

## “A FRÔR DA ARTA SOCIEDADE”: TEATRO LIGEIRO, HUMOR E LUGAR SOCIAL DA COR (BAHIA, FINAL DO SÉCULO XIX)

### “A FRÔR DA ARTA SOCIEDADE”: THEATRICAL PERFORMANCE, HUMOR AND THE SOCIAL PLACE OF COLOR (BAHIA, LATE 19TH CENTURY)

**Daniel Rebouças<sup>1</sup>**

Endereço profissional: Rua Adolfo Laves, 177  
Vila ValParaíso, Santo André-SP  
CEP 09060-390  
E-mail: [escrevaparadaniel@gmail.com](mailto:escrevaparadaniel@gmail.com)

**Resumo:** O artigo analisa a burleta "A Frôr da Arta Sociedade", dos dramaturgos Sílio Boccanera Júnior e Alexandre Fernandes. Encenada em vários palcos do país no final do século XIX, trabalho com a hipótese da peça ter sido uma ação dos autores nos debates sobre o futuro do país sem escravidão e republicano. Usando do humor, de música e de performances racializadas para defender uma cidadania limitada, mostro, por outro lado, mostro uma polissemia na recepção pelo público das mensagens emanadas do palco.

**Palavras-chave:** Teatro na Bahia; Humor; Racismo;

**Abstract:** This paper examines the musical comedy "A Frôr da Arta Sociedade", by the playwrights Sílio Boccanera Júnior and Alexandre Fernandes. Staged on several stages in the country at the end of the 19th century, I work with the hypothesis that the play was an action by the authors in the debates about the future of the country without slavery and republicanism. Using humor, music and racialized performances to defend a limited citizenship, I show, on the other hand, a polysemy in the public's reception of the messages emanating from the stage.

**Key-words:** Theatre in Bahia; Humor; Racism;

No final do século XIX, a cena teatral em Salvador vivia um momento de muitas ofertas para o público que buscasse companhias de teatro musicado ligeiro. Pelo menos nos dois principais palcos da cidade - o teatro São João e o Politeama -, diversas companhias profissionais de teatro vinham conseguindo grandes audiências com a exibição de operetas, de revista de ano ou burletas curtas, todas centradas na diversão, no humor leve e diversas *canções escravas*. Por seu turno, muitos homens de letras usavam da imprensa para reclamar o pouco interesse do grande público pelas noites líricas ou pelos dramas, que cada vez minguavam em bilheteria. Já outros intelectuais, como os dramaturgos Sílio Boccanera Júnior (1875-1928) e Alexandre Fernandes (1865-1907),

---

<sup>1</sup> Mestre e doutor em História (PPGH/UFBA). Professor e escritor, tem seis livros publicados, com concentração na área de Iconografia, urbanização e História da Bahia. É membro do Consortium Aesthetics of Latin American Technology.

resolveram escrever e encenar peças de teatro ligeiro musicado com objetivo de participar daquela agitada cena cultural e debates sobre o futuro do país da época.<sup>2</sup>

Entre os grupos teatrais que aportaram em Salvador, a *Companhia de Dramas e Vaudevilles*, dirigida pelo ator Antônio do Livramento, fez seus últimos espetáculos no Teatro São João em junho de 1899. Foi uma breve temporada em Salvador e não tão bem sucedida, especialmente por apostar em um repertório baseado em dramas. Depois de muitas noites ruins, o diretor do grupo resolveu mudar, incorporando, para a sessão do dia 3, 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>3</sup> (grifos no original)

A animação da audiência, embora pequena, deve ter sido realmente significativa, encorajando o diretor do grupo a apostar na mesma “revistas de costumes” três noites depois, na última apresentação do grupo no mesmo. 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>4</sup>

Os adjetivos acima – baixíssima comédia e refinado deboche teatral – são duas curiosas formas de classificar a peça que usarei como ponto de partida para a análise da burleta *Fror da Arta Sociedade*. Minha hipótese principal é essa produção humorística pode ser lida nos debates sobre o futuro do país naquele final no século XIX. Usando de fórmulas teatrais populares da época, a curta comédia da dupla mantinha o espírito

---

<sup>2</sup> Dois esclarecimentos iniciais. Seguindo as reflexões de Martha Abreu, considero *canções escravas*, sempre em itálico, como músicas, danças, ritmos e gêneros criados, representados e encenados em ambiente urbanos e em circuitos artísticos comerciais de teatros, partituras e posteriormente indústria musical, embora também façam referências a cultura produzidos pelos africanos e seus descendentes. Já por teatro ligeiro, entendo um conjunto de gêneros teatrais que privilegiavam música, dança, efeitos de cenografia e improvisação, em detrimento da pretensão literária do texto. Entre as várias formas deste tipo de teatro, citarei mais diretamente as revistas de ano e as burletas. Ver, respectivamente: ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017. 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.

<sup>3</sup> TEATRO São João. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 5 jun. 1899.

<sup>4</sup> TEATRO São João. *Correio de Notícias*. Salvador, p. 1, 8 jun. 1899.

missionário do teatro realista de se defender uma tese em cena: a igualdade e a cidadania imaginadas no tempo da abolição e da campanha republicana encontravam limites na formação racial do “povo”. Neste sentido, a troça e o riso gerados pela marcação racial da performance e das músicas, surgiam como armas para se corrigir os costumes de determinados segmentos sociais, embora com leituras nem sempre coincidentes.<sup>5</sup>

Além dos méritos do texto, arrisco dizer que foi a fama da comédia que ajudou o grupo do ator Livramento, em 1899. Isso porque, 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. Fora da Bahia, entre 1897 e 1898, a peça continuou no repertório da companhia, com um bom acolhimento do público nas cidades onde foi exibida, como João Pessoa, Belém e Penedo. Nessa última praça, inclusive, a *Frôr* foi bisada por 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 anúncio na revista alagoana *A Palavra*: “comédia que nosso público já tem aplaudido freneticamente em nosso teatro”.<sup>6</sup>

