *Escolas noturnas para trabalhadores na Bahia (1870-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.
- SANTOS, Henrique Sena dos. Ditando tendências, criando aparências: cultural visual, moda e imprensa em Salvador (1906-1928). *Anais eletrônicos do XXIX do ANpuh*. São Paulo, Anpuh, 2017. Disponível em: <[https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502291064\\_ARQUIVO\\_HenriqueSenadosSantos-Anpuh2017.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502291064_ARQUIVO_HenriqueSenadosSantos-Anpuh2017.pdf)>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- SANTOS, Isabel S. dos. Arthur Rocha: um intelectual negro no “mundo dos brancos”. *Anais do X Encontro Estadual de História*, Universidade Federal de Santa Maria. 2010.
- SANTOS, Isabel S. ZUBARAN, Maria A. Pedagogias do teatro de Arthur Rocha: abrindo caminhos na direção da lei 10.639. *Poiésis*, Tubarão-SC, Vol. 7, n° 12, 2013
- SANTOS, Isis Freitas dos. “Gosta dessa baiana?”: crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
- SANTOS, Mário Augusto da Silva. *Casa e balcão: os caixeiros em Salvador*. Salvador, BA: Edufba, 2009.
- SANTOS, Thiago Alberto Alves dos. *A liberdade e outras ilusões: a militância de Ismael Ribeiro dos Santos*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.
- PEREIRA, Cristiana S. “Que tenhas teu corpo”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.
- SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.
- SCHUELER, Alessandra F. *Formas e culturas escolares na cidade do Rio de Janeiro: representação, experiência e profissão docente nas escolas públicas primárias - (1870-1890)*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. Quando a desigualdade é diferença: reflexões sobre Antropologia Criminal e mestiçagem na obra de Nina Rodrigues. *Gazeta Médica da Bahia*. Salvador, n° 76, Suplemento 2, 2006.
- \_\_\_\_\_. Dos males da dádiva: sobre as ambiguidades no processo da Abolição brasileira. In: CUNHA, Olívia M. G. da. GOMES, Flávio. *Quase-cidadão: histórias e antropologia da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 23-55.
- SCHWARCZ, Lilia M. MACHADO, Maria H. P. T (Orgs.). *Emancipação, inclusão e exclusão: desafios do passado e do presente*. São Paulo: Edusp, 2018.
- SELA, Eneida Maria M. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.
- SENEX. *A Bahia de há 66 anos: reminiscência de um contemporâneo*. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Ano XV, Vol. XV, n. 34, 1908.

- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- SILVA, Aldo José M. *Instituto Geográfico e Histórico da Bahia: origem e estratégias de consolidação institucional*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- SILVA, A. M. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Empresa Literária Fluminense, 1890.
- SILVA, Bento Chastinet. *Estratégias de liberdade e projetos de emancipação da Sociedade Libertadora Sete de Setembro*, 1870. Dissertação – (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.
- SILVA, Daniel Marques da. Do moleque beijo ao mestre de gerações. *Repertório: Teatro & Dança*. Ano 13, N° 15, 2010,
- SILVA, Eduardo. Sobre versos, bandeiras e flores. VENÂNCIO, Renato P. *Panfletos abolicionistas: 0 13 de maio em versos*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007
- \_\_\_\_\_. Resistência Negra, Teatro e Abolição da Escravatura no Brasil. *R. IHGB*. Rio de Janeiro, Ano, 179, 2018. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-476.html>>. Acesso em: 25 Abr. 2018.
- SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, SP, 2003.
- SILVA, Eliseu. *Roubos e salteadores na Bahia no tempo da abolição* (Recôncavo, década de 1880). Salvador: Edufba, 2019.
- SILVA, Maciel H. C. *Domésticas criadas entre textos e práticas sociais: Recife e Salvador (1870-1910)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.
- SILVA, Reginaldo de Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectales, Université Paris Ouest La Défense, 2014.
- SILVA, Denise Pereira. “*Ou a Gente Confiar no povo, ou não há solução*”: o teatro livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2012.
- SILVA, Jéssica S. L. *O “império das circunstâncias”: carnaval e disputas políticas no pós-abolição* (Salvador, 1890-1910). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.
- SILVA, Marcos A. da. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.
- SILVA, Marco Aurélio F. *Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secult, 2009.
- SILVA, Neuma A. D. *Foia dos Rocêro: crítica política e humor na imprensa baiana do século XIX*. Cruz das Almas, BA: Editora UFRB, 2019.

