



Os intermédios de repertório ligeiro nos espetáculos em benefício nos teatros do Rio de Janeiro entre 1889 e 1893

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-6. Musicologia

Felipe Lomar Darbilly

Universidade Federal do Rio de Janeiro

darbillyfelipe@ufrj.br

Maria Alice Volpe

Universidade Federal do Rio de Janeiro

volpe@musica.ufrj.br

Resumo. O artigo analisa o repertório dos intermédios em espetáculos em benefício realizados nos teatros do Rio de Janeiro entre 1889 e 1893, no âmbito do teatro musicado ligeiro no início da República. A partir de anúncios e colunas de entretenimento da imprensa periódica, consultados na Hemeroteca Digital Brasileira, investiga-se a natureza dos gêneros músico-teatrais presentes em números de curta duração apresentados entre peças principais. Os resultados indicam a recorrência do uso de intermédios como parte desses espetáculos, com predominância de repertório vocal, especialmente canções. Também aparecem lundus, cenas cômicas, monólogos e fragmentos de obras de maior duração, bem como ocorrências pontuais de números instrumentais e de repertório popular urbano. Observa-se também a repetição significativa de títulos e intérpretes. Isso sugere a consolidação de um repertório de amplo apelo público e sua circulação constante no circuito teatral carioca. Em paralelo, observa-se sua função na viabilização econômica dos benefícios. O estudo discute ainda críticas de contemporâneos ao teatro ligeiro, frequentemente associado à repetição e à degradação estética. Destaca-se o monólogo *Os intermédios*, de Arthur Azevedo, como expressão artística dessa percepção. Conclui-se que os benefícios atuaram como mecanismos relevantes de difusão, circulação e estabilização do repertório músico-teatral popular urbano no Rio de Janeiro do final do século XIX.

Palavras-chave. Teatro musicado ligeiro, Repertório músico-teatral de curta duração, Arthur Azevedo, Rio de Janeiro na Primeira República.

The Interludes: Short-Lenght Light Repertoire in the Benefit Performances in Rio de Janeiro's Theatres Between 1889 and 1893

Abstract. The article analyzes the repertoire of interludes in benefit performances held in theaters in Rio de Janeiro between 1889 and 1893, within the context of light musical theater in the early Republican period. Based on advertisements and entertainment columns from the periodical press, consulted at the Brazilian Digital Newspaper Library (Hemeroteca Digital Brasileira), it investigates the nature of musical-theatrical genres present in short numbers performed between main theatrical works. The results indicate the recurrent use of intermédios as part of these performances, with a predominance of vocal repertoire, especially canções. It also identifies lundus, comic scenes, monologues, and excerpts from longer works, as well as occasional instrumental pieces and elements of urban popular repertoire. A significant repetition of titles and performers is also observed. This suggests the consolidation of a





repertoire with broad public appeal and its constant circulation within Rio de Janeiro's theatrical circuit. In parallel, its function in the economic viability of benefit performances is noted. The study also discusses contemporary criticism of light theater, which was often associated with repetition and aesthetic degradation. Arthur Azevedo's monologue *Os intermédios* is highlighted as an artistic expression of this perception. The conclusion is that benefit performances operated as important mechanisms for the dissemination, circulation, and stabilization of urban popular musical-theatrical repertoire in late nineteenth-century Rio de Janeiro.

Keywords. Light musical theatre, Short-length musical theatre repertoire, Arthur Azevedo, Rio de Janeiro during the early Republic.

Introdução

Este trabalho aborda o repertório dos "intermédios" no contexto dos espetáculos em benefício no teatro musicado ligeiro na Capital Federal durante os primeiros anos da República. O intermédio consistia em um conjunto de peças curtas e de caráter leve, apresentado nos intervalos entre os atos de uma peça de longa duração, ou no intervalo entre duas peças de média ou longa extensão, e tinha a função de proporcionar distensão dramática. Já os espetáculos em benefício eram eventos músico-teatrais em que a renda arrecadada era destinada a um ou mais artistas ou causas externas ao meio artístico. Pretende-se identificar os gêneros músico-teatrais dos números apresentados nos intermédios dos benefícios e discutir sua relevância sociocultural em relação ao público e aos artistas.