Não encontrei essa partitura, infelizmente. Mas tenho o libreto original da peça, uma das principais fontes deste artigo, que me permitiu adentrar no “refinado deboche teatral” da dupla de abolicionistas. *A Frôr da Arta Sociedade* era a encenação de uma *soirée* elegante oferecida por Sinhá Mariquinhas, em razão do seu aniversário.<sup>7</sup> A anfitriã recebia um grupo de dez amigos em sua residência, dividido entre cinco mulheres e homens, que se apresentavam ao público durante um jantar, regado por goles de cachaça, cardápio afro-brasileiro e muita música. Novas situações dramáticas ocorriam à medida que outros “convidados” chegavam, como um vizinho incomodado com o gato da anfitriã, ou um grupo de praças da cavalaria da polícia, atraídos pelas brigas na festa. Curta e com cenas rápidas, a peça era bem moldada para dividir a noite com outros gêneros, vide o grupo do ator Livramento.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Para ouvir as músicas citadas ao longo do texto, acessar: <https://soundcloud.com/daniel-reboucas-629364590>

<sup>6</sup> TEATRO. *O Trabalho*. Penedo, p. 3, 8 mai. 1897. MUSICAS. *A Palavra*. Penedo, p. 3, 15 mai. 1897.

<sup>7</sup> Para a criação da personagem Mariquinhas, os autores podem ter se inspirado na imprensa satírica. No *O Alabama*, por exemplo, esse nome feminino aparecia, embora nem sempre, associado a mulheres de cor, trabalhadoras no Cais Dourado, mães de santo e ou frequentadoras de sambas. Lá VAI o verso. *O Alabama*. Salvador, p. 2, 20 Jan. 1866. MOTE. *O Alabama*. Salvador, p. 3, 24 Mar. 1866.

<sup>8</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.

Quero iniciar a análise da peça a partir das designações dadas à *Frôr* pelos autores e pela imprensa. Na capa do libreto consta ser uma comédia de costume, tentativa dos antigos abolicionistas de “elevar” a produção junto ao meio letrado da época. Mas quase sempre a dupla denominou a peça como uma burleta.<sup>9</sup> E, de fato, fazia sentido. Assim como outros textos de teatro ligeiro do final do século XIX, o roteiro da *Frôr* nasceu da adaptação da revista de ano, *O Meio do Mundo*, texto não encenado da dupla, que incorporaram elementos de outros gêneros teatrais cômicos e musicados, como os estereótipos, a comicidade satírica voltada a temas da atualidade e o uso de composições populares.

Constatarei dois aspectos reaproveitados da revista para a burleta, indício da importância dos temas para os autores. O primeiro foi a manutenção dos dois personagens principais da revista - o inglês Mr. Beef e a mulata Sinhá Mariquinhas - dupla que passearia pela Salvador do ano de 1895. Na revista, o *compère* masculino 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, ocorrido em fevereiro daquele mesmo ano. Punido com o envio para Salvador, adentrava na cidade pela estação ferroviária da *San Francisco Railway*, na Calçada.<sup>10</sup>

Conectar a peça a um episódio político do momento já era algo recorrente no teatro de revista. Mas talvez não seja somente isso. Fazer o personagem entrar pela cidade pela estação ferroviária construída pelos ingleses me faz imaginar que autores queriam satirizar a forte presença inglesa na economia baiana no século XIX. E, de fato, como uma alentada historiografia já mostrou, o envolvimento direto dos britânicos não era pequeno: aluguéis de lojas, transporte ferroviário, modernização dos engenhos de cana de açúcar, fornecimento de carvão de pedra, exploração de combustíveis fósseis no interior da província e serviço de iluminação pública a gás da capital.<sup>11</sup>

Não desconsidero também a influência de outros comediógrafos oitocentistas na forma de tematizar e de imaginar o personagem estrangeiro. Ainda na década de 1840,

<sup>9</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. PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

<sup>10</sup> DUARTE, Regina Horta. HORTA, Guydo C. M. Barth e a Ilha da Trindade, 1957-1959. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.3, 2012.

<sup>11</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 (Org.). *História econômica: agricultura, indústria e populações*. São Paulo: Alameda, 2006. REBOUÇAS, Daniel. *Indústria na Bahia: um olhar sobre sua história*. Salvador: Caramurê Publicações, 2017.

em um momento de afluência sentimento contrário aos ingleses, em razão do combate ao tráfico e das vantagens econômicas de antigos tratados comerciais, o conhecido comediógrafo Martins Pena escreveu *Os Dois ou o Maquinista*. Na peça, a figura do inglês era caricaturada pelo forte sotaque, pelos hábitos excêntricos e pelo comportamento interesseiro, ainda que o dramaturgo colocasse o estrangeiro como símbolo de progresso econômico e de civilização. Já na década de 1880, outro importante autor teatral, França Júnior, na sua comédia *Caiu o Ministério!*, seguiu parte das trilhas de Martins Pena, construindo um inglês um tanto inocente, mas, ao mesmo tempo, deveras interesseiro nas riquezas nacionais.<sup>12</sup>

Na revista e na burleta, a personagem do Mr. Beef perpetuava esse perfil entre ingênuo e ganancioso, mas com importante acréscimo de uma dimensão sexual e racializada entre o estrangeiro e a Sinhá Mariquinha. Vejamos alguns exemplos disso no roteiro da revista, *O Meio do Mundo*. O personagem era recebido na estação ferroviária por um outro inglês, superintendente da companhia ferroviária inglesa. Após ouvir que iria conhecer “a melhor sociedade” local, Mr. Beef apressava-se em dizer que seu divertimento não era esse. Queria mesmo fazer um “estudo de *observations* em classe pequena”, pedindo, então, que seu concidadão lhe apresentasse “um bom rapariga”. Questionado pelo superintendente se seria alguém para casar, o inglês recém chegado prontamente negava. Desejava mesmo era “ficar *solteira*”. O chefe da estação, entendendo a mensagem, dizia que o levaria até “um rapariga de minha conhecimento”, que tinha “sua negócio” no Cais Dourado, onde fazia “toda *serviça*”.<sup>13</sup>

