



Uma ópera brasileira: *A Noite de São João* de Elias Álvares Lobo

Rosana Marreco Orsini Brescia 

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
FCSH, Universidade NOVA de Lisboa,
rbrescia@fcs.unl.pt

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: "CC by 4.0"

Enviado: 20.08.2023

Aceito: 24.09.2023

Publicado: 01.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14780479>

RESUMO: O presente artigo apresenta um panorama do repertório operístico cantado em português e encenado no Brasil, desde representações nas Casas da Ópera do século XVIII e nos teatros líricos da primeira metade do século XIX, até a criação da primeira ópera nacional: *A Noite de São João*, com libreto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, estreada no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro em dezembro de 1860.

PALAVRAS-CHAVE: *A Noite de São João*. Elias Álvares Lobo. Ópera no Brasil. Ópera nacional. Canto em português.

A Brazilian opera: *A Noite de São João* by Elias Álvares Lobo

ABSTRACT: The current paper presents a panorama of the operatic repertoire in Portuguese and performed in Brazil from the first productions in the 18th century opera houses and the lyrical theatres from the first half of the 19th century, until the creation of the first national opera: *A Noite de São João*, with libretto by José de Alencar and music by Elias Álvares Lobo, premiered at the São Pedro de Alcântara theatre in Rio de Janeiro in December 1860.

KEYWORDS: *A Noite de São João*. Elias Álvares Lobo. Opera in Brazil. National opera. Singing in Portuguese.



1. A ópera no Brasil setecentista até a chegada da corte

A palavra ópera é conhecida no Brasil pelo menos desde 1746, quando pela primeira vez um documento menciona a existência de uma Casa da Ópera em Vila Rica (MARRECO BRESCIA, 2022: 81). Mas a existência de espetáculos teatrais com números cantados acompanhados por instrumentos musicais é ainda mais antiga. Era comum na tradição portuguesa que os grandes acontecimentos na vida da família real lusa, ou de seus representantes ultramarinos, bem como grandes datas do calendário religioso ou importantes acontecimentos na vida do reino e de suas colônias, fossem celebrados em todas as cidades de maior importância do vasto território português. Além da realização de procissões, *Te Deums*, fogos de artifício, noites de luminárias e cavalcadas, a representação de comédias formava uma importante parte dessas comemorações. Muitas dessas comédias, que entre nós seguiram a tradição ibérica até a aclamação de D. José I ao trono português em 1751, pertenciam ao repertório espanhol do *siglo de oro*. Calderon de la Barca e seus coetâneos foram amplamente conhecidos no Brasil seiscentista e na primeira metade dos setecentos, como sugere o poeta Gregório de Matos (BUDASZ, 2008: 57) assim como numerosos panegíricos impressos em Lisboa sobre as festas em palcos efêmeros no Brasil (MARRECO BRESCIA, 2010: 65-72).

As récitas teatrais cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais oferecidas nos teatros públicos permanentes, então denominadas 'óperas' mesmo que não atendessem o nosso conceito contemporâneo de ópera¹ em um primeiro momento, o repertório apresentado nas dezenas de teatros em atividade de norte a sul da América Portuguesa era predominantemente importado da Europa ou composto por autores naturais do Brasil seguindo os cânones europeus.

Um detalhe importante sobre o repertório representado nas Casas da Ópera setecentistas é que a maioria dos textos, ainda que de autoria de renomados poetas europeus, como Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Voltaire e Molière, eram cantados em

¹ Muitas das ditas 'óperas' eram na verdade textos teatrais entremeados por números cantados ou instrumentais, por vezes copiados de óperas de alguns dos compositores mais conhecidos em Portugal e outras compostas por músicos autóctones. Portanto, tudo indica que a grande maioria das obras não era composta *da capo al fine* pelo mesmo compositor, tal como entendemos hoje. Apesar do *pasticcio*, essas representações eram mencionadas na documentação setecentista pelos profissionais da época como sendo óperas, representadas em Casas da Ópera, por operários.

português, traduzidos pelas mãos não menos hábeis de poetas como Cláudio Manuel da Costa (MARRECO BRESCIA, 2010: 209), Alvarenga Peixoto (LAPA, 2002: 919), Basílio da Gama (BRUNELLI, 1954: 897) e Beatriz Brandão (PEREIRA, 2005: 58); bem como poetas e dramaturgos portugueses que publicaram uma quantidade enorme de libretos de obras italianas e francesas traduzidas ao idioma de Camões e adaptadas “ao gosto português”. Assim, *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière ficou conhecido entre nós como *O Peão Fidalgo*, Figura 1, e *La finta ammalata* de Goldoni, como *A doente fingida* (ACL, Pasta “Casa da Ópera”, Recibo 07/06/1797)².

