

A BENEFICÊNCIA COMPULSÓRIA NAS APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS EM FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

THE COMPULSORY BENEFICENCE IN ARTISTIC PERFORMANCES IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Aldo José Morais SILVA¹

Resumo: Este estudo investiga e busca conceitualizar o fenômeno identificado como beneficência compulsória, no qual grupos artísticos itinerantes profissionais eram obrigados a realizar apresentações em benefício de entidades culturais locais e dos grupos políticos a elas relacionados. Nestas condições, caso se recusassem, os grupos artísticos podiam ser boicotados pelas autoridades, o que resultava na ausência do público aos espetáculos. Tal fenômeno pode ter ocorrido em diferentes cidades e regiões no Brasil, mas o estudo toma por base a experiência da comunidade de Feira de Santana, Bahia, entre 1888 e 1914. A pesquisa tem como fonte os periódicos produzidos na cidade, no período indicado e busca desenvolver o instrumento teórico que facilite a identificação de tal fenômeno em outras localidades e regiões.

Palavras-Chave: beneficência compulsória; conceito; Feira de Santana; grupos artísticos

Abstract: This study investigates and seeks to conceptualize the phenomenon identified as compulsory beneficence, in which professional itinerant artistic groups were obliged to perform for the benefit of local cultural entities and political groups related to them. Under these conditions, if artistic groups refused, they could be boycotted by the authorities, which resulted in the absence of the public in the shows. This phenomenon may have occurred in different cities and regions in Brazil, but the study is based on the experience of the community of Feira de Santana, Bahia, between 1888 and 1914. The research is based on journals produced in the city in the indicated period and seeks to develop the theoretical instrument that facilitates the identification of such a phenomenon in other locations and regions.

Keywords: compulsory beneficence; concept; Feira de Santana; artistic groups

O significado formal do substantivo *beneficência* remete à “prática ou virtude de fazer o bem”, de modo filantrópico (BENEFICÊNCIA, 2009, p. 277). O termo refere-se, portanto, em tese, a um ato marcado por seu caráter voluntário, porque necessariamente altruísta. A realidade, porém, sempre foi mais complexa, e um olhar atento sobre os muito recorrentes registros históricos de apresentações artísticas, identificadas como beneficentes, em fins do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, mostra que, como pretendemos poder evidenciar, o exercício da beneficência em tais atividades foi menos uma demonstração de altruísmo dos diferentes sujeitos que

¹ Professor Pleno e Analista Universitário da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Doutor em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestre em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: aldojose2@uefs.br.

protagonizavam o cenário artístico de então, do que um recurso de negociação para inserção de grupos artísticos profissionais itinerantes nas comunidades pelas quais transitavam. Uma espécie de chave de acesso de fundo moral, mas de efeitos práticos, que assegurava receptividade e aceitação onde praticada, elementos dos quais os sujeitos ou grupos artísticos não podiam prescindir, em especial nas cidades de médio e pequeno porte, nas quais o público era menor e estava mais suscetível às influências, interesses e veleidades de líderes e grupos dirigentes locais.

Tal uso dos espetáculos ou apresentações beneficentes não se confunde com aquelas realizadas voluntariamente por grupos artísticos locais, quase sempre amadores, em prol de ações sociais e objetivos comunitários ou mesmo de grupos sociais específicos, como as apresentações para arrecadação de fundos em favor da aquisição de um novo sino para a igreja local, ou a realização das festividades do padroeiro ou padroeira da cidade. Esses mesmos motes podiam ensejar, contudo, ações ditas beneficentes dos grupos itinerantes profissionais, com a diferença de não serem aí o fruto da espontaneidade dos artistas.

Como pontuado, estamos certos de que tal fenômeno pode ser observado nos registros de apresentações artísticas beneficentes em inúmeras localidades brasileiras, de médio e pequeno porte, e buscaremos evidenciar isso a partir do diálogo com a bibliografia pertinente. Tomaremos, porém, a cidade baiana de Feira de Santana como foco do nosso olhar, a fim de explicitarmos os detalhes de tal prática. A opção por essa localidade decorre do fato de ser este um espaço em que tal prática ainda não foi objeto de uma análise mais detida, ainda que as atividades artísticas e culturais da primeira metade do século XX tenham sido esquadrihadas pelos estudos de Santos, (2012) Sacramento, (2017) Figueredo (2019) e Nunes, (2021) dentre outros, bem como por ser Feira de Santana uma cidade de perfil adequado ao que pretendemos demonstrar. Na transição do século XIX ao XX a cidade era a terceira maior, em população e economia, dentre os municípios do interior do estado, estando nessa posição pelo menos entre os anos de 1881 e 1922 (SILVA, 2014). Em 1907 a população feirense já alcançava a marca de 69.111 pessoas, (IBGE, 2003) sendo, portanto, suficientemente grande para atrair grupos e companhias artísticas em função de seu público potencial.

O recorte temporal aqui adotado, 1888 a 1914, está condicionado essencialmente pela disponibilidade das fontes, não pretendendo assim delimitar cartesiana e arbitrariamente os limites da prática das apresentações beneficentes no município (de fato, estamos certos de que a prática preexistiu e persistiu para além do que os registros materializados lograram nos mostrar). Nesse sentido, reconhecemos, como salienta

Norberto Guarinello, que “o historiador não escapará jamais da necessidade de impor seus próprios recortes ao passado. O que não pode mais fazer é tratá-los como objetos naturais” (GUARINELLO, 2004, p. 51). Com o período ora focado, portanto, não buscamos lograr abarcar toda a ocorrência do fenômeno de que tratamos, precisando quando tal prática foi instituída ou quando caiu em desuso. A ideia é antes possibilitar um direcionamento do olhar para uma fase de maior incidência das apresentações beneficentes (ou pelo menos do seu mais fácil reconhecimento nos registros que nos chegam), que permita a caracterização do contexto que tornou a prática possível, e desse modo apresentar um parâmetro inicial para futuros cotejos com outras localidades.

As fontes para o exercício desta análise são os jornais feirenses que circularam em fins do século XIX e do início do século XX, notadamente o *Cidade da Feira*, *O Propulsor*, *O Progresso*, *O Município* e o *Folha do Norte*. Com exceção deste último, os demais ou tiveram existência curta ou deixaram poucos exemplares, de sorte que nos apresentam apenas vislumbres de sua produção e dos posicionamentos que adotaram. Neste material perscrutamos os anúncios de visitas de grupos artísticos e da realização de apresentações diversas, cientes de que não só a ocorrência dos registros, mas também os silenciamentos acerca de tais grupos compõem os indícios de sua interação, favorecimentos ou rejeição pela comunidade local. Trata-se de considerar, portanto, a imprensa como uma parte concreta da dinâmica que buscamos caracterizar, e não só como mero registro do cotidiano local. A imprensa constitui assim, como bem caracterizou Robert Darnton, um “ingrediente do acontecimento”, uma força ativa do processo que aborda (DARNTON, 1996, p. 15), tomada assim, como complementou Laura Antunes,

não como um espelho ou expressão de realidades passadas e presentes, mas como uma prática constituinte da realidade social, que modela formas de pensar e agir, define papéis sociais, generaliza posições e interpretações que se pretendem compartilhadas e universais (MACIEL, 2004, p. 15).

O conjunto de anúncios-vestígios, reunido sob tal perspectiva, compõe o *corpus* documental dessa empreitada e terá um tratamento metodológico focado em situar a informação no contexto que lhe dá forma, identificando também, quando possível, quem formula a notícia e as implicações práticas destas, por meio de notas subsequentes, para os grupos artísticos em termos de visibilidade e acesso do público às atividades por eles realizadas.