Toda essa conotação sexualizada mantinha-se na cena seguinte, quando a personagem feminina deveria ser apresentada ao público. Vale ver no detalhe. Chegando ao cenário do Cais Dourado, uma das principais praças da região comercial da cidade, o superintendente se dirigiria à mulata, alertando que estava ali não para revê-la, mas sim para apresentar “*minha particular amiga*”. Na sequência, pedia que ela fizesse “tudo por ele que fez por meu pessoa”. Neste momento, a mulata deveria fazer um aparte direcionado ao público, falando que, se pudesse, pegava “o *ingrez* de jeito”. Logo depois, a sinhá conversava com o recém chegado: “sua mulata está aqui mesmo, ioiô, negociando *cum estas bobage, mais porém* era mulata de respeito e de *consederação*, sempre tinha

---

<sup>12</sup> ARÊAS, Vilma, S. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. VIOTTI, Andresa de A. *A comedia 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, Maringá, 2019.

<sup>13</sup> O efeito cômico principal aqui pode ser pensado pela comicidade da diferença, sendo o riso despertado pela percepção das diferenças nacionais. PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

um fundinho de reserva...”. Na resposta de Mr. Beef., um duplo sentido nada discreto: se tinha ela tinha “um *fudinha* de reserva”, que juntasse “com meu bem de raiz e vamos passear na *Inglaterre*.”<sup>14</sup>

De um lado, as brincadeiras com o “fundo de reserva” e os “bens de raiz” – dois mecanismos de acumulação de recursos que garantia alguma autonomia à população liberta no Oitocentos – emprestava à cena um ar de negócio. De outro, a carga sexualizada dos diálogos na estação ferroviária sugeria uma Sinhá Mariquinha estigmatizada racialmente: uma moral duvidosa para os padrões burgueses, sexualidade aflorada e uma possível prática da prostituição. Vejamos a 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 quê comprá?

Sinhá Mariquinhas – Quanto quê pelas penca?

**4º Popular** – Seis e meia...

Sinhá Mariquinhas – O Sinhó quê cinco?

**4º Popular** – Você quê 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 pencas, mais eu agora vou sai; sinhô quê 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...

**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 femininas no teatro brasileiro da época – e mesmo fora dele, como na literatura naturalista desse final do século XIX – os autores apresentariam ao público uma mulata de moral duvidosa, seja por trabalhar na rua entre homens, seja pela insinuação da prostituição. De forma pouco evidente aos olhos de hoje, suponho ter sido intencional a Sinhá Mariquinhas morar na Rua da Ajuda, na Freguesia

<sup>14</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Meio do Mundo*, Op. cit., p. 44.

da Sé, em uma residência misto de moradia e comércio, muito conhecida pela “porta sempre aberta”. Sem exagerar muito, tais elementos poderiam ser lidos pelo público soteropolitano como indicação à prática do comércio sexual, vide reiteradas notícias na imprensa sobre meretrícios nessa região, onde geralmente estavam mulheres pobres, em geral negras, cuja sobrevivência se dava entre o trabalho de rua e a prostituição.<sup>15</sup>

Tema candente em todo país no final do Oitocentos, médicos se dividiam sobre a regulamentação ou não da prostituição, além das possíveis “causas” do meretrício bem perto ao teatro, no prédio da faculdade de Medicina da Bahia. No debate científico da época, os argumentos se aproximavam muito do que vimos sobre Mariquinhas até agora: a dificuldade econômica, o trabalho fora de casa, os relacionamentos não formalizados e a suposta sexualidade exacerbada advinda da degeneração racial. Para o médico Ferreira Magalhães, as mulatas seriam o exemplo perfeito da degeneração do tipo nacional brasileiro, condenada ao definhamento pela “exaustão da impetuosidade afluyente 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, mulatas com a sua “natural inclinação aos gozos mundanos no transporte das amorosas paixões que o sensualismo capeia”.<sup>16</sup>

Sem dúvida, Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes estavam sendo cuidadosos em marcar racialmente a personagem feminina, mesclando detalhes sutis com tropos de outras produções culturais do período. A segunda parte do nome da Sinhá Mariquinhas - Bico Roxo – poderia ser visto, por parte do público, como uma referência às teorias raciais, que viam nos lábios grossos marcas de primitivismo, oriundo da origem africana da personagem. Em sentido semelhante, o apelo a “fala de preto” e a vestimenta de “baiana” da personagem vinham ganhando força nos palcos do país, marcando a ascendência africana da Sinhá.<sup>17</sup> Para o público soteropolitano, vale dizer, a roupa dela tinha uma verossimilhança que ajudaria no riso. Facilmente muitos presentes associariam Mariquinhas com as mulheres que dominavam as ruas da capital baiana, ou as “mulatas operárias”, nos termos do médico Nina Rodrigues. Segundo o famoso cientista, essas trabalhadoras se destacavam pelas saias de cores vivas, pelo tronco coberto

---

<sup>15</sup> XAVIER, Giovana. Entre personagens, tipologias e rótulos da “diferença”: a mulher escrava na ficção do Rio de Janeiro no século XIX. In: XAVIER, G. et al. *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2014.

<sup>16</sup> Sobre medicina e prostituição no Brasil oitocentista, ver, entre outros: 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, Campinas, 2002.