- SILVA, Raquel Barroso. *Ecos Fluminenses: França Júnior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de História, 2011.
- SILVA, Ricardo Tadeu Caires. *Caminhos e descaminhos da abolição: escravos, senhores e direito nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Departamento de História, 2007.
- \_\_\_\_\_. A sociedade libertadora Sete de Setembro e o encaminhamento da questão servil na Província da Bahia (1869-1878). In: MACHADO, Maria H. P. T. et al (Orgs.). *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2018.
- \_\_\_\_\_. Teatro e abolição na Bahia Oitocentista (1870-1888). *Anais do 6º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, 2013. Disponível em: <[http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=135&Itemid=58](http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=135&Itemid=58)>. Acesso em: 24 Fev. 2019.
- SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da. ROSA, Marcus Vinicius de F. O voo de Ícaro: Arthur da Rocha e o mundo letrado na Porto Alegre do final do século XIX. *Pensadores negros – Pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX*. PINTO, Ana Flávia M. et al (Orgs.) Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.
- SILVEIRA, Mauro C. *A Batalha de papel: a charge como arma na guerra contra o Paraguai*. Florianópolis: Editora Ufsc, 2009.
- SOARES, Carlos E. L. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1809-1890)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- SOARES, Cecília M. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. *Afro-Ásia*. Salvador, n. 17, 1996.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Epoque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998.
- SOUSA, Adriano F. *A laboriosa Classe Caixeiral: relações de trabalho e associativismo no comércio de Salvador (1875-1889)*. Dissertação (Mestrado em História – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.
- SOUZA, Felipe Azevedo e. *Direitos políticos em depuração: A lei Saraiva e o eleitorado do Recife entre as décadas de 1870 e 1880*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.
- SOUZA, Ione C. J. *Escola do Povo: experiências de escolarização de pobres na Bahia (1870-1890)*. Tese (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- SOUZA, Jacó dos S. *Vozes da Abolição: escravidão e liberdade na imprensa abolicionista cachoeirana (1887-1889)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, 2010.
- SOUZA, Luiz Alberto. *A cor e a forma: história e literatura na obra do jovem Cruz e Sousa (1861-1888)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Instituto de História, 2012.

- SOUZA, Robério de. *Tudo pelo trabalho livre! Trabalhadores e conflitos no Pós-Abolição* (Bahia, 1892-1909). Salvador: Edufba, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Trabalhadores nos trilhos: imigrantes e nacionais livres, libertos e escravos na construção da primeira ferrovia baiana (1858-1863)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- SOUZA, Silvia C. M. *Ideias encenadas: uma interpretação de O Demônio familiar de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1996.
- \_\_\_\_\_. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.
- \_\_\_\_\_. “que venham negros à cena”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. *Afro-Ásia*, n° 40, 2009.
- \_\_\_\_\_. Cantando e encenando a escravidão e abolição: história, música e teatro no Império brasileiro (segunda metade do século XIX). *Anais do 4º encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional*. Curitiba, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.
- SPINOLA, Noélio Dantaslé. MARINHO, Isabel Cristina AlveS. Cenário do teatro baiano. *Revista de Desenvolvimento econômico*, n° 35, vol. 3, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TAKEUCHI, Marcia Yumi. *Imigração japonesa nas revistas ilustradas: preconceito e imaginário social (1897-1945)*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2016.
- TOWNSEND, Mary L. *Forbidden laughter: popular humor and limits of repression in nineteenth-century Prussia*. Michigan: Michigan Press, 1992.
- VEIGA, Manoel. Musicologia brasileira: revisita a Guilherme de Melo. *Atas do I Colóquio/Encontro de Musicologia Histórica Brasileira*. UFBA, Salvador, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Impressão musical na Bahia*. [online]. [S.d]. Disponível em: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2021.
- VELLOSO, Mônica P. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- VIOTTI, Andresa de A. *A comédia de costumes e o mundo das negociatas, dos favores e das contradições: um estudo de Os dois ou o Inglês Maquinista (1842), de Martins Pena, e Caiu o Ministério! (1884, de França Júnior*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras, 2019.
- WOOD, Marcus. *Black Milk: imagining slavery in the visual cultures of Brazil and America*. London: Oxford University Press, 2013.
- XAVIER, Giovana. *História social da beleza negra*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2021.