O cenário e o fenômeno

Feira de Santana dista 108 Km da capital baiana e, como outras tantas cidades interioranas brasileiras, tem sua origem ligada à atividade de tropeiros e do comércio de gado. Embora as primeiras menções ao lugar remontem aos fins do século XVIII, foi no decurso do XIX que a Vila ganhou projeção econômica, alcançando, como já pontuado, posição de destaque na então província. Tal proeminência fez de Feira de Santana um polo de atração para artistas de diferentes áreas, já que a comunidade, por sua relativa riqueza e numerosa população, tornara-se também um potencial mercado consumidor para diversos tipos de espetáculos que pudessem, como registrou certo articulista, “proporcionar noites cheias e divertidas no meio de tanto marasmo que vai nessa cidade” (ESPETÁCULO, 1888, p. 2). Esse comentário, a propósito, figura no primeiro registro localizado acerca da ocorrência de um espetáculo artístico em Feira de Santana, em novembro de 1888. Mas é certo que as atividades artísticas na cidade ocorriam há muito mais tempo. Em estudo acerca do teatro feirense, por exemplo, Izabel Sampaio, assinalou:

não foram encontrados registros precisos acerca dos primórdios do teatro em Feira de Santana. É certo, porém, que o mais antigo teatro municipal, o Sant’Anna, deu início a suas atividades, pelo menos, no início da década de 40 do século XIX, quando se menciona, em correspondência oficial endereçada à Câmara local, a orientação para que fossem realizadas, no referido teatro, as sessões legislativas, em virtude da falta de um prédio próprio para a Câmara Municipal (SAMPAIO, 2000, p. 34-35).

Não persistiram indícios que permitam mensurar a frequência ou a tipologia das apresentações artísticas naqueles primórdios, mas a nota acerca do espetáculo de 1888, alude a uma opereta em três atos, realizada, segundo o articulista, em benefício da atriz portuguesa, D. Helena Balsemão¹ (PORTURAL, 2000, p. 48), que certamente protagonizava o espetáculo. As apresentações ditas “em benefício” tampouco eram uma novidade àquela altura. Como salienta Leidson Ferraz, esse tipo de espetáculo tem origem na França do séc. XVIII, e no século XIX já era prática comum no meio teatral também no Brasil, sendo “prevista inclusive em contrato e considerada como uma forma de remuneração a mais dos artistas, técnicos e dramaturgos” (FERRAZ, 2019. p. 124).

A usual associação automática da beneficência ao altruísmo fez, contudo, com que Ferraz deixasse de levantar uma questão importante: por que uma prática que, em suas palavras, se “podia fazer ao próximo” voluntariamente careceria da regulamentação impositiva de um contrato formal? A resposta, nos parece, é que mesmo

tendo essa prática uma origem assentada no voluntarismo, e embora seja igualmente certo que espontaneidade tenha sempre persistido em apresentações artísticas, a beneficência também se converteu, com o tempo, em uma moeda de troca, que, como tal, precisou ser regulamentada em certas circunstâncias.

Essa dimensão da beneficência foi mais bem percebida por Rosana Xavier que, em estudo acerca das apresentações circenses na cidade de Oliveira, em Minas gerais, reconheceu que “tais ‘benefícios’, em muitas situações, eram usados pelos circenses como uma forma de estabelecer vínculo com as populações locais” (XAVIER, 2009, p. 197-198), o que equivale a reconhecer que os benefícios viabilizaram arranjos e aproximações a fim de atender interesses comuns. Mas como se dava essa barganha? Voltemos ao cenário feirense para um vislumbre dessa dinâmica.

Em 22 de setembro de 1901 o semanário feirense *O Progresso* noticiou, sob o título “Circo Paraense”, uma breve nota acerca da chegada na cidade daquela “companhia equestre e acrobática”, com elenco de 20 artistas, informando ainda que o Circo se estabeleceria na Praça dos Remédios (CIRCO, 1901a, p. 2). Na semana seguinte, uma nova nota, sob o mesmo título, traz breve registro dos espetáculos realizados pela companhia circense ao longo da semana (CIRCO, 1901b, p. 1). Somente na terceira semana o periódico dedicou maior espaço ao Circo Paraense, aí então com o registro das “funções da campanha em benefício do cruzeiro da igreja Senhor dos Passos”, um dos principais templos religiosos feirenses. A mesma nota detalhou ainda os espetáculos ocorridos na semana finda, em benefício de artistas do próprio circo, e anunciou as apresentações vindouras, em benefício das filarmônicas feirenses Vitória e 25 de Março, em dias consecutivos (CIRCO, 1901c, p. 2). Uma derradeira nota acerca do Circo Paraense trouxe descrição detalhada dos espetáculos beneficentes realizados para Marieta Pery e Margarida de Almeida, ambas também integrantes da trupe (CIRCO, 1901d, p. 2).

Os espetáculos em benefícios dos próprios artistas eram usuais, como apontam os estudos de Souza, (2006) Rabetti e Alcure, (2015) e Amorim e Wolff, (2019) dentre muitos outros. Tratava-se de um recurso que revertia uma prática desfavorável à trupe, os espetáculos com ganhos destinados a outrem, em estratégia de potencialização de ganhos próprios, apelando para o mesmo fator de fundo moral, a beneficência. Não há elementos no exemplo citado que permita inferir sobre porque os espetáculos foram dedicados àquelas artistas em específico. Poderiam ser elas as jovens mais carismáticas do grupo, ou as mais idosas. Em todos os casos, dada a frequência com que os espetáculos em benefício dos próprios artistas ocorriam, parece improvável que os

recursos de tais momentos fossem apropriados individualmente, e sim distribuídos pela equipe (mesmo que desigualmente).

Os eventos registrados sugerem, portanto, que após iniciar a temporada na cidade com apresentações realizadas com a usual cobrança de ingresso, a trupe foi compelida a fazer os espetáculos beneficentes em favor dos projetos e grupos locais. Somente mediante o atendimento de tal pleito a presença do grupo circense adquiriu condição daquilo que Wolf (1999) chama de valor-notícia, ou, como sintetiza Aguiar, somente então assume as qualidades “[...] que produzem as condições de possibilidades para que sejam transformados e contidos em um produto informativo” tornando-se relevante para publicação (AGUIAR, 2008, p. 2). Só então a trupe assegurou maior espaço nos jornais, referências positivas aos espetáculos e, mais importante, chamadas ao público para que fossem prestigiadas as apresentações beneficentes em favor dos seus próprios artistas. O grupo artístico viabilizava sua estadia, portanto, compensando as perdas geradas pelos espetáculos beneficentes para terceiros, com novas apresentações beneficentes, mas em favor dos seus integrantes, o que obviamente é uma forma indireta de retomar a cobrança de ingressos, cuja aquisição era então estimulada pelos jornais e pela premissa moral de se estar praticando um gesto filantrópico.

A natureza compulsória das apresentações beneficentes, feitas pelos grupos artísticos profissionais, se mostra em outro episódio registrado em uma sequência de notas, por *O Progresso* entre março e abril de 1902. Sob o título “Teatro Santana” uma primeira matéria do periódico informou a chegada à cidade da companhia Teatral de Roberto Guimarães, cuja estreia “com pequena concorrência” teria sido marcada “por falta de casa, ao menos para salvar as despesas” (TEATRO, 1902a, p. 2), o que fez o grupo adiar sua apresentação subsequente. O articulista disse-se entristecido com a falta de público, mas limitou-se a justificar seu desapontamento argumentando que a companhia não podia ser prejudicada na cidade, que afinal de contas tinha um teatro, “um templo consagrado à sublime arte [...]”, embora admita não ter, ele próprio, comparecido ao espetáculo. Essa ausência foi também usada pelo articulista como justificativa para “nada poder dizer” acerca da apresentação, embora este em tese pudesse, por óbvio, apresentar as impressões de terceiros, se isso fosse de fato considerado fundamental. A nota foi finalizada com a sinalização de que se faria presente à próxima apresentação do grupo e que traria suas impressões a respeito.