<sup>17</sup> CARVALHO, Júlia S. 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, Rio de Janeiro, 2016.

de camisa e pano da costa passado à tiracolo, além do torço na cabeça. Assim como a personagem ficcional da peça, muitas delas trabalhavam no Cais Dourado, mercando em tabuleiros ou em pequenos estabelecimentos, estratégia comercial aludida, na burleta, na casa da Mariquinhas.<sup>18</sup>

Sintonizados com espetáculos revisteiros Brasil afora, os autores apostaram em vários momentos musicais ao longo da burleta. Sendo parte da diversão, ajudava a atrair público, sem dúvida. Mas também podemos encarar como estratégia: marcar racialmente os personagens. Sinhá Mariquinhas e Mr. Beef deveriam cantar os versos abaixo, tendo como fundo musical a melodia do *Xô, carocha*, um lundu popular na Bahia oitocentista. Dançando sob uma marcação sincopada da *canção escrava*, o casal de *compère* e *comère* brincava:

**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,  
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>19</sup>

Bem à moda dos lundus oitocentistas, vemos um eu-lírico masculino abordando uma personagem feminina negra, dançando de forma requebrada. Como destacou Martha Abreu, imersos no momento de diversão e de riso, muitos espectadores poderiam sair do teatro convencidos da propensão das mulheres negras à alegria, à imoralidade e a uma sexualidade exacerbada, causada pela pobreza ou principalmente pelo fator racial. Sequência das cenas risíveis como essa confirmariam as teorias raciais, ratificando o que era propagado pelos médicos da Faculdade de Medicina em Salvador ou por muitos

<sup>18</sup> RODRIGUES, Raimundo N. *Os Africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012, p. 127.

<sup>19</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O meio do Mundo*, *Op. cit.*, p. 45.

homens de letras reunidos no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, bem como em suas congêneres pelo Brasil.<sup>20</sup>

Mas nem sempre o riso se daria pelos motivos acima. Estudos vêm mostrando que, sem desconsiderar em absoluto as mediações em torno do número musical com *canções escravas* – feitas para serem consumidos em ambientes artísticos eruditos – as performances poderiam abrir interpretações diferentes no público, ainda mais considerando a diversificação social e racial da plateia brasileira no período.<sup>21</sup> Sem negligenciar a força que tais versos tinham em (re)afirmar estigmas acerca das mulheres negras, não seria exatamente o humor e a irreverência das performances, que permitiria uma Sinhá Mariquinhas representar, no palco, limites ao poder masculino? Só cederia ao pretendente caso este fizesse todas as suas vontades. Já outros espectadores veriam 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>22</sup>

Considero plausível essa polissemia levando em conta, por exemplo, que autores e parte do público conheciam a versão mais antiga da *Xô, carocha*, bastante 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, um dos poderes atribuídos às mulheres negras nos lundus oitocentistas.<sup>23</sup>

A inspiração para o título da burleta é a segunda herança da revista que desejo tratar. *A Frôr da Arta Sociedade* sugere uma ação dos autores de debater o lugar social da cor na sociedade brasileira passada a abolição e nos primeiros anos republicanos. Para

---

<sup>20</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001. SCHWARZ, Lília M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>21</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, v. 16, n. 8, 2004. CARVALHO, Júlia Lanzarini. Op. cit., 2016.

<sup>22</sup> Júlia Lanzarini aponta que a valorização dessas personagens mulatas tinha limites, como um afastamento da ascendência africana ou que o casamento deveria ocorrer com mulheres brancas. CARVALHO, Júlia. *Benvinda*, Op. cit., 2016, p. 44-114.

<sup>23</sup> CABRAL, Alfredo do Vale. Canções populares na Bahia. *Gazeta Literária*, Rio de Janeiro, p. 258, 20 mai. 1884. BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina Simão Tadeu Ferreira, 1789. p. 270.

isso, o mote da piada era a aparente contradição entre o perfil social e racial dos celebrantes e a pretensa sofisticação de se realizar ali uma *soirée* elegante. O que deveria causar riso era a percepção dessa inadequação, sendo a principal estratégia dos autores foi inserir marcas raciais que retornavam os celebrantes ao seu “lugar”. 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>24</sup>

Na revista *O Meio do Mundo*, essa ideia da inadequação social aparecia no Quadro VII. O inglês e a Mariquinhas eram transferidos da rua para uma sala de um casarão. Do fundo do palco surgia a alegoria da *Sociedade* - vestida com uma grande túnica branca até os joelhos, laços de fitas de várias cores e uma máscara de cetim, anunciando: quero mostrar o “verdadeiro pagode das minhas classes”.<sup>25</sup> Entravam, então, a aristocracia - um barão de casaca e uma baronesa em traje de baile – glosados pela alegoria por falar amenidades e só querer dançar a quadrilha *O Lanceiro*. Na sequência, o casal das classes médias, D. Luizinha e Sr. Janjão, embalavam-se ao som da schottisch *Preciosa*, mas ridicularizados pela “felicidade relativa” que possuíam, que “trabalham de dia e brincam a noite”. De forma leve, os autores retomavam a sátira vigilante destinada a todas as classes sociais, forma de humor recorrente em diversas produções humorísticas no período, como apontou a pesquisadora Laura Nery.<sup>26</sup>

Mas a crítica aos representantes das classes baixas não era tão leve assim, haja visto o detalhamento dos autores sobre a forma de vestir, e de se comportar do casal Cosme das Virgens e Faustina. Em caso de encenação, os atores de uma companhia deveriam se esmerar na caricatura de sujeitos socialmente inadequados à nova posição social naqueles novos tempos sem escravidão e republicanos. Vale trazer 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*

<sup>24</sup> Sobre a produção humorística centrada na inadequação social e racial, ver: 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>25</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Meio do Mundo*, *Op. Cit.*, p. 69-70.

<sup>26</sup> NERY, Laura. Os sentidos do humor: Henrique Fleiuss e as possibilidades de uma sátira bem-comportada. In KNAUSS, Paulo (Org.) *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2011.