**ANEXO I - Teatro ligeiro em Salvador (1890-1904)**

<b>Título</b>	<b>Encenação</b>	<b>Descrição</b>	<b>Autores</b>	<b>Canções/gênero</b>
<b>1 - Cobras e Lagartos</b>	Teatro São João/ fev. 1890	Revista de costumes ambientada em Salvador	Lelis Piedade/ Luiza Leonardo/ Cardoso da Mota	Não identificado
<b>2 - Diabo na Beócia</b>	- Politeama (mai.1895) - Ceará (11/10/1895) - Teatro da Paz (PA) 04/01/1896	Revista de Ano, referente ao ano de 1894, composta de um prólogo, 3 atos e uma apoteose. Dividida em 9 quadros e ornada de 28 números musicais.	Sílio Boccanera Júnior / Alexandre Fernandes	Fra-Diavolo, Orfeus dos Infernos, Ballo in Maschera, Traviata, Ernani, Gran-via, Sussú, me deixe, Mascotte, Mme Angot. (Offenbach), Sinos de Corneville, A volta da revista, Guarany, Faust (Gounod), O Rabecão, Rô, rô, rô, minha rolinha, D. Juanita, O Bombardeio, Mazurca de los Paraguaia, Café do porto Rico, A véspera de Reis da Lapinha.
<b>3 - No meio do mundo</b>	1895	Grande revista baiana em 1 prólogo, 3 atos e grandiosa apoteose. Dividida em 13 quadros e ornada de 38 números de músicas populares e de operetas modernas.	Sílio Boccanera Júnior / Alexandre Fernandes	Princesa azulina; O Tio Celestino; Lundu Maria maxuxa, Ai, Ai, O Abacaxi, Quem quiser chorar, Palomita, Fui ao Tororó, Tenho medo do tutú, Xô, carocha, Vem cá, bitú; Chora mané, não chora; El Alabardero, Princesa dos Cajueiros (Amor tem fogo); My Darling; Lieb´ Aennchen; Os lanceiros; A Preciosa; Sinhá Mariquinha, por seu motivo; Zwa Sterndlan am Himmel; Perles de Madrid; Paulita; A Dengosa; Tim Tim; Il était une fois; Eu moro em Catumby; Vergissmeinnicht; Gosto dela só por isto; Billet doux; Gabéro; Herzblattchen; Estou preso, meu bem; Tango das Moças;

				Um inteiro e dois quartos; O Tio Celestino; Dobrado “Augusto de Carvalho”; Meu boi vaqueiro.
<b>4 - A filha do Diabo</b>	1896	Revista extraída do “Diabo da Beócia”, para o grupo dramático Flaviano Coelho, composta de 1 prólogo, 2 atos e uma apoteose, ornada em 17 números de música.	Sílio Boccanera Júnior / Alexandre Fernandes	
<b>5 - O Reino do dinheiro</b>		Revista cômica de 1896.	Sílio Boccanera Júnior	
<b>6 - O teatro moderno</b>	1896	Comédia de 1 ato.	Sílio Boccanera Júnior	
<b>8 - A Frôr da Arta sociedade</b>	- Teatro São João/ Salvador (14.11.1896) (03.06.1899) - Alagoas ( mar./ abr. 1897) - Paraíba/Teatro Santa Rosa (jun. 1897)	Burleta em um ato, ornada de 9 números de músicas populares.	Sílio Boccanera Júnior / Alexandre Fernandes	O Mugunzá; Onde vai, Machado? O Bilontra; Isso é bom que dói; A cumбуca de yayá; O gondoleiro do amor; Papagaio, periquito; Lembrança do nosso amor ou Qual quebra as vagas do mar (Nadir Ganen); Sinha Mariquinha, seu gato deu.
<b>6 - Qui Malimolência</b>	- Politeama (Salvador)- (18.12.1898)- - Teatro do Grêmio José de Alencar (29.07.1899)	Revista de costumes baianos em 3 atos, 11 quadros e 2 apoteoses. Ornada com 32 números musicais.	<b>Carlos Zuanny Alexandre Maia</b>	“ai tem couve”; Recitativo do Deputado, do Tim Tim; Hino do Brasil; brasileiro.
<b>7 - Amargosa às avessas</b>	- Salvador/Politeama (Dez.1898)		Alexandre Fernandes	Musicas: - Valsa da Amargosa - Coplas do viajante - Os capadócios na ponta - Melodia do colegial - coplas de um gênero - Tango da mulata da moqueca - Aria da primavera - Cançoneta do bobo - A feijoadá - Coplas do sertanejo - Coplas do maxixe