Os dados levantados para a pesquisa foram extraídos de anúncios e colunas de entretenimento publicadas na imprensa periódica da época, notadamente dos periódicos *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Commercio* e *Revista Illustrada*, cujos exemplares foram disponibilizados pela Hemeroteca Digital Brasileira, sendo originalmente levantados no âmbito da dissertação de mestrado *O espetáculo em benefício no Rio de Janeiro nos primeiros anos da República (1889-1893)*, de Darbilly. Os dados obtidos foram catalogados utilizando metodologia adaptada de Volpe (2022). Foram levantados os espetáculos em benefício ocorridos no Rio de Janeiro (RJ) no período compreendido entre 15 de novembro de 1889 e 15 de novembro de 1893, período imediatamente posterior à proclamação da República. Neste artigo, serão expostos os resultados concernentes ao repertório desses espetáculos, com foco no repertório ligeiro de curta duração apresentado durante os seus intermédios.





Contextualização histórico-cultural

A prática do Intermédio, no teatro musicado do Rio de Janeiro, parece ter relação com *intermedi*, pequenos números instrumentais ou cantados apresentados entre os atos no teatro italiano renascentista e barroco (Carter, 2002, n. p.) e os *intermezzi*, pequenas óperas cômicas apresentadas entre os atos de uma ópera maior no período barroco (Troy; Weiss, 2002, n. p.). Rosselli (2002, n. p.) aponta que, no começo do século XIX, também podiam se apresentar balés ou peças orquestrais, como forma de manter um pano de fundo ininterrupto para as atividades sociais que ocorriam nas casas de ópera e, por vezes, esses números podiam chamar mais atenção do que a ópera em si.

No final do século XIX, o Rio de Janeiro experimentou, assim como em outras grandes cidades do mundo, uma grande popularidade do repertório músico-teatral “ligeiro”. Segundo Silva (2007, p. 102-103) essa modalidade se caracterizaria por se apresentar como desprovida de filiação política, literária ou filosófica, ou qualquer “missão civilizadora” de pretensões educativas, ao contrário do teatro dito “sério” ou da literatura realista da época, sendo voltada principalmente para o entretenimento do público. Apesar desse aparente descompromisso, é possível encontrar bastante comentário social em muitas das peças desse repertório.

Pode-se traçar o aumento da popularidade dessa modalidade músico-teatral no Rio de Janeiro ao sucesso do *Alcazar Lyrique*, aberto em 1859 e reinaugurado em 1862 sob direção de Joseph Arnaud e Charles Maurice Ducommun, apresentando repertório popular, como canções, vaudevilles e operetas, e apresentando o repertório de Offenbach à cidade (Callipo, 2022, p. 58-60 *apud* Darbilly; Volpe, no prelo). Com a contratação de um elenco francês por Arnaud em 1864, o *Alcazar* se tornaria “a mais ruidosa casa de espetáculos que o Rio conheceu” (Dias, 2012, p. 118). Outro elemento, apontado por Augusto (2014, p. 138), que contribuiu para a difusão do teatro ligeiro foram as dificuldades econômicas após a Guerra do Paraguai (1864-1870), que forçou o governo imperial a extinguir subvenções e patrocínios governamentais a teatros e companhias. Com isso, esses passaram a depender exclusivamente do montante levantado pelas bilheterias para sua subsistência e passaram a apresentar um repertório de apelo popular que pudesse atrair maior público.

Observou-se uma certa precariedade no ambiente teatral do Rio de Janeiro. Mencarelli (2003, p. 149-152) aponta que, apesar da popularidade junto ao público, era corriqueiro que artistas e, até mesmo, empresários se vissem em apuros financeiros e terminassem a vida em penúria, e os salários oferecidos poderiam não cobrir os custos de vida.



Para atrair o público, as companhias investiam em produções grandiosas, com cenários e figurinos exuberantes, o que inflava os custos (Mencarelli, 2003, p. 21).