*boutonnière, luvas calçadas, pince-nez na ponta do nariz, comprido charuto à boca, aceso, chapéu de pelo de castor branco na mão e bengalhinha debaixo do braço, tudo levado ao exagero. A crioula traja roupa de baile, degotada, com os braços nus, pulseiras, luvas, pince-nez, grande ramallete 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...*

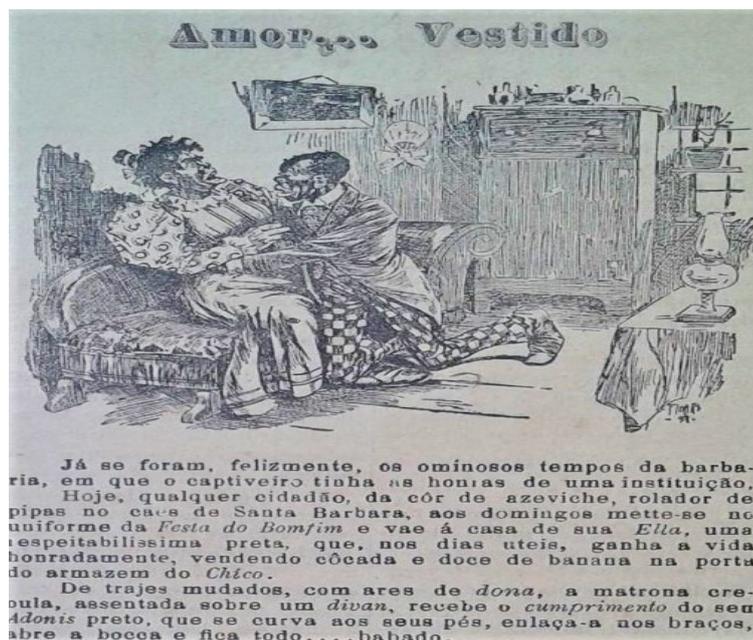
**Sociedade** - *Muito boa noite... (para a plateia) que dois... (sai).<sup>27</sup> (Grifos no original)*

Os elementos engraçados posto que “estranhos” estavam colocados: as roupas elegantes; a dança; a “língua de preto” e as citações em francês. Este último recurso, inclusive, Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes dialogavam com a dramaturgia de Arthur Azevedo, que também usou do expediente satírico para tratar de um jeito pernóstico e aparentemente culto de homens negros, mas que mostravam uma erudição que supostamente não tinham. Desconfio que parte do público baiano poderia rir da cena, já que dançar quadrilhas em par, com palavras ditas em francês, estava no cotidiano festivo de famílias modestas, tal como registrou Xavier Marques em várias soirées dos seus romances *A Família Baiana*, de 1888, e *Boto & Cia*, de 1897.<sup>28</sup>

Estava apresentado o efeito das classes baixas imitarem perfeitamente a classe superior: algo ridículo e vazio de substância. E vou além: uma das causas disso estava no perfil sociorracial que teimava em aparecer, matizando, como já disse, ideia de igualdade e autonomia imaginadas naquele final do século XIX. Uma charge publicada no periódico satírico *A Coisa*, no dia 10 de setembro de 1904, nos ajuda a reforçar o argumento:

<sup>27</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Meio do Mundo, Op. Cit.*, p. 70-71.

<sup>28</sup> MARQUES, Xavier. *Uma família Baiana*. Salvador: Imprensa popular, 1888. MARQUES, Xavier. *Boto & Cia*. Salvador: Tip. E Encadernação Empresa Editora, 1897. 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.

**Imagem 12** – FONSECA, Arthur Arezio da. Amor...vestido. *A Coisa*. Salvador, 1904.

O desenho do gravador Arthur Arezio da Fonseca, companheiro da dupla de autores na época da campanha abolicionista, guardava semelhanças com a cena em análise: 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 rolator de pipas no cais de Santa Barbara, região do bairro comercial de Salvador repleta de ganhadores e ganhadeiras negras, vestia-se como um “adônisis”. Com sutis ironias contra a pretensão de poder e beleza de ambos, o autor centrava a graça da gravura no descompasso entre a elegância pretendida e as marcas raciais, denunciadas nos corpos disformes e animalizados.

Neste sentido, a gravura de Arthur Arézio explicita um dos sentidos históricos da piada sobre a inadequação social no palco. 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 cativo como o início da derrocada de um processo civilizatório, no qual deveriam

imperar a europeização, o apagamento das origens africanas e o equilíbrio social diante de um processo, dirigido pela elite, que se imaginava branca.<sup>29</sup>

\*\*\*

### A burleta *A Frôr da Arta Sociedade*

Sintetizo tudo que vimos até aqui. Sob o título de *A Frôr da Arta Sociedade*, a dupla de autores entregou 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. A principal brincadeira era a inversão de lugares. Não esqueçamos que era uma peça interessante para o 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>30</sup>

Segundo Sílio Boccanera, a *Companhia Dramática* fez a primeira exibição da *Frôr* em 14 de novembro de 1896, no Teatro São João, cujos papeis 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**

JANUARIA DO BAGO-DURO	D. Thereza Silva
SINHÁ MARIQUINHAS DO TORORÓ	D. Elmira Coelho
DA—HORA	D. Adelia Coelho
ETERVINA DO CABULA	D. Leonor Coelho
LULÚ DO Ó	D. Julieta Coelho
FOSTINA DA BAIXINHA	D. Mariasinha
TROCATO	Sr. Flaviano Coelho
XICO BEXIGA	Sr. Alvaro Ribeiro
QUELEMENTE	Sr. Mattos
CIRIACO	Sr. Antonio Livramento
SALÚ	Sr. Francisco Coelho
XEIXA	Sr. Filgueiras
O VISINHO	Sr. Barros
O INGLEZ	Sr. Flaviano Coelho
1.º SOLDADO	Sr. Alves
2.º SOLDADO	Sr. Aurelio
3.º SOLDADO	Sr. Silva

CAPADOCIOS

**A acção passa-se na Bahia**  
Epoca—Actualidade—

NUMEROS DE MUSICA

1. Còro das mulatas bahianas	O Munguzá
2. Còro [interno] dos capadocios	Onde vai Machado!
3. Coplas das mulatas, Capadocios e Còro Geral	O Bilontra
4. Brinde de Ciriaco e còro	Isto é bom, que dóe!
5. « « Salú	A Combuca de Yáya
6. « « Xico Bexiga	O Gondoleiro do Amor
7. « « Soldado	Papagaio, Piriquito!
8. Còro final (grande samba)	Sinhá Mariquinhas seu gato deu.