Na semana seguinte, em outra nota, também intitulada “Teatro Santana”, o articulista registra a ocorrência, ao longo da semana finda, de três apresentações da companhia, sendo todas “ainda com pequena concorrência” (TEATRO, 1902b, p. 3), o

que levou o grupo teatral a anunciar que “resolveu não dar mais espetáculos por sua conta”. Na sequência a nota traz uma descrição detalhada dos espetáculos ocorridos, e das performances dos atores e atrizes, acrescentando em seguida o anúncio das apresentações vindouras, com o registro de que estas ocorreriam consecutivamente em benefício das filarmônicas locais, Vitória e 25 de Março.

Após quatro apresentações da Companhia marcadas pela pouca presença do público, portanto, o grupo anuncia abdicar de seus interesses e promete que os novos espetáculos seriam direcionados às filarmônicas locais, o que à primeira vista pode parecer pouco produtor, já que a trupe até então mal vinha cobrindo suas próprias despesas, conforme se chegou a anunciar. Como haveria de lograr beneficiar a outrem com os mesmos espetáculos, ante a mesma comunidade? Ao observador distanciado essa pode parecer uma empreitada fadada a repetir o insucesso até então experimentado pela companhia. Mas a edição subsequente de *O Progresso* revela-nos outra dinâmica.

Ostentando mais uma vez o título “Teatro Santana”, a nova nota do periódico local retomou a descrição detalhada dos espetáculos ocorridos na semana transcurso, registrando a realização, conforme esperado, dos espetáculos em benefício das filarmônicas. Informa em relação a estes eventos que o dedicado à Filarmônica Vitória fora marcado pela “enchente completa”, tendo o teatro na ocasião “um aspecto alegre, atestando a corrente de simpatia que goza a filarmônica beneficiada” (TEATRO, 1902c, p. 1-2). O espetáculo em prol da Filarmônica 25 de Março, por sua vez, foi descrito como tendo tido “enchente à cunha”, como expressão, argumenta o articulista, da “simpatia de que [a beneficiada] é cercada, naquela concorrência em que se notava a satisfação em todos os semblantes”. A nota finda com duas observações adicionais: a primeira registra “ontem representou-se a comédia de França Júnior [...]”. Nesse caso tratou-se de uma apresentação com arrecadação própria, pela Companhia. E a segunda informa “Para hoje, [apresentar-se-á o espetáculo] *O poder do ouro* em benefício da Santa Casa de Misericórdia”.

Há vários elementos notáveis nessa sequência de fatos. A começar pela surpreendente mudança de disposição do público para comparecer aos espetáculos. Deve-se ver uma descrição tão enfática com cautela, por certo, pois ela sempre pode ser mais a expressão da vontade do articulista do que um registro fidedigno dos acontecimentos. Mas nesse caso, o fato de a companhia ter chegado a anunciar a suspensão dos espetáculos em benefício próprio, parece ser uma indicação segura de que alguma coisa na sua interação com a comunidade local precisava mudar, e aquele anúncio era um sinal claro para isso. Note-se que caso o grupo teatral estivesse apenas

convencido do seu insucesso e da inviabilidade financeira de sua temporada na cidade, o movimento natural e menos dispendioso (em recursos e energias) seria simplesmente fazer as malas e partir para a próxima cidade, em busca de uma praça mais auspiciosa. Mas, num movimento aparentemente contrário a seus interesses, anuncia-se a perspectiva das atuações beneficentes do grupo teatral em favor das entidades locais. As “enchentes” de público, registradas a partir de então, indicam, conforme sinalizado anteriormente, que tal movimento deu-se de forma consciente e a partir de uma expectativa concreta de resposta da comunidade, em nível que permitiu até mesmo a realização de um espetáculo com arrecadação própria (contrariando o que havia anunciado a companhia) entre as apresentações beneficentes.

Outro aspecto confirmado pela nota é o fato de que, uma vez compromissados os espetáculos beneficentes, e sobretudo com a sua realização, o grupo artístico recebia mais espaço na imprensa, tornava-se valor-notícia, com descrições e críticas às apresentações feitas. E embora as matérias desse tipo não tragam usualmente indicações dos valores dos ingressos ou de quanto foi arrecadado, parece-nos plausível cogitar que uma apresentação em benefício de qualquer entidade local ainda reservasse uma fração dos ganhos para a própria Companhia, de modo que mesmo cedendo a maior parte do valor arrecadado, os quinhões do grupo artístico, nessas ocasiões, ainda fossem mais vultosos do que aqueles obtidos com os espetáculos próprios, quando nem os custos operacionais eram cobertos.

Sustentamos que esses não foram casos isolados. Pelo contrário. Trata-se de um padrão, reconhecível em outros momentos e outros periódicos, o que equivale dizer, em outros grupos, em sua interação com a sociedade feirense. Seguindo esse *modus operandi*, em 1907 *O Progresso* publicou nota informando que a Companhia J. A. Hisch, havia estreado na cidade cerca de duas semanas antes, mas que até aquele momento, como era de costume na cidade, a estreia teve um público pequeno, “pois muitas pessoas aguardavam a opinião dos primeiros espectadores para irem ou não ao teatro”, tendo essa opinião inicial sido a de que a primeira apresentação não havia sido satisfatória (TEATRO, 1907, p. 2). É razoável conceber que as percepções do público inicial fosse um fator de estímulo ou de desencorajamento ao consumo dos novos espetáculos, mas é igualmente certo que, para além do evidente papel da comunicação oral, boa parte dessas percepções eram compartilhadas através dos jornais, e aí com o status de críticas às apresentações.

A alusão ao espetáculo ter sido “satisfatório” ou não, no registro supramencionado, sugere de forma bastante assertiva que a capacidade de agradecer ao

público era um fator fundamental a determinar o volume das plateias. Mas seria incorreto atribuir a frequência aos espetáculos exclusivamente a esse fator subjetivo, como demonstra a nota “Filarmônica 25 de Março: festa teatral”, publicada pela *Folha do Norte*, em 1909. O texto comentava o espetáculo que havia sido realizado em benefício da dita filarmônica pelo Grupo Cômico Dramático Avelino Gonçalves, salientando que “sobre o enredo da peça, nada dizemos por se tratar de uma festa de benefício, cuja concorrência foi somente devida à influência da sociedade filarmônica 25 de Março [...]” (na mesma edição, outra matéria indica que o espetáculo seguinte seria em benefício de outra filarmônica local, a Vitória) (FILARMÔNICA..., 1909, p. 1-2).

Fica claro nesse registro que a qualidade intrínseca da apresentação era um fator secundário. Embora boas peças pudessem naturalmente render recomendações dos expectadores, elas não precisavam ser necessariamente boas para serem prestigiadas, já que o público se fazia presente sobretudo em razão da “influência da sociedade filarmônica” local. Ou seja, beneficiar as agremiações musicais feirenses era o foco daquele arranjo.