Uma característica notável do teatro musicado ligeiro do Rio de Janeiro observada por esta pesquisa foi a realização de espetáculos em benefício, também chamados de “festas artísticas” (Andrade, 1967, vol. 2, p. 38). Essas podem ser definidas como espetáculos cuja renda se destinava a um ou mais artistas, a uma pessoa necessitada, a uma causa política ou de caridade. No caso de artistas, segundo Silva (2007, p. 56), era comum que a realização dos benefícios fosse definida em contrato com as companhias. Benefícios a artistas ocorriam anualmente, e, supomos, tinham por objetivo gerar uma complementação à remuneração dos mesmos.

A prática do benefício teve origem no teatro inglês do fim do século XVIII, expandindo-se logo para outras artes e localidades (Macnutt, 2002, n. p.). No Brasil, os registros de espetáculos em benefício tornam-se documentáveis a partir do estabelecimento da imprensa oficial, no início do século XIX, como indica uma das primeiras menções encontradas na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 13 jan. 1816, p. 4. Weber (2003, p. 21) aponta que o benefício teria sido a forma de concerto mais abundante na Europa no início do século XIX. O mesmo autor (Weber, 2003, p. 88-89) também indica que mudanças no meio musical desse continente ao longo do século o fizeram cair em desuso.

Ao pesquisar sobre as temporadas de ópera no Rio de Janeiro nos anos finais do Império, Tuttmann verificou a “continuidade, na corte brasileira, da tradição dos espetáculos em benefício, abandonada na Europa já há muito tempo” (Tuttmann, 2018, p. 794, tradução nossa). Os dados levantados durante nossa pesquisa indicam que a prática do benefício teria alcançado uma sobrevida ainda maior no Brasil, alcançando os primeiros anos da República em quantidade expressiva. Entre 1889 e 1893, foram computados 793 espetáculos, o que equivale a uma média de quase 200 por ano ou 16 por mês.

Dentre as causas aventadas para tal fenômeno, entendemos que a precariedade e a dificuldade financeira que o meio teatral do Rio de Janeiro apresentava contribuíram para a continuidade da prática. No Rio de Janeiro, durante o período levantado, a prática do benefício esteve fortemente ligada às companhias de teatro musicado ligeiro. Constatou-se que 93% dos benefícios levantados pela pesquisa ocorreram em teatros, ocupados majoritariamente por companhias desse tipo (Darbilly, 2026, p. 66).

O repertório adotado nos benefícios era relacionado a peças de gêneros músico-teatrais ligeiros, como comédias, dramas, operetas, mágicas, revistas ou vaudevilles, que



também eram apresentadas nas temporadas regulares. A música tinha uma participação ativa nesse repertório, mesmo em peças faladas, como comédias e dramas, poderiam possuir música incidental. Segundo Freire (2011, p. 67-71), ao discorrer sobre o gênero da música, a música integrava de modo expressivo a ação dramática, contribuindo para a construção do sentido dramático, não sendo mero “pano de fundo”. A autora também aponta o uso de gêneros de música popular urbana nos arranjos.

Os Intermédios: repertórios e gêneros

Identificamos que, frequentemente, a programação dos benefícios no teatro musicado ligeiro entremeava peças de longa duração (vaudevilles, operetas, zarzuelas e revistas) com peças de curta duração (canções ou danças), frequentemente agrupadas em um “intermédio” entre os atos de uma peça ou entre duas peças de longa duração. Nos anúncios levantados pela pesquisa, registrou-se o uso do termo “intermédio” em 209 espetáculos. Acreditamos, porém, que o número total de ocorrências dessa prática seja maior, dada a familiaridade do público com as convenções e protocolos habituais desse tipo de espetáculo, e a ocorrência de anúncios que mencionam uma profusão de peças de curta duração em sua programação, mas sem o uso explícito do termo.