Começará ás oito horas e meia.

<sup>29</sup> PEREIRA  
História  
<sup>30</sup> DECLARAÇÃO  
TEATROS  
O Trabalho

ado em  
r. 1895.  
TEATRO.

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>31</sup>

Como pedia uma comédia ligeira da época, a situação dramática se apresentava rapidamente ao espectador. A Sinhá Mariquinhas do Tororó, uma atriz, 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 burlata, dando início ao sentido de inversão social e racial.

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 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 ou assistir a “baiana” tão comentada na imprensa pelo país em razão da performance da atriz Pepa Ruiz, da revista *Tim Tim por Tim Tim*, a dançar cheias de requebros e cantar letras de duplo sentido. Inclusive, a partitura desse lundu, publicada na *Buschaman & Guimarães*, já circulava pelas lojas especializadas e pianos em Salvador na época, por

<sup>31</sup> FERNANDES, A. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade*, Op. Cit., p. 7.

preços módicos. O desenho da capa, nos fornece uma ideia da composição das atrizes naquela estreia.



**Imagem 14** – *O Munguzá*: lundu baiano. CARVALHO, F. Rio de Janeiro: Buschaman & Guimarães, [S.d].

Mas a apresentação da burlata baiana guardava surpresas para o público. Ao invés de ser a “mesma” performance da Pepa Ruiz em solo baiano, os autores escreveram novos versos para serem cantados sob a melodia sincopada, como se pode ouvir [aqui](#). Vejamos a parte cantada da pequena comédia 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>Sómo mulatas baiana          Cumo nós outras não há          Qui saiba <i>fazê</i> quitutes e gostoso vatapá          Temos quindins e feitiço pra <i>prendê</i> os <i>mortás</i>          E vencemos num beijo <i>quarquê rapás!</i></p> <p><b>Coro</b>          Cumo as <i>bela</i> mulatinhas, outras não há;          Não há (2x) Fazemos moquecas e vatapá</p> <p><b>Sinhá Mariquinhas</b>          Nós <i>somo</i> da cor da canela          Dos <i>vurções</i> temos o <i>calô</i>          Iaiá, ioiô, <i>Subemos matá</i> de amô!          No Bonfim toda sexta-feira          Prendemos os <i>coração</i>, Os <i>coração</i>,          Mulatas baiana, nós <i>sômo</i> as <i>Tentação!</i></p>
---	---

A mulata imaginada pelos autores, que tratei ao longo do texto, finalmente aparecia ao público através de um grupo de atrizes, cantando e dançando uma versão “baiana” do lundu baiano, se me permitem o pleonasmo. Lá estavam a astúcia, o suposto primitivismo denunciado pelo “mal” português e a sexualidade exacerbada das mulheres sem maiores limites morais, valendo-se de frases de duplo sentido associadas a pratos da culinária afro-brasileira, como caruru e vatapá. Uma diferença, porém, era o uso de feitiços na conquista amorosa pelas mulatas dos versos da burleta, muito embora esse fosse um tropos comum em lundus oitocentista, de uma forma mais geral.

A toda sorte, tudo indica que a performance das “baianas” foi bastante caprichada, especialmente nas marcações raciais. Não consigo afirmar se as atrizes, provavelmente mulheres brancas, usaram do *blackface*, por exemplo. Porém, o corpo foi explorado à exaustão.<sup>32</sup> Na avaliação do jornalista anônimo do alagoano *O Trabalho*, o melhor da peça era exatamente ver o lado “apimentado” das mulatas, com seus requebros 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 requebros, a letra dos cantos, e o samba”. Um tanto irônico, o jornalista concluía que todos os artistas

<sup>32</sup> Infelizmente, informações sobre as atrizes são raras, mas é provável que essa companhia seguisse o padrão da época de ter somente mulheres brancas no elenco, que vinham, inclusive se especializando na performance das mulatas sensualizadas. De acordo com o pesquisador Antonio Herculano, somente a partir da década de 1910 é que personagens mulatas serão interpretadas por mulheres de cor. LOPES, A. H. *Vem cá*, mulata: o papel da mulata no palco. *Tempo*. Rio de Janeiro. v. 13, n. 26, 2009.

estavam tão à vontade nos seus papéis, que pareciam “ser os verdadeiros tipos, quebrando no samba: não representaram; divertiam-se, realmente”.<sup>33</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, na estreia em 1896, ou mesmo nas outras apresentações que se seguiram, a suposta sensualidade das mulatas seria risível por confirmar a avaliação que os mestiços em geral - e sobre as mulheres em específico - eram manifestações degeneradas resultantes da mistura racial. Não custa lembrar que, de dois anos antes, o famoso médico Nina Rodrigues havia lançado *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil*, argumentando, entre outros aspectos, sobre as “perversões sexuais mórbidas” e a “excitação genésica da clássica mulata”, provava a 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>34</sup>

Mas a graça da performance das “mulatas do estouro” poderia vir de uma certa simpatia com o poder daquelas personagens, apontando para uma leitura distinta sobre influência africana na formação da nação como sinônimo de atraso. Em primeiro lugar, como já citei, Mariquinhas realizava a festa *apesar* do desagrado do marido ciumento. Além disso, conforme já sabemos - mas o público àquela altura da peça ainda não - seu esposo era inglês *Mr. Beef*, cujo nome nos pode passar despercebido. A palavra “beef” era somente uma invenção criativa dos autores, mas uma forma pejorativa de tratar súditos da rainha na imprensa do Brasil oitocentista e do início do século XX. Sendo assim, parece possível que pessoas na plateia também rissem ao ouvir aquele nome e saíssem da peça rindo daquela caricatura do masculino - do branco europeu de uma maneira geral -, sendo dominado por uma mulata chamada de Sinhá.<sup>35</sup>

De fato, o poder da Sinhá mulata no campo amoroso entrelaçavam poder, gênero e raça no futuro do país naquele contexto. Não deixemos passar que, na brincadeira para

---

<sup>33</sup> TEATRO. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 19 nov. 1896. TEATRO. *O Trabalho*. Penedo, p. 3, 1 mai. 1897.