Tal padrão de interação se manteve na década seguinte. Em nota de 1911, o *Folha do Norte*, noticiou sob o título “Circo Extremo Oriente” as apresentações daquela companhia em benefício da Filarmônica 25 de Março (que também se apresentaria no espetáculo). A nota informa ainda que apresentação subsequente seria em benefício da Festa de Santana, a padroeira da cidade. Até aquele momento, contudo, de acordo com a mesma nota, o circo havia feito pelo menos três outras apresentações, ao que tudo indica com a cobrança regular de ingressos (CIRCO, 1911a, p. 1), mas nenhuma alusão anterior havia sido feita ao grupo. Não por acaso, somente após realizar apresentações beneficentes o Circo Extremo Oriente logrou ganhar espaço no periódico com o anúncio de espetáculos próprios (CIRCO, 1911b, p. 2).

E assim o foi em diversas outras ocasiões, pois, como já mencionado, esses não foram casos pontuais. De fato, além das sete apresentações beneficentes citadas até aqui, um levantamento das notas com teor similar, relacionadas a diversos grupos artísticos na cidade, entre 1901 e 1914, mostra que pelo menos outros vinte e um registros similares (totalizando vinte e oito notícias) apontam para a aplicação desta dinâmica em Feira de Santana, conforme se verifica no quadro seguinte.

O quadro mostra ainda que a imposição das apresentações beneficentes ocorria indistintamente entre as diferentes linguagens. Artistas e grupos musicais, companhias de teatro e circenses, bem como as companhias cinematográficas itinerantes que

chegaram à cidade no período, dentro daquilo que se convencionou chamar de fase do Primeiro Cinema (COSTA, 1995), todos tiveram de arcar com aquele tributo informal.

Tabela 1 — Registros das apresentações beneficentes na imprensa feirense (1901-1914)

Grupo artístico	Entidade(s) beneficiada(s)	Nº de apresentações beneficentes	Fonte
Companhia Teatral de Eduardo Souza	Filarmônica 25 de Março	01	TEATRO. <i>O Progresso</i> . Feira de Santana. 23 jun. 1901 p. 2.
Companhia Teatral de Eduardo Souza	Filarmônica Vitória	01	TEATRO. <i>O Progresso</i> . Feira de Santana. 07 jul. 1901 p. 3.
Companhia Teatral de Eduardo Souza	Filarmônica Vitória	01	TEATRO. <i>O Progresso</i> . Feira de Santana. 14 jul. 1901 p. 2.
Companhia Teatral de Eduardo Souza	Filarmônica Vitória	01	TEATRO. <i>O Progresso</i> . Feira de Santana, 21 jul. 1901. p. 3.
Companhia teatral Hypolito de Carvalho	Filarmônica 25 de Março e Grupo Musical Amantes do Progresso	02	TEATRAIS. Feira de Santana. <i>O Progresso</i> . 20 maio 1906. p. 1
Companhia teatral de Roberto Guimarães	Santa Casa de Misericórdia	01	TEATRO Santana. <i>O Progresso</i> . 13 abr. 1902. p. 2.
Companhia teatral japonesa de Camei Tanakie	Filarmônica 25 de Março	01	TEATRAIS. Feira de Santana. <i>O Progresso</i> . 29 set. 1907. p. 1
Grupo Cômico Dramático Avelino Gonçalves	Filarmônica 25 de Março	01	TEATRO. <i>O Município</i> . Feira de Santana, 7 nov. 1909. p. 1.
Cinema Brasil	Filarmônica Vitória	01	FILARMÔNICA Vitória. <i>O Município</i> . Feira de Santana. 2 jul. 1910. p. 2.
Cinema Brasil	Filarmônica Vitória	01	FILARMÔNICA Vitória. <i>O Município</i> . Feira de Santana. 9 jul. 1910. p. 1-2.
Cinema Elo de Ouro	Festas de louvor à Santana	01	CINEMA Elo de Ouro. <i>O Município</i> . Feira de Santana, 23 jul. 1910. p. 1
Empresa cinematográfica Augusto Santos	Filarmônica Vitória	01	FILARMÔNICA Vitória. <i>O Município</i> . Feira de Santana. 9 abr. 1911. p. 1.
Cinema Pathé	Filarmônica 25 de Março	01	CINEMA Pathé. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 2 abr. 1911. p. 2.
Cinema Pathé	Filarmônica Vitória e Festa de Santana	02	CINEMA Pathé. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 23 abr. 1911. p. 2.
Circo Olimecha	Grêmio das Protetoras da Filarmônica 25 de Março	01	CIRCO Olimecha. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 26 nov. 1911. p. 2.
Cinema Vitória	Filarmônica Vitória	01	CINEMA Vitória. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 8 jun. 1912. p. 1.
Cinema Vitória	Filarmônica 25 de Março	01	CINEMA Vitória. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 19 out. 1912. p. 1.
Cinema Vitória	Grêmio das Protetoras da Filarmônica 25 de Março	01	CINEMA Vitória. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 24 maio 1913. p. 1.
Onélia Menzatri (cantora)	Filarmônica Vitória	01	TEATRO. <i>Folha do Norte</i> . Feira de Santana, 14 mar. 1914. p. 1.
Total		21	

Outro aspecto evidenciado é a predominância das filarmônicas como principais beneficiárias das apresentações impostas aos grupos artísticos. De fato, oferecer suporte

aos músicos locais parece ter sido o principal mote da prática beneficente na cidade, e eles efetivamente precisavam. No caso de Feira de Santana, os integrantes das filarmônicas eram homens de poucas posses. Da Filarmônica Vitória, por exemplo, foi dito, em 1909, ser “composta na sua quase totalidade de homens pobres”, sendo observado ainda que agremiação “a quase um ano não se reunia” por falta de alguns músicos que haviam se mudado da cidade em busca de melhores condições de vida (FILARMÔNICA, 1909, p. 3.). Tal realidade fazia das apresentações artísticas oportunidades importantes (e relativamente regulares) de ganhos para os músicos, o que levava as filarmônicas a terem participação obrigatória em todas aquelas apresentações, fossem elas circenses, teatrais ou cinematográficas, integrando-se como parte do espetáculo. No caso das apresentações fílmicas, por exemplo, como bem caracterizou Michel Messalira,

Os músicos e as orquestras foram responsáveis por delinear o espaço e o tempo da história narrada nos filmes, o tipo de humor e a emoção das personagens. Atribuíam as caracterizações e os estereótipos. Tinham o mérito de dar intensidade à narrativa fílmica, construindo a um só tempo a trilha sonora com efeitos de ambiente (“ruídos”) e a música (MESSALIRA, 2021, p. 22).

A condição de pobreza dos músicos das filarmônicas feirenses não foi uma singularidade. Embora seja certo que existissem músicos bem remunerados nos grandes centros do país, estudos variados apontam que o perfil predominante dos integrantes de grupos e agremiações musicais era formado por homens oriundos dos extratos menos privilegiados economicamente, dentro do período aqui tratado. Em pesquisa acerca da trajetória do Coronel negro Francisco Dias Coelho, em Morro do Chapéu (Bahia), por exemplo, Moisés Sampaio abordou a história da Filarmônica Minerva, fundada pelo Coronel, e afirma:

Em 1906, o Grêmio Literário foi desmembrado numa biblioteca pública e a orquestra Filarmônica Minerva. No entanto, os pobres viam nesta possibilidade, uma forma de ascensão, tocar na filarmônica, significava uma oportunidade também de ser alfabetizado, uma vez que teria que aprender a ler partitura e para isso teria que aprender também a ler e escrever (SAMPAIO, 2009, p. 77).