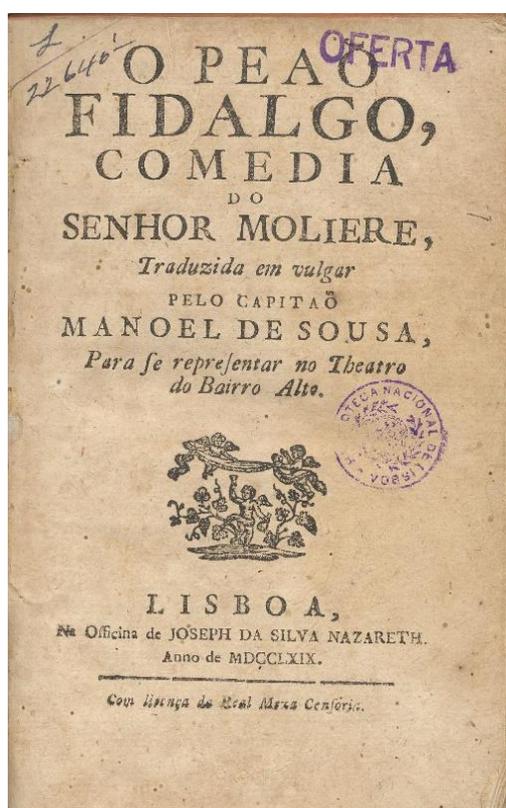


Figura 1: Libreto da comédia *O Peão Fidalgo*, tradução para o português de Manoel de Sousa da obra *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, publicado em Portugal em 1769.

Nossas óperas “ao gosto português” foram substituídas por óperas europeias cantadas em seus idiomas originais com a mudança da corte para o Rio de Janeiro por consequência das invasões napoleônicas. A partir de 1808, podemos afirmar que as

² Para mais informações sobre as óperas representadas no Brasil no século XVIII, ver MARRECO BRESCIA, Rosana. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera em Amériqúe Portuguesa (1719-1819)*, Tese de doutorado. Paris, 2010. 770f. Tese de Doutorado em História Moderna e Contemporânea e Ciências Musicais. Université Sorbonne – Paris IV / Universidade Nova de Lisboa.



óperas representadas, sobretudo no teatro do Rio de Janeiro, eram integralmente compostas pelo mesmo compositor, e não mais o *pasticcio* de óperas europeias intercaladas com números compostos ou adaptados por compositores naturais do Brasil. Com a chegada de D. João e sua corte, nomes como Salieri, Rossini e mais tarde Mozart foram aplaudidos pelos espectadores fluminenses (ANDRADE, 1967: 113/117). Fomos os primeiros fora da Europa a ouvir a obra prima do compositor austríaco, quando o *Don Giovanni* Mozartiano foi interpretado no Real Teatro de São João por iniciativa do tenor espanhol Pablo Rosquellas (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 15/09/1821).

A chegada da corte foi um verdadeiro divisor de águas no que diz respeito à ópera representada no Brasil. Não só títulos completos passaram a ser representados por uma companhia mista, que incluía os melhores cantores brasileiros e artistas europeus que haviam acompanhado ou seguido a corte portuguesa, como os nossos edifícios teatrais, muitos deles “teatros-corredores”, deixaram de atender a demanda de uma corte acostumada com as proporções, recursos e luxo do Teatro de São Carlos em Lisboa. O teatro do Rio é logo substituído e a antiga ‘Ópera Nova’ cede seu protagonismo para o Real Teatro de São João. O mesmo acontece em Salvador, onde um grande teatro neoclássico é construído em homenagem ao príncipe regente. A partir desse momento, a grande maioria dos teatros da colônia torna-se acanhada para acolher as orquestras do romantismo sendo gradualmente convertida em espaços de apresentação para obras do teatro declamado e para outras atividades artísticas, ficando a palavra ópera restrita ao nome original de muitos dos nossos primeiros teatros, quase todos denominados Casas da Ópera.