<b>8 - O Reino do Bicho</b>	Politeama (aprox.. 6 a 8 noites cheias) (08 a 29.06.1899)  Teatro Santa Isabel (PE) (19.09.1899)	Grande revista baiana referente ao ano de 1898, com um prólogo, 3 atos e 3 apoteoses. Dividida em 13 quadros e ornada com 30 músicas populares, de operetas modernas e três originais do maestro Antonio Rayol.	Alexandre Fernandes Sílio Boccanera	Ballo in maschera; Ainda; Guarani; Sinos de Corneville; Cadiz; Bendegó; Abacaxi; Bilontra; Gran-via; Cobras e Lagartos; Rio Nú; Muchacha; Que trempe!Fandangassu; Bilontras em Viena; Estudante; Duo dos Paráguas; Café de Puerto Rico; La Paloma; Maxixe da sogra – Rio Nu; Os meus pecados; Amor e Primavera; Funicoli-funicolá; Hino dos operários
<b>9 - Mulata Velha</b>	- Politeama (jun.1899)	Revista	Alves da Silva.	- Apoteose do Bonfim (Rayol) - Canção do Bahiano
<b>10 - A Batalha dos Pássaros</b>	1900	Comédia-revista em 1 ato, ornada com 7 números de música.	Alexandre Fernandes Sílio Boccanera	A volta da Revista; Les Roses; Solar dos Barrigas ;Tim Tim; Pontos nos ii.
<b>11 - O violão na ponta</b>	1900 - Politeama (Fev. 1903)	Comédia-revista em 1 ato, ornado com 12 números de músicas populares.	Alexandre Fernandes Sílio Boccanera	Sussú, me deixe; Mulatinha do carço; Nebulosa; Ô meu sonho!; Nem que chova, o que chover; Adeus, adeus!; Vinde Etervina; Quis debalde; Da laranja, quero um gomo; O Mungunzá; Estou preso, meu bem.
<b>12 - Areias do Prado</b>	1900	Comédia-revista em 1 ato, ornada com 4 números musicais.	Alexandre Fernandes Sílio Boccanera	Muchacha; Gran-via; Carangueijo não é peixe; Piperina
<b>13 - Escritores em penca</b>	1900	Comédia-revista em 1 ato, ornada com 4 números musicais.	Alexandre Fernandes Sílio Boccanera	Seu Anastácio; Tim Tim; Pontos nos ii; Vicente Reis; Rio Nu.
<b>14 - Chilenos na Bahia</b>	1902	Revista	Alexandre Fernandes	
<b>15 - A terra do Vatapá</b>	1904	Revista		

<b>16 - A vida alheia</b>	1904	Revista	Alexandre Fernandes	Não identificado
<b>17 - Santo Amaro em apuros</b>	Não identificado	Revista	Alexandre Fernandes	Não identificado
<b>18 - Largo do Teatro</b>	Não identificado	Revista	Alexandre Fernandes	
<b>19 - A visita do Presidente Afonso Pena.</b>	Não identificado	Revista	Alexandre Fernandes	



Nome	Data abert./fecham.	Local	Estrutura	Lotação
<b>1 - Teatro São João</b>	13.05.1812 06.06.1923	Largo do Teatro /Praça Castro Alves	4 pavimentos, 4 ordens de camarotes Gerais (300 cadeiras)	1200 lugares (público) 200 funcionários
<b>2 - Teatro São Pedro d'Alcântara</b>	1837-1879 1890	Rua de Baixo		
<b>3 - Teatro Politeama</b>	02.1883 / 1942	São Pedro (Rua Ferreira França)	<b>1882-1885:</b> - 57 camarotes <b>1886:</b> 100 camarotes (sendo 36 de 1ª ordem, tribunas) 700 cadeiras <b>1893:</b> 43 camarotes / 500 lugares	
<b>4 - Teatro São José</b>	1854	Prox. Igreja S. José de Riba-mar (st. Antônio do Carmo)		
<b>5 - Ginásio Bonfim</b>	1867-68	Baixa do Bonfim (prox. Veículos Econômicos)	250 pessoas	Barracão com 250 galerias e plateia Manuel Rodrigues de Carvalho/ Pedro Alexandrino Ribeiro Moreira
<b>6 - Teatro do Gouveia</b>	1870	Rua do Sangradouro	-	Funcionava num sobrado da Rua do Sangradouro, hoje Djalma

				Dutra, propriedade de João Gabriel Gouveia.
<b>7 - Alcazar Lírico Baiano (Theatre Lirique Francais)</b>	1870-71	Hotel Brickman (Campo Grande) Hotel Foleville (Rua de Baixo)		Cia. Noury
<b>8 – Recreio Dramático</b>	1872-73	Rua dos Droguistas, Comércio.		Composto da classe caixeiral
<b>9 - Sociedade Tália</b>	1873-80	Ladeira da Conceição (esquina da Ladeira da Gameleira)		Fundada por Caixeiros, em frente ao elevador Lacerda, 1873-74.
<b>10 - Recreio Dramático</b>	1884	Ladeira do Baluarte, no Santo Antônio Além do Carmo.		Dirigido pelo coronel Armando Gentil.
<b>11– Congresso Dramático</b>	1887	Ladeira da Conceição		Dirigido por Eduardo De-Vecchi
<b>12 – Grêmio Agrário de Menezes</b>	1888	Rua Carlos Gomes, nº 23		Apresentava-se, segundo Affonso Ruy, no antigo Teatro São Pedro. Contava com o cômico Carlos Zuanny, Eduardo Veloso, Umbelino Marque e Dr. Antonio Pedro da Silva Castro.
<b>13 - Teatro Santo Antônio</b>	1889	Colégio Pe. Pereira, na		Funcionava no antigo