Em uma abordagem mais ampla do cenário do associativismo entre músicos baianos entre os séculos XIX e XX Manuela Costa informa-nos:

Na Bahia, [as] organizações são mais conhecidas como *filarmônicas*, possuindo diversos fins, sentidos e resultados. A partir e em torno dela, muita coisa acontecia: reunião solidária entre livres, libertos e escravos, afirmação de identidades múltiplas, competições e conflitos entre seus participantes, comunicação e expressão de ideias políticas, difusão de símbolos e heróis,

propagação de projetos variados, projeções, disputas e tensões sociais (COSTA, 2020, p. 106).

Ao abordar o projeto de constituição da Banda Municipal de Porto Alegre, ainda na Primeira República, Felipe Bohrer assinala que esta era “formada por crianças e alguns adultos pobres, que trabalham para a Intendência Municipal, principalmente na capinação das ruas” (BOHRER, 2014, p. 59). Já José Santos, estudando as corporações musicais de São Paulo, no início do século XX, conclui, entre outros pontos, que as agremiações:

Muitas vezes [...] serviam também como uma espécie de escola formativa de instrumentistas e como espaço de profissionalização e sobrevivência do músico de origem mais pobre. [...] Embora o músico de banda trabalhasse muito, ganhava e seu grande desafio era conquistar seu meio de trabalho: o instrumento musical. Havia a necessidade desse profissional se desdobrar, tocando em vários grupos para poder minimamente sobreviver e sustentar a família (SANTOS, 2019, p. 201).

Os exemplos poderiam se multiplicar, mas estes por certo são suficientes para ilustrar o ponto: a beneficência era imposta aos grupos culturais porque havia um cenário de carência entre os sujeitos atuantes na esfera artística cultural nas localidades, como o demonstra o perfil preponderante dos músicos em Feira de Santana. Essa demanda regular somava-se a outras mais esporádicas (como a arrecadação de fundos para uma igreja ou para uma festa religiosa, por exemplo), mas sempre tinham na imposição da beneficência aos artistas uma estratégia para atender aos interesses locais.

Exercitando uma definição conceitual do fenômeno

Podemos começar esse exercício questionando: por que definir conceitualmente o fenômeno aqui focado? E a resposta é: porque ele existe como uma singularidade reconhecível. Ou seja, é claramente perceptível a ocorrência de um padrão na interação entre grupos artísticos profissionais e a sociedade feirense que, para além de qualquer possibilidade de redução à condição de casos isolados (particularismos), evidencia uma dinâmica regular, por certo período, com características próprias e similares, que se traduz na imposição de uma condição específica, a obrigatoriedade, a uma prática existente, as apresentações beneficentes.

Com efeito, como temos apontado, estudos diversos (e outros tantos, além dos já citados até aqui), focados no período entre fins do século XIX e décadas iniciais do XX, reconhecem ou mencionam a realização de eventos artístico-culturais em benefício de diferentes entes (pessoas, festas, campanhas comunitárias etc.). Essa foi então uma

prática amplamente difundida, visando atender demandas sociais das mais variadas, como socorrer artistas em dificuldades financeiras, remunerá-los por seu reconhecimento público, promover arrecadação de fundos para auxílio mútuo, entre outras situações, conforme o demonstraram Costa-Lima Neto, (2008) Penna-Franca, (2016) Rondinelli, (2016) Amorim (2018) e Stark (2021), dentre muitos.

Como mencionamos anteriormente, não há dúvida que provavelmente a maior parte desses eventos ocorria de forma espontânea, sobretudo quando promovidos por grupos amadores, ou mesmo por profissionais, dentro de uma lógica associativista. Mas embora as motivações para as apresentações pudessem ser múltiplas, cremos ter demonstrado que, tomada a experiência de Feira de Santana, provavelmente verificável alhures, pelo menos parte das apresentações, qualquer que fosse o seu objetivo, não ocorria a partir de uma lógica voluntarista, fato ignorado ou não explicitado pelo conjunto das investigações que abordam o tema, pelo menos até onde nos foi possível verificar.

Outro ponto a considerar é que o esforço de definição conceitual não deve ser confundido com uma expectativa de redução ou engessamento da interpretação do fenômeno em si, pois, como salienta Gellner, o “conceito não é de modo algum uma unidade última ou indivisível, porque pode ser aumentado ou diminuído pela adição ou subtração de alguma característica” (GELLNER, 1987, p. 232). Por conseguinte, o esforço de conceitualização pretende oferecer um ponto de partida para a compreensão do fenômeno em suas diversas realidades, e não um ponto final. Busca-se estabelecer um referencial de entendimento, sem deixar de reconhecer que a realidade é sempre mais complexa e que nenhum conceito no âmbito das experiências humanas e sociais é capaz de esgotar ou abarcar a integralidade dos fenômenos em sua totalidade e multiplicidade possíveis, ainda que a apreensão desta complexidade seja de todo desejável, como advoga Silva (2007) a partir das proposições de Edgar Morin.

Isto posto, caracterizamos o fenômeno da beneficência compulsória como a dinâmica de imposição, a grupos artísticos profissionais e itinerantes, da prática de realização de apresentações, com ganhos financeiros parcial ou totalmente revertidos em favor de terceiros, podendo tal imposição ocorrer formalmente (através de contratos) ou não (por meio de acordos verbais), a partir de uma lógica de contrapartida assentada na expectativa e chancela à atuação de tais grupos na localidade, materializada por meio do seu reconhecimento e visibilização, pelos entes de poder local (a imprensa, líderes políticos e religiosos, dentre outros), que assumem então o papel de estimular o

consumo dos espetáculos pela comunidade, uma vez que tenham sido atendidas as suas demandas originais.

Convém lembrar que uma relação compulsória pode acabar contando com uma aceitação tácita, dada a experiência concreta dos sujeitos que a vivenciam, na perspectiva postulada por Thompson (1998). E de fato, a recorrência dos casos aqui abordados, bem como a sua aparente difusão por outras localidades pelo Brasil, sugerem que os grupos artísticos já esperavam essa dinâmica, dando-a como inevitável, o que levava à aquiescência das exigências a eles impostas. Por outro lado, embora algumas das tratativas entre os grupos artísticos e os entes de poder locais possam ter sido formalizadas em contratos, a maioria estabeleceu-se, sem dúvida, de modo pessoal e verbal, de sorte que eventuais barganhas, propostas e reclamações seguramente existiram, embora simplesmente não tenham sido registradas. Ou seja, reconhecer que havia uma aceitação tácita dos artistas à dinâmica da beneficência compulsória, não significa presumir que houvesse concordância destes com a prática em si mesma. Ante a sua inevitabilidade seria pouco produtora negá-la radicalmente. Mais efetivo seguramente era negociá-la, ainda que (e provavelmente) com algum grau de tensionamento.

Não obstante, o fenômeno reforça a percepção externada por Elias (1995) acerca do condicionamento social imposto aos artistas, no que concerne à necessidade de aceitação das estruturas e práticas que lhes asseguram os meios de sobrevivência e o reconhecimento da comunidade, mediante a subordinação aos gostos e interesses do patronato, como observam Landini e Leão (2021). Nesse sentido, Elias reconhece e perscruta a figura de Mozart (1756-1791) como um referencial na transição entre o que chama de artista artesão, aquele que molda sua produção aos ditames de seu mecenas, e o artista autônomo, cujo trabalho expressaria maior independência e atenção aos seus próprios interesses ou do mercado consumidor mais amplo. No caso feirense, o fenômeno da beneficência indica, porém, a permanência da sobreposição de tais perfis de artistas, ou mais precisamente do tipo de experiência que cada um destes vivenciaria, numa intersecção tencionada entre a autonomia e a sujeição ao poder político e econômico local, ainda que aqui o gosto dos agentes de tais poderes não seja, necessária ou prioritariamente, a motivação de sua ação sobre os artistas.