2. A ópera no segundo reinado

Com a volta do imperador D. Pedro I para Portugal em 1832 e a abdicação do trono brasileiro em favor de seu filho Pedro, que então tinha apenas cinco anos de idade, a situação da ópera no Rio de Janeiro sofre um novo abalo. Muitos dos artistas que aqui trabalhavam nos anos de glória se veem forçados a ir para Buenos Aires ou Montevideu, onde a situação era mais promissora na época. Mas não tardaria muito para que a atividade lírica da corte fosse retomada, e, a partir de 1840, com a emancipação do



imperador e seu posterior casamento com Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias em 1843, a ópera voltou a representar um papel de suma importância na vida cultural da então capital do império. Em 1844 a Companhia Lírica Italiana chega ao Brasil sob a direção do hábil e talentoso maestro Gioacchino Giannini, abrindo portas para a contratação de alguns dos artistas que mudariam o rumo da nossa história. Entre eles a grande soprano Augusta Candiani, a nossa primeira *Norma* e a primeira a interpretar modinhas nos palcos do teatro lírico (MARRECO BRESCIA, 2023), e a celeberrima bailarina Marietta Baderna, que tanto fez pelos artistas do Rio de Janeiro e pela arte brasileira, levando as danças dos escravizados para os palcos dos mais prestigiosos teatros do império (GIANNINI BADERNA, 2023). Gioacchino Giannini também desempenhou um importante trabalho na formação dos músicos brasileiros, já que foi professor de composição no Imperial Conservatório de Música a partir de 1855 além de ter participado da criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, como veremos adiante (CASTANHA, 2003: 11).

Portanto, em meados do século XIX temos uma corte com um teatro em pleno funcionamento, com suas divas e seus respectivos partidos de admiradores, récitas com lotação máxima e um repertório que em muito se assemelhava ao representado nos teatros europeus coetâneos. Mas, gradativamente, a nossa ópera se europeizava, deixando no passado a atuação de compositores e cantores nacionais que davam lugar às inúmeras partituras estrangeiras que eram interpretadas cada vez mais por artistas italianos, portugueses, espanhóis e franceses que se tornaram mais numerosos com a situação político-econômica nada tranquila que o velho mundo atravessava naquele momento.

Contudo, é necessário salientar que alguns dos artistas estrangeiros que atuavam no Brasil não vieram simplesmente “tomar” o espaço antes ocupado por artistas nacionais, muitos deles valorizaram e fomentaram a nossa arte através de diversas iniciativas. Além das já citadas Augusta Candiani e Marietta Baderna, não podemos deixar de mencionar o cantor e compositor José Amat, um dos maiores impulsores da ópera cantada em português, cuja vigência há muito ocupava as páginas dos inúmeros jornais e revistas que se dedicavam à atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista.



A maior e mais importante iniciativa para fomentar a música vocal brasileira em meados do século XIX foi a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada a 25 de março de 1857 com o objetivo de “propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria” (CASTANHA, 2003: 11). Concebida e dirigida por José Amat, espanhol que chegou ao Brasil devido à conturbada situação política de seu país na época, a Academia apresentava como carro chefe a ambiciosa proposta de desenvolver o canto lírico em português. Seus estatutos foram aprovados em 1858 e previam aulas para o “ensino da arte dramática, da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das ideias pela música, e entoação da voz”. O projeto da academia contou com o apoio do Governo Imperial, que concedeu o uso do Teatro Provisório do Rio de Janeiro em dias e horas que não coincidissem com as récitas ordinárias da Companhia Lírica, além da renda de 16 loterias anuais em seu benefício.

Na altura, eram calorosas as discussões sobre a ópera nacional nos jornais da corte que se empenhavam em criticar duramente que os teatros de ópera que se dedicavam essencialmente ao repertório italiano fossem subsidiados com fundos públicos. Segundo um artigo publicado no Jornal do Comércio em abril de 1857:

A música não é absolutamente a mesma em todas as nações; sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo. O Brasil tem a sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade; o teatro lírico nacional deve regenerá-la, aproveitando, com os conselhos da arte, essa originalidade e dando ao Brasil a sua música própria, cultivada e digna do grau de civilização a que já tem chegado o nosso povo (JORNAL DO COMMERCIO, 03/04/1857).