<sup>34</sup> RODRIGUES, Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2011.

<sup>35</sup> LIVRO da porta. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 173, p. 2, 1879. FOLHETIM. *Jornal de Recife*. Recife, p. 2, 17 jun. 1888. OLIVEIRA, Raimundo de. EMPRÉSTIMO do Espírito Santo. *Revista do Brasil*. Salvador. n. 5, p. 6, 1907. 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.

conseguirem “num beijo *quarqué* rapa”, tratava-se no palco de uma possível vitória das mulheres dentro de um mercado amoroso hierarquizado social e racialmente. Dito de outra forma, eram 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 grande circulação, em dimensões nacionais e mesmo 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>36</sup>

A 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 a imagem de uma mulher negra que se vangloriava por seus requebros e pela beleza inexistente em “muitas brancas”. Menos do que uma sensualidade degenerada racialmente, a mulata da canção era capaz de reprimir ou seduzir ioiôs, apesar das “iaiás da janela” lhe atirarem “cada olhadela”. Em 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.

Resumindo, 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 mulheres negras e senhores escravistas. De outro, certa simpatia diante da encenação das habilidades e força cotidiana dessas mulheres.<sup>37</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

<sup>36</sup> ABREU, Martha. *Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos*. Op. cit., 2004.

<sup>37</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade*, Op. cit., p. 9.

mais preciso, o primeiro deles não se envolvia nos imbróglis cênicos, mas nem por isso deixava de ter sua graça. Representava os “oradores de mesa”. Segundo Querino, nos “divertimentos populares não faltava certos 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 espectadores mais elitizados, da impostura da elevação social dos participantes da festa. De outro, sua fala ornamental, repletas expressões filosóficas, abria o humor da peça contra a própria elite, a exemplo dos poderosos médicos da Bahia, tão ocupados em discutir o futuro do país na Faculdade de Medicina ou no prédio da Câmara, ambos pertinho do São João.

Mas o humor corretivo estava centrado realmente 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* escolhida com esmero para dar sentidos sociais e raciais aos personagens. Explico melhor. Este tango foi lançado pelo professor Antônio de Jesus Moreira, em 1891, tornando-se um tema conhecido na capital baiana, haja vista sua partitura estar circulando nas redações dos jornais ou no catálogo da *Palais Royal*, animando as danças de par de festas familiares mais elitizadas. Além disso, a nova composição era a releitura da chula *Onde vai Morena?*, *canção escrava* que certamente guardava suas sincopes, mas que, infelizmente, não tive a ventura de encontrar.<sup>38</sup>

Ainda no campo musical afro-brasileiro, a apresentação dos convidados era simbolicamente ambientada pelo 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 imensa repercussão em várias cidades do país, desde sua estreia, em 1886. Como apontou Fernando Mencarelli, a revista obteve grande popularidade em razão do uso inovador da caricatura pessoal, 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 Sílio Boccanera e Alexandre Fernandes.<sup>39</sup>

Usar uma composição de uma revista famosa ajudava a atrair o público, visto que seria a chance de muitos na plateia de ouvir a melodia em um espetáculo teatral. Mas era não somente isso. Era um ritmo associado ao universo afro-brasileiro, bem querido pelo

---

<sup>38</sup> TANGO machado. *Pequeno Jornal*. Salvador, p. 2, 1 jun. 1891. TANGO Machado. *Jornal de Notícias*. Salvador, p. 1, 27 mai. 1891.

<sup>39</sup> 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.

público teatral na Bahia, ainda que nem sempre pelas mesmas razões. Vejamos os versos do lundu *Recreio da Cidade Nova*, e a versão “baiana” da burleta:

<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!  <b>Coro</b> – Quá, Quá, Quá!  <b>Todos</b> – Bem! Vamos! Vamos! (saem. Mutação)</p>	<p><b>Ciriáco</b>          Sinhá Mariquinhas, <i>cum</i> satisfação, viemos contente para sua função!...          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>          Eu mato de amores os veios até,          Cum as chinelinhas no bico do pé!</p> <p><b>Quelemente</b> – Bravo!<sup>40</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, à canção estava associada a uma discussão sobre a decadência teatral entre a alegoria da *Tragédia*, um personagem do bilontra e um grande grupo de 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 de todos eles, perguntando, com “fala de preto”, o porquê de ter sido esquecido entre as artes da cidade. Chamada de capadócio pela *Tragédia*, a última alegoria pedia aos presentes para que ouvissem seu lundu.

Tudo isso me sugere que os autores escolheram aquela melodia com muito esmero. Não apenas porque tinha relação com a discussão sobre a decadência da arte teatral com

<sup>40</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Bilontra. Teatro de Artur Azevedo*. Brasília: INACEN, 1985. p. 539.

a ascensão do teatro ligeiro, mas talvez pelo debate sobre os divertimentos na Cidade Nova. À época, essa região do Rio de Janeiro vinha sendo cada vez mais associada às suas festas dançantes, organizadas por trabalhadores pobres e negros na sua maioria, e que buscavam veicular uma imagem de elevação social através da adoção de danças europeizadas. Incorporando ritmos negros atlânticos, como tango ou a habanera, esses sujeitos vinham dando novos contornos aos divertimentos da dança em par, como o movimento dos quadris ao som sincopado. O fenômeno denominado como *maxixe* ou *forrobodó*, gerou diferentes reações: simpatia de um público de menos fumo; admiração de alguns intelectuais pelo caráter singular e nacional da manifestação; ou o riso zombador a partir dos estigmas de incivilidade dos participantes dos bailes.<sup>41</sup>

A dupla de autores parecia inclinados em carregar as tintas nesse último sentido ao associar musicalmente a revista com sua burleta. 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 remelexos dos quadris ritmados pela música da cena, como é possível ouvir [aqui](#).<sup>42</sup>