Seja como for, a adequação pragmática dos grupos artísticos profissionais às condições dadas para sua atuação tem obscurecido a percepção dos estudiosos do tema, que, já o pontuamos, não têm atentado para a natureza impositiva dessas práticas. Sua existência, contudo, valia-se e explorava a vulnerabilidade dos grupos artísticos (ainda

que a beneficência compulsória pudesse ocorrer, vimos, a propósito de socorrer os artistas locais), pois a lógica interna da operação consistia essencialmente em boicotar, por meio da invisibilização, os grupos externos em atuação na cidade, comprometendo-lhes a audiência e os ganhos, até que cedessem à beneficência. E esse esquema era tanto mais eficiente, quanto mais dependentes fossem os artistas profissionais externos do espaço e referências a eles concedidos na imprensa local. Assim, grupos mais bem estruturados, e naturalmente mais atraentes ao público, podem ter sido capazes de prescindir dessas articulações sem maiores prejuízos, enquanto companhias artísticas menores ou artistas individuais ficavam literalmente à mercê das apresentações beneficentes para auferirem os ganhos da contrapartida que estas lhes asseguravam, alternativamente ao esvaziamento ao qual o silêncio dos jornais podia levar.

Não é implausível, por outro lado, cogitar que eventualmente essa interação acabasse por beneficiar grupos ou artistas específicos, nos casos em que, por exemplo, os espetáculos fossem particularmente pouco atrativos ao público, por destoarem dos gostos locais ou por exibirem pouca qualidade técnica. Nessas situações a assunção do, por assim dizer, compromisso social encarnado nas apresentações beneficentes podia efetivamente acarretar uma audiência que, de outro modo, não prestigiaria aqueles artistas. Conforme já foi assinalado, não há proposição conceitual no campo das humanidades capaz de dar conta de todas as variações de qualquer fenômeno. Mas isso não fragiliza o postulado aqui defendido porque, em primeiro lugar, ainda que houvesse uma inversão da relação principal de ganho em tais situações, ela ainda dependeria de um desenho prevalecente e que era desfavorável aos grupos artísticos. Trata-se, por definição, da situação em que as exceções confirmam a regra. Em segundo lugar, deve-se ter em vista que mesmo quando um grupo vinha a lograr beneficiar-se da dinâmica em um local onde o público fosse pouco afeito ao seu trabalho, poderia se ver reposicionado na condição de cedente dos ganhos principais em outras plagas, nas quais auferisse maior popularidade com seus espetáculos, e aí o peso da impositividade da beneficência se faria sentir novamente, evidenciando o cerne da questão: em última instância não eram os artistas os detentores do poder de definir como se daria a sua prática profissional na localidade.

Uma derradeira questão que se coloca para nossa reflexão, consideradas ainda as relações pragmáticas firmadas (ainda que sob bases desiguais) entre as comunidades locais e os artistas, diz respeito à possibilidade de uma leitura de que tais arranjos guardem alguma relação com o que hodiernamente se enquadra como ação (ou política) de responsabilidade social, da parte dos entes de poder local, já que, tomado o exemplo

de Feira de Santana, como visto, a beneficência compulsória visou predominantemente atender às necessidades dos músicos pobres das filarmônicas feirenses. Seria então a imposição da beneficência compulsória um antecedente do que viria a ser entendido como uma estratégia para implementação da responsabilidade social, a seu tempo?

Deve-se ter em mente que as filarmônicas guardavam uma estrita relação com o poder, vinculando-se a grupos e figuras políticas que delas se valiam para lhes assegurar visibilidade e prestígio, na medida em que proporcionavam momentos de lazer públicos, em contextos de poucas opções culturais para a população.² Assegurar a existência de tais organizações musicais, portanto, significava perpetuar e controlar um elemento estratégico nas disputas políticas. Essa expectativa de ganhos indiretos não estaria distante, ou não seria incompatível com algumas das concepções associadas à ideia da responsabilidade social, segundo Leandro e Rebelo, em alusão a Friedman, para o qual “há apenas uma responsabilidade social dos negócios: usar os seus recursos e desenvolver atividades que maximizem os seus lucros dentro das regras do jogo, ou seja, atuar em concorrência aberta e livre sem recorrer à fraude” (LEANDRO; REBELO, 2011, p. 17). Tal entendimento, contudo, parece perder terreno para uma concepção mais ampla da responsabilidade social, que advoga, ainda segundo Leandro e Rebelo, citando corrente de pensamento distinta, “uma tentativa dos negócios de se assumirem como cidadãos, com uma ética pura, plena de direitos e deveres e com um papel ativo na construção de uma sociedade mais justa, mais equilibrada, mais preparada para os desafios”, o que implicaria reconhecer que “Não há [...] motivo para pensarmos que o lucro cresce ao ritmo dos investimentos em termos de responsabilidade social das empresas. O reverso é, contudo, verdade [...]” (LEANDRO; REBELO, 2011, p. 17).

A despeito das aproximações perceptíveis entre as práticas, sobretudo se considerada a aceção defendida por Friedman, deve-se evitar o equívoco de estabelecer um paralelo anacrônico entre os efeitos da beneficência compulsória instigada por entes de poder local e os resultados de uma política de responsabilidade social, pois em qualquer das aceções desta política seus impactos são pensados como tendo uma abrangência mais ampla junto à sociedade, e o foco estrito da beneficência compulsória destoa de tal premissa. Além disso, e igualmente importante, uma política de responsabilidade social por certo não se coaduna com a exploração da vulnerabilidade de um grupo, ainda que em favor de outro, e era precisamente essa a dinâmica cultivada no período aqui discutido. Tais elementos apontam que não se pode projetar, portanto, algo como a atual perspectiva de responsabilização social das empresas na atuação de

sujeitos ou grupos responsáveis pela beneficência compulsória, pois não há indicativos de que suas preocupações, como regra, fossem além da expectativa de ganhos imediatos com a preservação (nesse caso) das filarmônicas, que por isso eram as beneficiárias quase que exclusivas da ação.

Avaliando estratégias e possibilidades

No caso de Feira de Santana, como visto, a beneficência compulsória visou contemplar sobretudo aos músicos das filarmônicas, instrumentos que eram dos grupos políticos, delas dependentes para atrair o público. Com efeito, das vinte e oito notícias registradas de eventos em benefício das entidades feirenses, vinte e seis foram direcionados às filarmônicas Vitória e 25 de Março, tendo cada uma sido contemplada com exatos treze espetáculos, o que evidencia que o arranjo da beneficência compulsória expressava um pacto suprapartidário em favor de ganhos políticos comuns. Seria essa uma realidade observável em outros locais? Seria a sustentação do campo político o objetivo último da beneficência em outros municípios? Quais outros beneficiários preferenciais existiram? Tais questões emergem como derivações dos aspectos abordados no caso feirense, e evidenciam o potencial que a temática traz no cotejo com as experiências de outras localidades. Eis, portanto, que essa é uma pesquisa a ser necessariamente ampliada, pois é do alargamento do seu escopo que advirá a evidenciação do alcance e da funcionalidade da beneficência compulsória.