Inferimos que a adição desse repertório à programação de um benefício tinha por objetivo aumentar a atratividade do evento para o público. Vale lembrar que, como aponta Augusto (2014, p. 19), nos benefícios, todo o risco incidente sobre a realização do espetáculo era depositado sobre o beneficiado, correndo este o risco de não obter vantagem financeira significativa ou mesmo ficar no prejuízo, em caso de uma bilheteria fraca. Fica aparente, a partir dos dados observados, que os artistas e peças apresentados nos referidos intermédios gozariam de grande popularidade com o público à época. Conforme comenta Augusto (2014, p. 18), um convite para participar do Benefício de um artista popular representava para os artistas um sinal de prestígio assim como reunir um grupo estimado de artistas também demonstrava o prestígio do beneficiado. Convidava-se, então artistas populares, que poderiam, inclusive, trabalhar para companhias concorrentes àquela a qual pertencia o beneficiado.

Observou-se uma diversidade de gêneros nos intermédios, mas a análise dos programas levantados por esta pesquisa parece apontar para uma preferência pelo repertório vocal. Tal ocorrência concorda com o entendimento de Magaldi (1994, p. 24) sobre a preferência do público do Rio de Janeiro por um repertório musical vocal sobre aquele instrumental, mais praticado na Europa na segunda metade do século XIX.



Entre os gêneros vocais, aquele que foi encontrado mais frequentemente no levantamento foi a cançoneta. Ao todo, foram levantadas 377 apresentações de números do gênero, e identificados cerca de 160 títulos individuais. A cançoneta se caracterizava, principalmente, por canções com conteúdo cômico ou dotado de certa malícia. Machado de Assis ressalta a sensualidade das performances dessas peças em sua coluna *A Semana*, na edição do dia 23 de junho de 1895 da *Gazeta de Notícias*.

A cançoneta, como gênero, nasceu no antigo Alcazar. A princípio as cantoras levantavam uma pontinha de nada do vestido, isso mesmo com gesto encolhido e delicado. Anos depois, nos grandes cancãs, mandavam a ponta do pé aos narizes dos cantores.[...] (Machado de Assis, 1895, p. 1)

Uma das dificuldades encontradas no levantamento para o estudo das cançonetas foi a frequente falta de indicação nos anúncios dos autores das referidas peças. Por vezes, nem mesmo os títulos foram divulgados, reservando-se a apenas anunciar que um referido intérprete interpretaria uma ou mais cançonetas de seu repertório. Músicos proeminentes da época podem ser observados como autores nas peças cuja autoria pode ser verificada, como Costa Júnior, compositor de *Fim de século*, com letra de Arthur Azevedo, e Abdon Milanez, compositor de *A romã*, com letra de Moreira Sampaio e *As façanhas de um tambor*, com letra de Pinto de Abreu. Azevedo também aparece como letrista de *As alfacinhas*, música de F. Carvalho, *O tiro das 8*, música de Xisto Bahia e é apontado como autor de *Oh chuva* sem, porém, definir se seria apenas letrista ou se também compôs a música. A compositora Chiquinha Gonzaga também aparece como autora de uma cançoneta, *Si fuera verdad*, com letra de Luiz Murat (Darbilly, 2026, p. 90-91).

Outra variável encontrada foi a descrição de peças com gêneros diversos em diferentes anúncios. Um exemplo é a peça *Fandanguassu*, descrita nos anúncios como cançoneta, tango ou polka. Foi composta por Leopoldo Tavares da Silva e era apresentada pelo ator Leonardo. A peça aparece pela primeira vez em 24 de outubro de 1892 no benefício dos atores Leonardo e Nazareth no Theatro Sant'Anna. Foram encontradas mais 30 apresentações dessa composição pelo mesmo artista a partir da estreia até o fim do período levantado, ou seja, em pouco mais de um ano. O dado parece indicar que o referido número alcançou considerável sucesso.

Verificou-se também grande quantidade de números extraídos de obras de longa duração. Em geral, os gêneros eram descritos nos anúncios como valsas, árias, romanzas, duetos e tercetos.



Foram encontradas, também, peças vocais de estilos populares brasileiros. Em geral, foram referidas como fados, lundus e tangos. Essa última descrição deve ser abordada com cautela, pois a pesquisa também encontrou tangos de origem espanhola, apresentados principalmente por companhias estrangeiras de zarzuela. Quatro composições foram identificadas pelos anúncios como lundus: *As laranjas da Sabina*, *Lundu do pescador*, *Os pescadores de águas turvas* e *Moqueca Sinhá* (Darbilly, 2026, p. 91).