		Quinta dos Lázarus		colégio do Padre Pereira, na qual o ensaiador Umbelino Marques.
<b>14 - Fênix Dramática</b>	1895	Dendezeiros do Bonfim		Segundo Querino, foram representados o <i>Príncipe Prussiano</i> e a comédia <i>Rosca</i> .
<b>15 - Teatro Avenida</b>	1890-1898	Avenida Saudável (Rio Vermelho)		
<b>16 - Teatro Grêmio José de Alencar</b>	1897-1899	Rua comendador Salvador Pires (S. Pedro)		Antiga Rua do fogo, n. 2.
<b>17 - Grêmio Dramático Carlos Gomes</b>	1897-98	Rua do Arcebispo, Sé. / Ladeira da Gameleira / Largo da Madragôa (Fábrica da Gama & Gama)		Era um grupo amador, com atividade em vários palcos pela cidade. Também deu espetáculos no Teatro São João.
<b>18 - Teatrinho da Madragôa</b>	1898	Largo da Madragoa (Penha)		
<b>19 - Teatro Xisto Bahia</b>	1900-1901(?)	Rua Castro Neves (Brotas)		Terrenos na casa de Manuel Meirelles
<b>20 Companhia Equestre de Ginástica (G. Hadwin e H. Willians)</b>	1879	Largo da Piedade		
<b>21 - Grande Circo de</b>	1879	Largo do Forte de São Pedro		

<b>Variedades (A. Lowande)</b>				
<b>22 - Teatro Circo Máximo Rodriguez</b>	1879	Largo da Piedade		
<b>23 - Grande Pavilhão Japonês</b>	Set./ Out/ 1882	Largo do Forte de São Pedro		
<b>24 - Circo Uruguaio (Irmãos Casali)</b>	Set. 1883	Largo da Piedade		
<b>25 - Grande Circo Americano (Irmãos Carlo)</b>	Dez. 1883 / jan. 1884	Largo da Piedade		
<b>26 - Cia Touromaquina portuguesa (Sr. Francisco Pontes)</b>	Dez. 1883 Jan./ Abr. 1884	Politeama		
<b>27 - Cia de Maravilhas (Sr. Patrizio Castiglione)</b>	Out. 1886	Politeama		
<b>28 - Grande Circo Zoológico europeu</b>	Jan. 1891	Largo do Terreiro		
<b>29 - Circo Lusitano</b>	Dez. 1898	Campo da Pólvora (Martires)		
<b>30 - Circo Francês</b>	Jan. 1899	Rua da Valla		
<b>31 - Circo Irmãos Carlos</b>	Set. / Out. 1898	Teatrinho da Madragoa, Penha		
<b>32 - Sr. Kauart ilusionista</b>	Set. 1898	Teatro da fábrica de Fósforos, Madragôa.		
<b>33 – Barracão Cosmopolita (Companhia de Variedades de Ovídio e Carlo)</b>	Out. 1898	Largo São José, no Santo Antônio Além do Carmo.		

## ANEXO III - Companhias de teatro ligeiro em Salvador (1871-1899)

<b>Companhia</b>	<b>Local</b>	<b>Período</b>	<b>Repertório</b>
<b>Theatre Lirique Français</b>	Teatro S. Pedro Alcântara	Set. 1871	Jobin et Nanette (vaudeville 1 ato), Veuve au Camelia (vaudeville 1 ato)
<b>Companhia Lírica Francesa (Roger &amp; Cia)</b>	Teatro São João	Dez. 1877 / Fev. 1877	Ophée aux Enfers, Le Fille de Mme Angot, Giroflé-Giroflar, Le Canard à 3 becs, La Petite Marieé, Les Bavards, Les Cloches de Corneville, Le petit Faust,
<b>Watson e Ondina</b>	Teatro São Pedro Alcântara	Mar./ Abr. 1879	
<b>Companhia de Maravilhas (Sr. Patrizio Castiglione)</b>	Teatro São João	Ago./ Set. 1880	
<b>Grupo Lírico Cômico Italiano (Fausto Scano)</b>	Teatro São João	Ago./Out 1883 Out./ Dez 1884 Abr. Jun. 1886	O Pequirito, Levate a Camisela, Baykana, Bailo in Maschera, La Fille Mmme Angot, O Guarany, Giroflé-Girofla, Etoile do Bresil (Henrique mesquita), As mulheres, O Gaiato de Paris, As educandas de Sorento, A Bella Helena, Le petit Duc, Mascote, La granduquesa de Gerolstein,
<b>Companhia Dramática (Empresa Hipolyto de Carvalho)</b>	Teatro São João	Ago.1883 Jul.1884	Operetas: Sinos de Corneville em Arrouches, Cenas da vida do Rio de Janeiro,  Comédias: Moços e velhos, O Diabo atrás da porta, FFF e RRR, Cenas domésticas,  Dramas: Coração de Marinheiro, O relâmpago, Abel e Caim, O sébato,