Promover a ampliação proposta pressupõe a existência das condições objetivas que o movimento requer, sobretudo quanto à identificação de fontes que deem conta de tais interações. Nos casos em que os favorecidos financeiramente pela beneficência compulsória tenham sido organizações como as filarmônicas, os registros de tais interações, sob a forma de contratos, podem eventualmente ter persistido em suas sedes (lamentavelmente não foi esse o caso feirense). Nos cenários em que a beneficência favoreceu outros tipos de instituição, como as santas casas ou asilos, seus arquivos (se existirem) podem também guardar registros dos compromissos firmados com os grupos artísticos e suas condições. Registros pessoais (diários e correspondência) quer seja dos artistas, quer seja de figuras de destaque no cenário de poder local, mesmo que raros, podem em tese trazer evidências de tais arranjos, embora o caráter usual da prática torne-a pouco digna de nota e, portanto, tais registros sejam mais improváveis.

Objetivamente, embora existam tantas possibilidades quanto arranjos de preservação de memória em nível local possíveis, os jornais são as fontes mais

promissoras por seu volume, regularidade e interesse em fazer o registro do (ou dar forma ao) cotidiano. Afinal, como visto, enquanto instrumentos de vocalização dos interesses dos grupos políticos e sociais locais, os periódicos eram parte da engrenagem de exploração do segmento artístico, concedendo-lhes ou restringindo-lhes a visibilidade e o incentivo junto ao público.

No caso dos periódicos deve-se ter especial atenção às alterações no fluxo de informações acerca dos grupos artísticos e a correlação de tal fluxo com as alusões aos grupos locais beneficiados e os anúncios de espetáculos em prol daqueles. A natureza seriada dos registros deve prioritariamente ser observada, pois, como salientou Burke, podem “propiciar uma base quantitativa às experiências do passado” (BURKE, 1992, p. 48). Além dos cuidados básicos inerentes à análise das fontes periódicas, como a composição dos títulos das notas dedicadas aos artistas, seu posicionamento no jornal, dentre outros (CRUZ; PEIXOTO, 2007), variações nas notícias, que vão da mera alusão à presença dos artistas na cidade, até uma disposição em descrever minuciosamente os espetáculos e conclamar a população a prestigiar os eventos programados, apontam para a concretização de barganhas e contrapartidas, e os prazos em que tais mudanças se processam (ou não) podem indicar maior ou menor capacidade dos sujeitos artísticos resistirem à imposição. Os dados aí levantados serão obtidos muito frequentemente a partir de uma análise indiciária, como propõe Ginzburg (1989), sobretudo (mas não somente) quando as séries dos periódicos forem limitadas, pois os registros de tais tratativas, por regra, não ocorrem de forma direta, o que impõe a observação da ordem dos acontecimentos, suas durações, os termos e adjetivações usadas para caracterizar grupos e espetáculos, os sujeitos envolvidos e suas posições na sociedade em questão, dentre outras variáveis relevantes, que viabilizem a análise de conteúdo (ZICMAN, 1985) e a construção e entendimento de um cenário no qual a beneficência compulsória faça sentido, ou seja, no qual esse fenômeno explique o como e o porquê da interação entre artistas e a sociedade na qual se encontram.

Na hipótese de as séries dos periódicos se mostrarem regulares e volumosas a abordagem quantitativa se mostra possível e com potencial para evidenciar tendências e padrões de interação entre os sujeitos sob análise. Num eventual cenário mais auspicioso em termos de disponibilidade de fontes em nível regional, a ampliação do enfoque espacial, com o alargamento da varredura dos episódios de beneficência compulsória em diferentes cidades ou a uma região, permitirá o reconhecimento de novos possíveis padrões na interação. A abordagem regionalizada, quando focada em rastrear certos personagens, pode também ser produtiva, ilustrando as permanências e

variações da beneficência compulsória em torno de um mesmo sujeito. Considere-se, a título de exemplo, o caso da já citada Helena Balsemão, que aparece mencionada nos estudos de Ferreira (2017) acerca das diversões populares (o teatro em específico) em Teresina, no século XIX, Ávila (2021), que aborda a trajetória de José de Lima Penante nos primeiros teatros de Manaus e Ciarlini (2021), que discute as sociabilidades culturais e literárias piauienses em fins do séc. XIX, todos fazendo referência também a ocorrência de apresentações beneficentes, nas localidades de que se ocupam. O mesmo ocorre com grupos artísticos, como o Circo Paraense, citado aqui e que também aparece no aludido estudo de Rosana Xavier sobre os usos dos espetáculos circenses na região do Oeste de Minas Gerais, entre 1888 e 1830 (XAVIER, 2009). Essas são apenas algumas das possibilidades de abordagem metodológica que viabilizam a investigação do fenômeno aqui observado.

Outras obviamente existem e devem ser formuladas e adaptados às fontes disponíveis. O exercício aqui desenvolvido, de delineamento conceitual da beneficência compulsória pretende oferecer um parâmetro para o reconhecimento de tal prática e suas eventuais variações em diferentes territorialidades e situações sociais. Com isso a leitura hoje prevalente, de que as interações entre artistas profissionais e as comunidades foram sempre espontâneas no que concerne ao que se convencionou categorizar como filantropia, se mostra limitada, quando não equivocada. O reconhecimento e compreensão do fenômeno aqui focado viabiliza a admissão de uma realidade mais complexa, amplia a percepção acerca do uso político dos artistas profissionais para além das interações com aqueles ligados ao lugar e aos seus líderes políticos, e evidencia a vulnerabilidade do segmento artístico, ao passo em que também oferece elementos para se pensar e entender o campo e as possibilidades de negociação possíveis numa dinâmica de relações desiguais, mas que eventualmente podia até ser revertidas em favor desse segmento. A expectativa é que essas interações possam a efetivamente ter sua investigação viabilizada, quiçá facilitada, por esta ferramenta teórica.

Referências

AGUIAR, Leonel Azevedo de. Entretenimento: valor-notícia fundamental. *Estudos em jornalismo e mídia*. Ano V, n. 1, p. 13-23, jan./jun. 2008.

AMORIM, Humberto. Pedro Nolasco Baptista: traços biográficos e atividades musicais em Pernambuco (1832-1865). *ORFEU*, v.3, n.1, p. 230 de 256, jul. 2018.

AMORIM, Humberto; WOLFF, Daniel. Movimentos do violão no Rio Grande do Sul oitocentista. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 7, n. 3, p. 1-27, 2019.

ÁVILA, Thais Vasconcelos Franco de Sá. A trajetória de Lima Penante e o espaço teatral no Amazonas no século XIX. *Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v. 6, n. 11, p. 67-76, 2021.

BENEFICÊNCIA. In. DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 277.

BOHRER, Felipe Rodrigues. *A Música na cadência da história: raça, classe e cultura em Porto Alegre no pós-abolição*. 2014. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. p. 59.

BURKE, Peter. *A escrita da História, novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 48.

CAZAES, Melira Elen Mascarenhas et al. *No ritmo do compasso, a melodia das filarmônicas em harmonia com o tempo: um estudo sobre a Lyra Ceciliana e a Minerva Cachoeirana (1960-1980)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2015.

CIARLINI, Daniel Castello Branco. Higino cunha e a vida literária no Piauí entre os séculos XIX E XX. *Brasil/Brazil*, v. 34, n. 66, p. 200-218, 2021.

CIRCO Extremo Oriente. *Folha do Norte*. Feira de Santana, 12 fev. 1911a. p. 1.

CIRCO Extremo Oriente. *Folha do Norte*. Feira de Santana, 26 fev. 1911b. p. 2.

CIRCO Paraense. *O Progresso*. Feira de Santana, 22 set. 1901. p. 2.

CIRCO Paraense. *O Progresso*. Feira de Santana, 29 set. 1901b. p. 1.

CIRCO Paraense. *O Progresso*. Feira de Santana, 6 out. 1901c. p. 2.