Em 1858 a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional passou a ser chamada de Empresa de Ópera Nacional, contudo continuou a ter os mesmos objetivos e a ser dirigida por José Amat. A primeira obra apresentada foi uma versão portuguesa da zarzuela espanhola *A estreia de uma Artista*, tradução do original *El estreno de un artista*, com texto de Ventura de la Vega e música de Joaquín Gaztambide, tendo sido interpretada por Luisa Amat e José Amat e dirigida pelo maestro Giannini que na ocasião regeu uma orquestra essencialmente composta por músicos brasileiros. Seguiram-se óperas bufas italianas e algumas óperas sérias, sempre traduzidas para o português, incluindo a *Norma* de Bellini, cujo original em italiano foi um dos maiores êxitos operísticos da história do Brasil, e *La Traviata* de Verdi, encenada como *A Transviada*. De



acordo com o programa da Imperial Academia, a cada ano deveria ser montada pelo menos uma nova ópera brasileira. *A Noite de S. João* de Elias Álvares Lobo foi, precisamente, a primeira, tendo sido seguida dos títulos *Moema e Paraguassu* do Maestro Sangiorgi, *A Noite do Castelo* de Antônio Carlos Gomes, *Os dois amores* de Rafaela Roswadowska, *A corte de Mônaco* de Domingos José Ferreira, *Joana de Flandres*, também de Carlos Gomes, e *O Vagabundo* de Henrique Alves Mesquita. Dentre os compositores, os que não eram brasileiros residiam no Brasil (CASTANHA, 2003: 11).

3. Elias Álvares Lobo e a *Noite de São João*

Nascido em Itu, São Paulo, no dia 9 de agosto de 1834, Elias Álvares Lobo mostrou interesse pela música desde muito cedo. Órfão de pai, teve o auxílio do padre Diogo Antônio Feijó, ex-regente do Império, para prosseguir seus estudos musicais. Suas primeiras composições foram obras religiosas, seguidas de obras para piano e outras peças para banda. Sua primeira grande obra foi a *Missa de São Pedro de Alcântara*, composta em 1858, executada em Itu e na Capela Imperial do Rio de Janeiro, já que foi dedicada ao Imperador Dom Pedro II (FRANCISCO, 2011). Pouco tempo depois o compositor começou sua incursão pelo teatro lírico e a obra escolhida tinha o libreto escrito por ninguém menos que José de Alencar, que o havia publicado em 1857 esperando que algum “professor da arte da música” o aproveitasse para compor uma ópera com argumento brasileiro. No prefácio, Alencar escreve:

Se me resolvi a publicar este trabalho incorrecto e feito às pressas, foi unicamente para facilitar a leitura Áquelles mesmos que o quizerem aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra aspiração senão dar aos talentos musicais um pequeno thema para se desenvolverem. Não espero nada de semelhante publicação; pois ninguem ignora que a poesia lyrica de uma opera fica interiramente obscurecida pela musica. Mery com o seu espírito já observou, Á proposito de Rossini, que tanto peor [sic], incorrecto e anti-grammatical era o verso, tanto mais sublime fôra a inspiração do genio. Na Italia o poeta de operas, ou o fazedor de versos, é um empregado como o contra regra, o ponto, o pintor de vistas; elle pertence ao machinismo do theatro; com a simples differença que exerce a sua arte sobre palavras, em quanto os outros a exercem sobre o scenario. Á vista disto creio que não entrará na cabeça de ninguem pretender uma minima parcella de gloria escrevendo uma opera; isto é, a mais absurda, e a mais extravagante das composições dramaticas, a que só a musica com o seu magico poder anima e dá vida. Ao contrario, fazer uma opera deve ser, e é para um homem que tenha um pouco de gosto litterario, um sacrificio; sacrificio de tempo, sacrificio de idéa, sacrificio de personalidade; porque nesse genero de drama é muitas vezes preciso que o pensamento do autor se modifique para subordinar-se á inspiração do professor. Entretanto é mister

que aqueles que amão a musica fação esse sacrificio; outros, segundo me consta, já derão o exemplo; seja-me permitido pois apresentar tambem a minha pequena offrenda no templo das artes (ALENCAR, 1857: 3-4).