Verificou-se que o último título era um fragmento da revista *O Bendegó*, sendo também referido em anúncios como *O lundú de O Bendegó*, ou ainda como *Moqueca Sinhá*, um fragmento de sua letra. Deduzimos que seu compositor seria J. A. Pinto, que é creditado como o compositor da revista. O fio condutor da peça versa sobre a descoberta do meteorito de Bendegó em 1888, na Bahia, e seu traslado para o Rio de Janeiro, e o referido número era cantado pela personagem que personifica a Bahia. A *Gazeta da Tarde* publicou a letra no dia 15 de fevereiro de 1889, com o nome de *Coplas da Bahia*, ressaltando que o número fazia “enorme sucesso pelo modo por que são cantados” (*Gazeta da Tarde*, 15 fev. 1889, p. 1), o que parece sugerir uma performance provocante e, possivelmente, sensual. A composição se caracteriza pelo formato de pergunta e resposta, onde o coro repete a estrofe após a solista.

Bahia:

Eu sou a terra do vatapá
Moqueca, sinhô,
Moqueca, sinhá

Coro:

Ela é a terra do vatapá
etc.

Bahia:

Lá no fundo do sertão
Um moço bonito
virou e mexeu
e apareceu
e apareceu
e apareceu
o bendegó (bis)

Coro:

Lá no fundo do sertão
etc.

Bahia:

Mulatinha assim não há
gracil como eu sou
a flor mais gentil





eu sou do Brasil (bis)

Coro:

Mulatinha assim não há

etc. (*Gazeta da Tarde*, 15 fev. 1889, p. 1)

Ocasionalmente, encontrou-se peças instrumentais em alguns intermédios. Em geral, eram peças virtuosísticas, fantasias ou movimentos de concertos, mas também danças, como valsas, mazurkas e polkas. Também foi observado que orquestras dos respectivos teatros onde o espetáculo ocorreria também poderiam tocar aberturas ou hinos, em especial o Hino Nacional. Essa prática ocorria, principalmente, em benefícios ligados a causas solenes ou em datas comemorativas.

Outra ocorrência comum nos benefícios levantados foi a apresentação de pequenas peças teatrais, classificadas nos anúncios como cenas cômicas ou monólogos. Souza (2003, p. 4) aponta, como convenções do gênero “cêna cômica”, o uso da sátira, a presença constante de música, principalmente aquelas conhecidas e populares, a interação com a plateia e a abordagem de temas e assuntos cotidianos.

O autor mais proeminente e famoso desse tipo de peça teria sido o ator cômico Francisco Corrêa Vasques, principalmente com seu maior sucesso, *Viagem a roda do mundo a pé* – também encontrada nos anúncios com títulos ligeiramente variados, como *A volta ao mundo a pé*. Foram encontradas, ao longo desta pesquisa, apresentações dessa peça por outros artistas, mas Vasques era frequentemente creditado como o autor nos anúncios levantados. Mencarelli (2003, p. 180) aponta que, ao todo, Vasques seria o autor de mais de cinquenta cenas cômicas. Como explica Mencarelli (2003, p. 47), a “volta ao mundo” proposta no enredo da peça supracitada ocorre entre as ruas da região central do Rio de Janeiro, em especial a Rua do Ouvidor. Entende-se que a peça buscava destacar e satirizar as características cosmopolitas da cidade. O cômico Vasques, na peça, representa as diversas nacionalidades e culturas que conviviam no espaço urbano da cidade imitando seus trejeitos e cantando canções típicas, representando franceses, alemães, portugueses, italianos e afrodescendentes.

Reação dos artistas e literatos e impacto sociocultural da prática

Com a necessidade de atrair o público, escolhia-se os repertórios mais populares para compor a programação. Assim, cada artista teria sua peça de maior destaque, que ficaria associada à sua interpretação. Como explica Mencarelli (2003, p. 198), “Eles imprimiam uma marca tão pessoal àquela performance, através de sua interpretação única, que estas se tornavam





números exigidos pelas plateias e suas peças de resistência”. A consequência disso nos programas era a repetitividade excessiva de certos números.