CIRCO Paraense. *O Progresso*. Feira de Santana, 13 out. 1901d. p. 2.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes. *Cadernos de subjetividade*. São Paulo. v. 3, n. 1, p. 49-58, 1995.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX. *OPUS*, [s.l.], v. 14, n. 2, p. 37-71, dez. 2008. Disponível em:

<<https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/244>>. Acesso em: 08 maio 2022.

COSTA, Manuela Areias. Associativismo, sociedades musicais e atuação de músicos negros no cenário brasileiro da segunda metade do século XIX e início do XX. *Métis: história & cultura*. v. 19, n. 37, p. 97-116, jan./jun. 2020.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 35, p. 253-270, 2007.

DARNTON, Robert. Introdução. In. ROCHE, Daniel; DARNTON, Robert. (orgs.) *Revolução impressa: a imprensa na França (1775-1800)*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 15.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ESPETÁCULO. *Cidade da Feira*. Feira de Santana, 18 nov. 1888. p. 2.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. *Arteriais*. Belém, n. 9, p. 124-142, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/982>>. Acesso em: 8 fev. 2022.

FERREIRA, Ronyere. Diversões populares e controle cultural em Teresina: segunda metade do século XIX. *Contraponto*, v. 6, n. 1, p. 123-144, 2017.

FIGUEREDO, Anna Carolline. *Os grupos teatrais amadores de Feira de Santana: dinâmicas e vinculações políticas (1920-1930)*. 2019. Monografia (graduação em História). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2019.

FILARMÔNICA 25 de Março: festa teatral. *Folha do Norte*. Feira de Santana, 6 nov. 1909. p. 1-2.

FILARMÔNICA Vitória. *O Município*. Feira de Santana, 14 abr. 1909. p. 3.

GELLNER, E. A. Conceito. In. MIRANDA, Antonio Garcia de. (Coord.) *Dicionário de ciências sociais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987. p. 232

GINZBURG. Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GUARINELLO, Norberto Luiz. História científica, história contemporânea e história cotidiana. *Revista Brasileira de História*. 2004, v. 24, n. 48 p. 13-38. 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000200002>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. (CD-ROM).CR.

LANDINI, Tatiana Savoia; LEÃO, Andréa Borges. Indivíduo e individualismo em Norbert Elias. *Sociologia & Antropologia*, v. 11, p. 891-911, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/sant/a/7zFSVKymB5vZdtgSs3W5ZbK/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

LEANDRO, Alexandra; REBELO, Teresa. A responsabilidade social das empresas: incursão ao conceito e suas relações com a cultura organizacional. *Exedra: Revista Científica*. n. 1, p. 11-40, 2011.

LIBERATO, João. *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição: funções de uma banda de música no agreste sergipano no período entre 1898 e 1915*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). UFBA, Salvador. 2007.

MACIEL, Laura Antunes. Produzindo notícias e histórias: algumas questões em torno da relação telégrafo e imprensa – 1880/1920. In FENELON, Déa et ali. *Muitas memórias, outras histórias*, São Paulo: Olho d'água, 2004. p. 15.

MESSALIRA, Michel Felipe Moraes. Músicos e orquestras do primeiro cinema em greve: de Chicago ao Rio de Janeiro (1903-1914). *Esboços*. Florianópolis, v. 28, n. 47, p. 17-37, jan./abr. 2021.

NUNES, Fábio Santana. “A los toros!”: as touradas em Feira de Santana (1893-1905). *Caminhos da História*, v. 26, n. 1, jan-jun, p. 54-79, 2021. Disponível em: <<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/3693/3472>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

PORTURAL. *Dicionário Histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*. v. II, p. 48, 2000. Disponível em: <https://www.arqnet.pt/dicionario/balsemao_rodrigues.html>. Acesso em: 29 abr. 2022.
RABETTI, Maria de Lourdes; ALCURE, Adriana Schneider. Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife. *Revista sala preta*. v. 15, n. 1, p. 71-86, 2015.

RONDINELLI, Bruna Silva. Notícia dos dramas: "Vitiza ou o Nero de Espanha" e "A mulher feia", de Martins Pena. *Opiniões*. n. 2 *Opiniões - Revista Dos Alunos De Literatura Brasileira*, v. 1, n. 2, p. 44-50. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114630>>. Acesso em: 8 maio. 2022.

RUSSO, Susana Bilou. *As bandas filarmônicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora*. 2007. Tese (Mestre em Antropologia). Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, 2007.

SACRAMENTO, Beatriz Café. *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana (1910-1920)*. 2017. Monografia (graduação em História). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2017.

SAMPAIO, Maria Izabel da Silva. *Dimensão Social do Teatro em Feira de Santana (1892-1912)*. 2000. Monografia (Especialização em Teoria e Metodologia da História). Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2000. p. 34-35.

SAMPAIO, Moiseis de Oliveira. *O coronel negro: coronelismo e poder no nordeste da Chapada Diamantina (1864-1919)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Regional e Local). Universidade do Estado da Bahia. Santo Antônio de Jesus, 2009. p. 77.

SANTOS, Aline Aguar Cerqueira dos. *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão” (1919-1949)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2012.

SANTOS, José Robertos dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: a trajetória da Banda da Força Pública*. 2019. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2019. p. 201.

SILVA, Aldo José Moraes. A feira e o mercado: notas sobre a inserção de Feira de Santana na economia baiana. In. SILVA, Elizete; NEVES, Erivaldo Fagundes (Orgs). *Cultura, sociedade & política: ideias, métodos e fontes na investigação histórica*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2014. p. 215-216.

SILVA, Rosângela Assumpção Cândido da. Um caminhar pelo pensamento complexo. *Publicatio: Ciências Humanas Linguística, Letras e Artes*. Ponta Grossa, v. 15, n. 1, p. 13-18, jun. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.uepg.br/index.php/humanas/article/view/572>>. Acesso em: 11 maio 2022.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no rio de janeiro da segunda metade do século XIX. *História e Perspectivas*, Uberlândia. n. 34, p. 225-259, jan./jun. 2006.

STARK, Andrea Carvalho. Sobre um retrato embaçado: a atriz e empresária Manuella Lucci (Lisboa - 18? – Belém do Pará – 1899). In. CONGRESSO DA ABRACE, 11. 2021. *Anais eletrônicos*. Online, v. 21, 2021. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5321>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

TEATRO Santana. *O Progresso*. Feira de Santana, 23 mar. 1902a. p. 2

TEATRO Santana. *O Progresso*. Feira de Santana, 30 mar. 1902b. p. 3

TEATRO Santana. *O Progresso*. Feira de Santana, 6 abr. 1902c. p. 1-2

TEATRO Santana. *O Progresso*. Feira de Santana, 28 abr. 1907. p. 2.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Rosana Daniele. Respeitável público, o circo chegou! Uma análise da apropriação dos espetáculos circenses no Oeste de Minas Gerais (1888-1930). In: CORGOZINHO, Batistina Maria de Souza; CATÃO, Leandro Pena; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria (Orgs). *História e memória no centro oeste mineiro: perspectivas*. Belo Horizonte: 2009. p. 197-198.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 5. ed. Lisboa: Presença, 1999.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. *Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduados de história*, v. 4, p. 89-102, 1985.

¹ Helena Balsemão Rodrigues nasceu na cidade do Porto, em Portugal, onde também faleceu, em 1903. Iniciou sua carreira artística em terras lusitanas e, em 1874, veio para o Brasil, tendo atuado em diversos estados.

² Sobre a relação entre as filarmônicas e o poder político ver, a título de exemplos: Liberato (2007), Cazaes (2015) e, em terras portuguesas, Russo (2007).

Artigo recebido em 12/12/2022

Aceito para publicação em 16/05/2023