			<p>Dueto: O estudante e a Lavadeira.</p> <p>Abolicionismo: Cenas da escravidão (Gonsalves Lessa)</p>
<p><b>Companhia Dramática Julieta dos Santos (Empresa Moreira de Vasconcellos)</b></p>	Teatro São João	Fev./Abr. 1884	<p>Drama: O demônio familiar, A primeira dor, O Anjo da vingança, Néné, Georgeta: a cega,</p> <p>Abolicionista: A corja opulenta, A Filha da escrava,</p> <p>Opereta: Arthur, A Perichole,</p> <p>Comédia: abençoado progresso, As almas do outro mundo, Tio e Sobrinha, Amor por Anexis, Como se arranja uma fortuna, Minha sogra, Um diabrete de 9 anos, Diabruras de Julieta, A Lua de mel, Os sustos,</p> <p>Cenas cômicas: Aguentem-se o balanço (Vasquez), Viagem a volta do mundo... a pé, Amores de Cupido,</p>
<p><b>Companhia Dramática de Operetas (Empresa de Ribeiro Guimarães e Eduardo)</b></p>	Teatro São João	<p>Fev./ Mar.1885</p> <p>Jul./Ago.1885</p>	<p>Dramas: Trapeiro de Paris, A boca do inferno, Sérgio Pamin, O lenço branco, O beijo de Judas, A proibidade, O industrial, Os Abolicionistas, O 29: drama e glória, O Sérgio Passine, Os pobres de Paris,</p> <p>Drama sacro-fantástico: Os milagres de Santo Antonio, Os milagres de Nossa Senhora das Candeias,</p> <p>Opereta: O periquito, A Vida Fluminense,</p> <p>Comédia de costumes portuguesa: os</p>

			intrujões, em maus lençóis,
<b>Companhia Lírico cômica italiana (Empresa A. Naghel)</b>	Teatro São João	Out./ Dez. 1884 Abr./ Mai. 1885 Ago./Nov. 1886	Opereta: Girofle-girofla, Estudantes em carnaval, O Duquezinho, As mulheres Guerreiras, Mm Angot,  Opera cômica italiana: Crispino e la comadre, Sinos de Corneville, Educandas de Sorrento,  Opera: Trovatore,  Duo cômico: Levate a camesella
<b>Grande Companhia de Ópera Cômica (Empresa Braga júnior)</b>	Teatro São João	Jun./ Jul. 1885 Nov./ Dez. 1885	Opereta cômica: O sino do emérito, Periquito, Os Sinos de Conerville, A Filha de Maria Angu, A filha do Inferno, Perichole, Niniche, Testamento Azul, D. Juanita.  Paródias: Fausto Júnior, Baronesa de Caiapó.  Opera mágica e fantástica: A filha do inferno; O jovem Telemaco.
<b>Cia de Operas cômicas e operetas (Jacinto Heller)</b>	Politeama	Abri./ Mai 1890 Jul./ Ago. 1890	Cena Cômica: A volta ao mundo à pé.
<b>Grande cia de operas cômicas e operetas italianas (Caetano Lambiase)</b>	Politeama	Ago. Set. 1891	Operetas: Fra-Diavolo; Os pescadores de Nápoles, Boccacio,
<b>Cia Lírica italiana de Operas cômicas e operetas (Zucchi Otonello e Cia).</b>	Teatro São João  Politeama	Ago./ Out. 1891  Abr. 1892	Gran-via, D. Juanita, Educandas de Sorrento, Boccacio, Os Mosqueteiros no Convento, Tutti in Maschera, Orphée aux enfers, Moscotte, Babolin, Crispino e la Comare, Pipelet, Le Petit Duc, Os Sinos de Corneville,