Alguns comentaristas da época tratavam com desdém o teatro ligeiro, pois consideravam o repertório apelativo, imoral ou pouco educativo. Denunciava-se os “crimes impunes no registro de cenas desagradáveis e grosseiras” de “uma arte despidorada e especulativa, mascarada de aparências artísticas” (Cernicchiaro; Vidal; Draghi, 2022 (1926), p. 323). Machado de Assis foi outro crítico do repertório músico-teatral do final do século XIX, e via nele mau gosto e uma arte menos educada.

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhes receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (Machado de Assis, 1873, *apud* Augusto, 2008, p. 191)

Essa aceção do teatro ligeiro teria ecos ao longo do século XX. Ao contabilizar as óperas de autores nacionais apresentadas no século XIX, Azevedo toma o cuidado de descontar aquelas “chamadas óperas cômicas, e outra [sic] peças de gênero mais desprezível” (Azevedo, 1956, p. 72). Para o autor, algumas “óperas cômicas” da época “não passavam, de peças dramáticas ornadas de desprezíveis e esporádicos números de música” e deveriam, em sua concepção, ser separadas das “verdadeiras óperas” (Azevedo, 1956, p. 62-63).

Às críticas dos literatos, somam-se manifestações de artistas, insatisfeitos com a pouca liberdade artística proporcionada pela necessidade de atrair bilheteria e a popularidade de repertórios apelativos. O Ator, cantor e compositor Xisto Bahia (1841-1894) comenta que o teatro do Rio de Janeiro do século XIX havia sido reduzido a uma “feira de novidades”, e compara pejorativamente seu ofício àquele do palhaço, descrevendo sua atuação como “(...) agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar o grande salto mortal da opereta” (Bahia *apud* Silva, 2007, p. 104). Outro comentário é feito pelo ator e empresário teatral Souza Bastos (1844-1911) (*apud* Silva, 2007, p. 104), que chama o ambiente teatral do Rio de Janeiro de “onda de loucura”, onde a preferência era a “revista levada ao extremo da libertinagem e a *pochade* desbragada”, comentando que os artistas haviam se transformado “na sua maioria em *clowns* e bailarinos”.

O monólogo *Os intermédios*, de Arthur Azevedo (1855-1908) pode ser interpretado como uma representação artística desse descontentamento. Essa peça é de especial relevância



para a presente pesquisa, pois menciona diversos artistas e números músico-teatrais encontrados pelo levantamento, tornando possível sua contextualização.

A peça, escrita com estrofes em quadras e métrica em redondilhas maiores, começa apresentando um indivíduo se recusando a comprar bilhetes para um espetáculo em benefício de um artista. Após a recusa, o personagem dirige-se à plateia e justifica seu ato mencionando a repetição excessiva de peças nos intermédios que, para ele, os tornava enfadonhos.

Não, senhor! Nada! Não quero!
Guardar pode os seus bilhetes!
Intermédios não tolero,
Que são tremendos cacetes!

Dos tais beneficiados
Sofro constantes assédios...
Fujo!... não deles, coitados!
Mas fujo... dos intermédios

Se me convida um ator
Para sua festa, eu logo
(seja o artista que for)
Sobre o programa o interrogio

Se há intermédio, não caio
Pois, por causa do intermédio,
Bufo, suspiro, desmaio
E tenho ataques de tédio!

Cheguei do meu lugarejo
Três anos já lá se vão,
E nos intermédios vejo
A mesma coisa que então. (Azevedo, 1995, p. 1453)

A seguir, o poema versa sobre os intérpretes associados aos números repetidamente apresentados nos intermédios. O primeiro deles é o comico Francisco Corrêa Vasques. À época em que o monólogo foi escrito, o ator já se encontrava afastado dos palcos em razão da enfermidade que o levaria ao óbito. Como peças frequentemente apresentadas por ele, Azevedo cita *Do outro lado* e *Ai como eu sou besta*. A primeira foi encontrada em quatro benefícios durante o período levantado por esta pesquisa, enquanto a segunda não foi localizada.