A versão baiana sugeria 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, bufa, de costumes dos cafajestes e loireiras”. De forma semelhante, o jornalista do *Jornal de Notícias*, o abolicionista Aloísio de Carvalho, afirmou que o maior elogio à burleta era exatamente por meter a “ridículo essa desgraça”, ou seja, os os chamados capadócios, que andariam “desorganizando o trabalho e desbaratando as economias dos pobres”.<sup>43</sup>

Outro recurso acionado pela dupla de abolicionistas foi a marcação racial pela violência como prova de incivilidade, característica recorrente em outras produções humorísticas da época. Ainda na cena III, os convidados se sentavam à mesa. Em meio a recitativos e modinhas bem quistas nas folganças dos sobrados avarandados da Salvador

<sup>41</sup> TOPINE, Matheus P. 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, Rio de Janeiro, 2018.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> PELAS ribaltas. *O Pará*. Belém, p. 1, 21 ago. 1898. NOTAS teatrais. *Jornal de Notícias*, p. 1, 4 mai. 1898.

oitocentista, cantava-se o lundu *Isto é bom que doí*, de Xisto Bahia. 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 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 *intê* 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>44</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 Brasil afora. 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.

A performance dos atores da companhia deve ter sido caprichada no papel dos capadócijs. 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 racialista 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>45</sup>

<sup>44</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade*, *Op. cit.*, p. 16-17.

<sup>45</sup> TEATRO. *Diário da Bahia*. Salvador, p. 1, 19 Nov. 1896. pelas RIBALTAS. *O Pará*. Belém, p. 1, 23 Ago. 1898. pelas RIBALTAS. *O Pará*. Belém, p. 1, 21 Ago. 1898.

Mas devemos considerar a polissemia dessas performances, sempre considerando a diversidade do público teatral baiano. 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 os “capadócios”, sujeitos que poderiam representar o nacional, ainda que em formação. Na plateia poderiam estar concordantes com a perspectiva de Manoel Querino, que via um divertimento honesto das famílias remediadas nos jantares realizados durante as 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 ironizou 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>46</sup>

A melhor prova da diversidade de leituras da peça, fora dos circuitos letrados, foi a canção dos capadócios ter ido para na Festa do Bonfim, na Cidade Baixa, saindo dos limites do teatro. Pelo menos é o que sugere uma anotação feita pelo folclorista Guilherme de Mello. Em uma obra publicada quase uma década depois das exposições da peça, o intelectual registrou os seguintes versos entre as principais cantigas do festejo:

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.  
Ioiô, Iaiá, quebrou-se a panela do vatapá.<sup>47</sup>

A semelhança desses versos com a canção da burlata é notável, apontando como a cantoria do palco adentrou em um universo de diversão bastante popular. Assim, acredito que Guilherme de Mello seria mais um a ver positivamente a representação dos capadócios, entendendo tudo aquilo como uma manifestação musical parte de “nossos folgares e nossos costumes”, ainda que tivesse reservas quanto a dimensão “africana”. Mas, independente disso, o folclorista fez uma breve notação musical da cantiga cantada

---

<sup>46</sup> QUERINO, Manuel. *A Bahia de Otrora*. Salvador: Livraria Progresso, 1955. p. 199.

<sup>47</sup> MELLO, Guilherme de. Op. cit., 2008, p. 79.

no Bonfim, nos permitindo [aqui](#) o acento sincopado das diversões teatrais e das ruas de Salvador no final do século XIX.<sup>48</sup>

Novamente, o sinal alerta que é chegada a hora de encerrar a análise da burleta. 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 degradingolava para uma discussão. Entrando os convidados a favor da dona da casa, mais representações de violência e de suposta incivildade: 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*.

A peça finalizava com mais uma exibição das implicações da raça na igualdade e no lugar social da cor naqueles anos após a abolição, aproximando racialmente policiais e integrantes da *Frôr da Arta Sociedadade*. Esse expediente não era exatamente uma novidade para quem tinha assistido as outras peças dos autores, mas que não retirava a graça da nova produção. 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!

<sup>48</sup> Para uma análise sobre Guilherme de Mello, ver, entre outros: VEIGA, Manoel. Musicologia brasileira: revisita a Guilherme de Melo. *Atas do I Colóquio/Encontro de Musicologia Histórica Brasileira*. UFBA, Salvador, 2010. 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.

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, *prefere* antes a *dengosa*, a *vertuosa*?... Diga *cum* franqueza. Nós tem de tudo...

**2º Soldado** – *Entonce* venha a *vertuosa*... (*são servidos*.)

**1º Soldado** (*empunha o copo e desce à boca de cena acompanhado pelos outros soldados e capadócios*).<sup>49</sup>

As semelhanças entre os grupos estava apresentada: a tão citada “fala de preto”, o uso de gírias e os apelidos. Os policiais 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 na época.

O samba final da comédia - Sinhá Mariquinha, seu gato judeu - que encerrava a peça reforçava as aproximações social e racial acima, além de ampliarem a sensação de desalinho da pretensão de elevação social daqueles novos cidadãos da República. Isso porque de repente, o marido inglês da aniversariante interrompia a dança ao entrar em casa. 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>50</sup>

Essa aparição rápida do personagem imaginado ainda na época da 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>49</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade*, Op. cit., p. 29-30.

<sup>50</sup> FERNANDES, Alexandre. BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *A Frôr da Arta Sociedade*, Op. cit., p. 35.

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 magnifica revista”, tal como o jornalista do *União* convida o público a ouvir as músicas da revista e “experimentar do magnifico odor da – *Frôr da Arta Sociedade*.”<sup>51</sup>

Os comentários acima sinalizam a boa receptividade da 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 risonhos concordavam com olhar racializado dos autores, 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.

Recebido em 14 de novembro de 2022  
Aceito em 15 de dezembro de 2022

---

<sup>51</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.