<b>Companhia de Variedades (Ovídio e Carlo)</b>	Teatro São João	Jan. 1898	
<b>Grande Companhia de operetas, revistas e mágicas do Teatro dramático do Rio de Janeiro (Silva Pinto)</b>	Politeama	Jan.1898 Out.1898	Amor molhado, Duo de Africana, Capital Federal, Tim por Tim, a Filha de Maria Angu, Bilontra, Rio Nú.  Opereta: Perequito, Sinos de Corneville.  Revista: O Homem de Botas (revista de costumes PE), Tim tim por Tim tim, Bilontra, Laranjas da Sabina, Mugunzá
<b>Grande Companhia Dramática Dias Braga</b>	Politeama	Mai./ Jul. 1898	Dramas: Guia da Montanha, Rocambole, Aimee ou o Assassino por amor, A estátua de Carne, Pedro (sem mais nada) (Mendes leal Junior), Dalila (Octave Feulliet), Morgadinha de Val-flor, A Mulher de Cláudio e Suplício de uma mulher (Dumas Filho), O Conde de Monte Cristo, O Poder do ouro, Kean, Gran-Galeoto, Hamlet, Cabana do Pai Tomás,  Lírico: O guarani, Ode a Carlos Gomes,  Revistas: Bendegó, Monarquia a República,  Comédias de costumes:, a prisão do padre Amaro,  Operetas: Mulheres em penca,  Cançoneta: Habanera do café do porto Rico, Trio dos capadócijs, Laranjas da Sabina
<b>Circo do Irmãos Carlo</b>	Teatrinho da Madragôa	Set.1898	Revista Tim por Tim (Mugunza)

<p><b>Companhia Dramática (empresa Dolores Lima e G. Sepulveda)</b></p>	<p>Politeama</p>	<p>Set./ Dez 1898</p>	<p>Drama: Fidalgos e operários (D'ennery), Milagres de Santo Antonio, Milagres do Senhor do Bonfim,</p> <p>Comédia: Moços e velhos/ Uma senhora ilustrada (Arthur de Azevedo)</p> <p>Revista: Amargosa às avessas</p>
<p><b>Grêmio Dramático Carlos Gomes</b></p>	<p>Teatro São João Politeama</p>	<p>Abr.1898 Jul. 1898</p>	<p>Drama: Arnaldo ou a vida de um jornalista (Damasceno Vieira), Cinismo, ceticismo e crença (não identificado), O Assassino (não identificado), Remorso Vivo (Jorge de Aguiar), 13 de maio (Bento Murila e Lopes Cardoso), Conde de Monte Cristo, Grito da Consciência, Amor e Honra, Mulher de Cláudio, Guia da Montanha,</p> <p>Comédia: Os sustos de um marido, Mata-se para casar, Laços de Fita, um marido atrapalhado, Efeitos da educação, Um filho para 3 pais,</p> <p>Cena cômica: Sol, lá, si, dó; A Bicharia;</p> <p>Cançoneta: por diante, por detrás.</p>
<p><b>Grêmio dramático José de Alencar</b></p>	<p>Politeama Teatro Grêmio José de Alencar</p>	<p>Dez.1898 Jul.1899</p>	<p>Comédias: Um inteiro ou dois.</p> <p>Opereta: Granvia adequada à Bahia;</p> <p>Revistas: Qui Manimolência</p>
<p><b>Empresa propagadora teatral</b></p>	<p>Politeama</p>	<p>Mai.1898</p>	<p>Comédias: como se engana um velho, um par de comendadores, um par de doutores,</p>

			Monólogos: O defeito, O Defensor da classe caixeiral.
<b>Companhia Luso-Brasileiro (Empresa Alves da Silva)</b>	Politeama	Abr./ Jun. 1899	Drama: Juan José, Cabana do Pai Tomás, Lírico: Fausto,  Revista: O Reino do Bicho, amapá
<b>Companhia de Operas, Operas Cômicas e Operetas (Empresa Rafael Tomba)</b>	Politeama	Dez. 1898 Jan./Fev. 1899	Drama: D. Juanita, O Beijo de Judas,  Opereta: Orfeu nos infernos, Mme Angot,  Libreto: O vendedor de pássaros,
<b>Cia infantil Umbelino Dias</b>	Teatro São João	Fev./ Mar. 1899	Drama: os milgares de São Benedito,  Revista: Tim tim por tim tim, Sal e Pimenta-Psiu – Psiu,  Zarzuela: O Dominó, Opereta: sinos de Corneville, Nhô-Manduca, Gran-via, as badaladas, Dominó  Cançoneta: 8 as 10 (Arthur Azevedo)  Tango: Fandagussú (Augusto Fábregas)
<b>Grupo Livramento</b>	Teatro São João	Mai./ Jun. 1899	Drama: O veterano da independência, os dois sargentos, Ódio de raça (Francisco Gomes de Amorim)  Comédia: A frôr da arta sociedade, Guerra às mulheres, Almas do outro mundo.
<b>Actor vianna</b>	1899		Comédia: O marido de minha mulher  Cançoneta: Laranjas de Sabina