O ator e músico Xisto Bahia é tratado de forma elogiosa pelo autor, que destaca sua “reputação ilibada” (Azevedo, 1995, p. 1454). Como parte de seu repertório, cita *O capadócio*, peça encontrada trinta vezes nos programas de benefícios levantados. Já a atriz Anna Manarezzi é associada a *As laranjas da Sabina*, uma das peças mais frequentes da pesquisa, localizada em cinquenta ocasiões. Descrita nos anúncios como lundu, tango ou canção característica, a peça



parece ter alcançado considerável popularidade. Mais provável do que uma eventual limitação de repertório da artista, como sugere a leitura literal da estrofe, é que a repetição da composição decorresse justamente de seu sucesso junto ao público.

Segundo Tinhorão (1972, p. 17-19), a composição fazia referência a um episódio ocorrido em 1888, quando estudantes da Faculdade de Medicina protestaram contra a retirada do tabuleiro da vendedora de laranjas Sabina de seu ponto de venda por ordem policial. Interpretando a personagem-título em linguagem estereotipada, Manarezzi cantava o lundu que narrava o acontecimento de forma irreverente.

Sou a Sabina
Sou encontrada
Todos os dia
Lá na carçada
Da academina
De medicina

Um senhor subdelegado
Home muito resingueiro
Me mandou por dois sordado
Retirá meu tabuleiro
Ai!

Sem banana macaco se arranja
E bem passa monarca sem canja
Mas estudante de medicina
Nunca pode
Passar sem laranja da Sabina

Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
E, deste modo, mostraram
Como o ridículo mata
Ai!

Sem banana macaco se arranja
E bem passa monarca sem canja
Mas estudante de medicina
Nunca pode
Passar sem laranja da Sabina (Tinhorão, 1972, p. 19)

O autor (Tinhorão, 1972, p. 19-20) atribui à composição importância particular por relacioná-la às origens da figura da baiana, posteriormente recorrente no teatro brasileiro. Segundo o autor, pode-se encontrar repercussões da peça até mesmo 5 décadas depois, com *O que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi, interpretada por Carmen Miranda.





Azevedo associa Aurélia Delorme ao *Lundu do pescador*, embora a intérprete mais frequente da peça no levantamento tenha sido Amélia Lopiccolo. Não foi possível determinar se essa discrepância decorre de equívoco do autor, licença poética ou de práticas teatrais anteriores ao período contemplado por esta pesquisa.

Sobre Mattos, Azevedo cita *A minha família, O fuzileiro apaixonado e Das 8 às 10*. A última aparece dezesseis vezes no levantamento, sempre interpretada pelo referido artista. O tom empregado pelo autor é particularmente crítico, pela repetição excessiva de seu repertório. O ator Machado, por sua vez, surge associado à cançoneta *A missa campal*, encontrada vinte e nove vezes e sempre interpretada pelo mesmo ator.

Por fim, o monólogo aborda Brandão, seu próprio intérprete. A ele é atribuída a peça *Capenga não forma*, descrita nos anúncios como cena cômica ou monólogo em verso. Embora Azevedo demonstre apreço pela composição, afirma que sua repetição excessiva a transformara no “cacete mais pesado que o intermédio inventou” (Azevedo, 1995, p. 1455). A peça finaliza com o intérprete se dirigindo diretamente ao público, destacando sua originalidade, em contraste com o repertório repetitivo criticado por ela.

Por isso ofereço, olé!
Este monólogo ao povo.
Melhor que os outros não é,
mas com certeza, é mais novo (Azevedo, 1995 p. 1455)

Após sua estreia no benefício de Brandão em outubro de 1892, *Os intermédios* foi reapresentada em outros quatorze benefícios ao longo do ano seguinte. Assim, incorporou-se ironicamente ao mesmo repertório repetitivo que buscava criticar.

A partir dos dados levantados, acreditamos ser possível interpretar os benefícios como um importante mecanismo de circulação e consolidação de repertórios musicais populares no Brasil do final do século XIX. Sugere-se, pela repetição frequente de determinados números e artistas, que esses espetáculos participavam da construção e manutenção da popularidade dessas obras. Nesse aspecto, os benefícios poderiam ser equiparados a outras práticas de difusão musical da época, como as apresentações de bandas em coretos e circos (Silva, 2007, p. 113-115), os cancioneiros impressos (Mencarelli, 2003, *passim*), a circulação de partituras (Mencarelli, 2003, p. 268; Volpe, 2010, p. 461), os realejos e o Carnaval (Vermes, 2015, p. 9).





Considerações finais

A presente pesquisa demonstra que os intermédios constituíam parte importante da programação dos espetáculos em benefício promovidos nos teatros do Rio de Janeiro entre 1889 e 1893. Essas apresentações reuniam um repertório diversificado de canções, lundus, monólogos, cenas cômicas, trechos de operetas e revistas, além de ocasionais números instrumentais, constituindo-se como um importante meio para a apresentação de artistas e obras de grande apelo popular.

Os dados levantados indicam a predominância do repertório vocal, especialmente das canções, bem como a recorrência de determinados títulos e intérpretes ao longo do período pesquisado. Foi possível identificar que essa repetição já era percebida e comentada pelos contemporâneos, e que determinados artistas apresentaram postura bastante crítica acerca das limitações artísticas e criativas que essa repetição impunha. A análise do monólogo *Os intermédios*, de Arthur Azevedo, um exemplo artístico significativo dessa postura, revela a interpretação de um artista e literato contemporâneo à prática, e constitui significativo complemento para esta pesquisa.

A dependência das receitas de bilheteria parece ter favorecido a constante reapresentação de números de comprovado sucesso, contribuindo para sua difusão e consolidação no repertório usual dos intermédios. Nesse sentido, os benefícios podem ser compreendidos não apenas como uma prática de cunho financeiro, mas também como mecanismos relevantes de produção, circulação e consolidação do repertório musical popular urbano no Rio de Janeiro durante os primeiros anos da República.

Referências

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

AUGUSTO, Antônio José. **A Questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

AUGUSTO, Antônio José. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

AZEVEDO, Arthur. **O teatro de Arthur Azevedo**. Tomo 6. Rio de Janeiro; FUNARTE, 1995.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CERNICCHIARO, Vincenzo; VIDAL, João e DRAGHI, Giulio (Tradução e revisão). **História da Música no Brasil: Dos tempos coloniais aos nossos dias (1549-1925)**. Rio de Janeiro: Ricercare, 2022 (1926).

DARBILLY, Felipe Lomar. **O espetáculo em benefício no Rio de Janeiro nos primeiros anos da República**. 2026. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

DARBILLY, Felipe Lomar; VOLPE, Maria Alice. Os espetáculos em benefício de Francisco Correa Vasques (1839-1892) em 1892: repertório músico-teatral e impacto econômico. **Anais do 22º Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ**. No prelo.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 1885-1895. Diário.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **O mundo maravilhoso das mágicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2011.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 1875–1956. Diário. Hemeroteca Digital Brasileira.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1827–2016. Diário.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Coluna “A Semana”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Disponível em:
<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28393>. Acesso em: 23 mai 2026.

MACNUTT, Richard. Benefit. In **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <https://www-oxfordmusiconline-com.ez29.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900523?rskey=qqPPE8&result=1>. Acesso em 19 jul. 2025.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. 2003. Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003

O PAIZ. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], 1884-1934. Diário.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: Angelo Agostini, 1876–1898. Semanal.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.



TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

TUTTMAN, Ricardo. **Ópera en el Atlántico Sur**: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el período final da monarquia (1866-1889). 2018. Tese (Doutorado). Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2018.

VERMES, Mônica. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 7-31, jan.-jun. 2015.

WEBER, William. **Music and the Middle Class**. New York: Routledge, 2003.

VOLPE, Maria Alice. Music publishing in nineteenth-century Rio de Janeiro: music making, cultural values, and the new market *in* SALA, Luca; ILIANO, Roberto. **Instrumental Music and the Industrial Revolution**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2010.

VOLPE, Maria Alice. A música na imprensa periódica: metodologia e interdisciplinaridade. *In*: BARROS, Fernando Monteiro de (in memoriam); FERREIRA, Raquel França dos Santos; CORRÊA, Irineu Jones. **Periódicos & Literatura**: Aproximações. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