## Anexo IV – Listagem de preços de ingressos nos palcos em Salvador (1879-1898)

<b>Espectáculo</b>	<b>Período</b>	<b>local</b>	<b>Galerias/ varandas/entradas</b>	<b>Plateia</b>	<b>cadeiras</b>	<b>Camarote (1ª a 4ª ordem)</b>
<b>Cia Lírica Italiana (empr. Thomas Passini)</b>	Jun/jul. 1879	Teatro S. João	1 mil	2 mil	3 mil	12 mil / 15 mil / 3 8 mil / 4 mil.
<b>Companhia Dramática Vicente de Souza</b>	Nov./Dez 1879	Teatro São João	1 mil	1 mil	2 mil	10 mil/ 8 mil / 6 mil / 4 mil;
<b>Companhia de Maravilhas (Sr. Patrizio Castiglione)</b>	Ago./ Set. 1880	Teatro São João	1 mil	2 mil	3 mil	12 mil/ 15 mil/ 8 mil/ 4 mil;
<b>Cia Dramática de Hypolito de Carvalho</b>	Ago. 1883 Jul. 1884	Teatro São João	1 mil	1 mil	2 mil	8 mil/ 10 mil / 6 mil / 4 mil;
<b>Cia de Ópera Cômica (Emp. Braga Júnior)</b>	Jun./ Jul. 1885 Nov./ Dez. 1885	Teatro São João	1 mil.	2 mil.	3 mil.	12 mil/ 12 mil/ 8 mil/ 6 mil;
<b>Conde Patrizio</b>	Set. 1886	Politeama	1 mil	...	2-3 mil	10 mil/ 5 mil/ 5 mil.
<b>Companhia Lírico cômica italiana</b>	Nov./Dez. 1884 Abr./ Jun. 1885; Set./ Nov. 1886	Teatro São João	1 mil (assento de madeira) 500 (assento palhinha)	1 mil	2 mil	10 mil/ 10 mil/ 8 mil / 5 mil
<b>Companhia Imperial Japonesa</b>	Jul./ Ago. 1886	Politeama	1 mil	2 mil	2 mil	8 mil
<b>Cia francesa Equestre, Ginástica,</b>	Out. / Nov. 1889	Politeama	1 mil	1 mil	2 mil	8 mil (3 entradas)

<b>Mímica e Zoológica</b>						
<b>Companhia lírica de Zarzuelas Espanholas (cia Felipe Azeli)</b>	Jul. 1889	Politeama	1 mil		3-2 mil	Frisas 10 mil (4 entradas) / 5 mil (unitário)
<b>Cia de Operas cômicas e operetas (Jacinto Heller)</b>	Abr./ Mai 1890 Jul./ Ago. 1890	Politeama	1 mil			6 mil
<b>Cia Lírica Italiana (Achille-Del-Puenti)</b>	Mai./ Jul 1891	Teatro São João	1 mil	3 mil	5 mil	18 mil/ 20 mil/ 14 mil / 8 mil;
<b>Grande cia de operas cômicas e operetas italianas (Caetano Lambiase)</b>	Ago. Set. 1891	Politeama	1 mil	2 mil	3 mil	12 mil
<b>Cia Lírica italiana de Operas cômicas e operetas (Zucchi Otonello e Cia).</b>	Ago./ Out. 1891	Teatro São João	1 mil		3 mil	20 mil/ 20 mil/ 14 mil / 8 mil;
<b>Grande Companhia Lírica Italiana (Sansone e Cia)</b>	Jul. / Set. 1892	Teatro São João	1 mi		3 mil	20 mil/ 20 mil/ 12 mil/ 8 mil;
<b>Grande Companhia Lírica Italiana (Sansone e Cia)</b>	Jul. / Set. 1892	Politeama	1 mil (paraíso)	2 mil	3 mil / 4 mil (cadeira de orquestra)	15 mil
<b>Cia Lírica italiana de Operas cômicas e operetas</b>	Abr.1892	Politeama	1 mil	2 mil	3 mil	12 mil

<b>Companhia de Variedades (Ovídio e Carlo)</b>	Jan. 1898	Teatro São João	1 mil		2 mil	12 mil/ 12 mil/ 10 mil / 10 mil
<b>Companhia Dolores e Sepulveda</b>	Set. 1898	Politeama	1 mil		2-4 mil	20 mil/ 15 mil/ 10 mil/
<b>Companhia de operas, operas cômicas e operetas</b>	Dez. 1898 Fev. 1899	Politeama	2 mil		6-3 mi	30 mil/ 25 mil/ 20 mil /
<b>Grande Companhia de operetas, revistas e mágicas do Teatro dramático do Rio de Janeiro</b>	Jan. 1898 Out. 1898	Politeama	1,5 mil	1 mil	3-5 mil	1ª ordem 20 mil/ 2ª ordem 25 mil/ 3ª ordem 15 mil