É interessante notar que a iniciativa que por fim teve mais êxito para a composição da primeira ópera integralmente brasileira foi tomada pelo poeta/libretista, e não pelo compositor que escolhia uma obra literária para ser adaptada ao gênero operístico, como era o habitual. À época da composição da *Noite de São João*, a colaboração constante entre o compositor e o libretista era a norma, interferindo o compositor no texto literário sempre que o libreto proposto não se adequasse à música idealizada. No caso da nossa primeira ópera, José de Alencar escreveu o texto e cedeu seus direitos. Segundo o libreto publicado em 1857: “tendo sido o meu desejo, escrevendo isto, sómente o vêr uma opera nacional de assumpto e musica brasileira, cedo de bom grado todos os meus direitos de autor áquelle que a pozer em musica o mais breve possivel” (ALENCAR, 1857).

Sobre o argumento do libreto, Alencar escreve:

O enredo é o que ha de mais simples e de mais natural naquelles tempos de boas crenças, que já lá vão. É uma lenda muito conhecida sobre a noite de S. João. Em Portugal a flôr sibylina era a alcachofra, tão cantada por Garret e pelos outros poetas portuguezes; mas a crença popular lá e aqui no Brasil dava a mesma virtude á outras plantas, sobretudo o alexrim, talvez pela facilidade de transplantar-se por galho, o que fazia que a sorte agradasse á todos. Póde ser que notem alguns muita innocencia e muita ingenuidade no amor que fórma a pequena acção desta opera; mas se reflectirem que a scena se passa em 1805 no Rio de Janeiro, então colonia, em época de abusões, de prejuizos, de crenças e de tradicções profundas, ainda não destruidas pela civilisação, de certo não estranharão como defeito aquillo que só é naturalidade (ALENCAR, 1857: 4-5).

Como bem afirma o poeta, a ópera apresenta uma temática simples, se resumindo a quatro personagens: os jovens apaixonados Inês e Carlos, o tabelião André, tio de Carlos e pai de Inês, e Joana, uma velha cigana. Originalmente ambientada nos arrabaldes do Rio de Janeiro em 1805, a ópera se passa durante as festas de São João, quando a cidade festeja o santo popular com grande alvoroço. Logo no início da trama, Inês e Carlos, sem saber se seus sentimentos um pelo outro são recíprocos, ameaçam ela entrar para um convento e ele alistar-se no exército. André a princípio apoia a iniciativa dos jovens, mas sente medo da solidão que o espera caso os planos dos jovens se concretizem. Aparece Joana, uma velha e sábia feiticeira, que relembrando seus tempos de juventude, acaba contando uma simpatia que se fazia para saber se o amor de alguém



era correspondido. Inês se mostra muito interessada, enquanto Carlos ouve escondido. Segundo a cigana, o/a interessado/a deveria plantar um raminho de alecrim a meia-noite na noite de São João, se o raminho florescesse seria sinal de que o amor era recíproco. Os jovens vão eufóricos executar a simpatia, mas acabam se encontrando no meio do caminho e descobrindo antes mesmo que o raminho florescesse que seus sentimentos eram mútuos. Com a benção de André, Carlos e Inês comemoram junto às pessoas que voltam das festas após o apagar das fogueiras (ALENCAR, 1857).

Apesar do libreto não apresentar grandes tensões ou acontecimentos dramáticos, a ópera é extremamente bem realizada: a divisão dos números entre árias, duos, trios e coros; a alternância entre trechos românticos e cômicos e o caráter musical perfeitamente adaptado ao de cada personagem.

Infelizmente, a partitura orquestral não chegou aos nossos dias, sendo uma redução para piano a única fonte musical conservada. Talvez por ser uma versão manuscrita de caráter prático, ou seja, para que os cantores pudessem estudar e ensaiar a obra, não há menção a uma abertura, que, muito provavelmente, existia na partitura original. E apesar de não sabermos como seria a orquestração de Elias Álvares Lobo, indicações na partitura para piano e canto, como o uso de violões e violas caipiras tanto na entrada do coro como na conclusão da ópera, mostram que o compositor também teve a intenção de dar uma “cor” nacional a sua partitura, introduzindo o mais popular dos instrumentos eruditos e dois dos mais queridos instrumentos musicais dos brasileiros em sua orquestra.

Sobre o texto, José de Alencar escreve:

Quanto ás regras artisticas deste genero de composição, segui as que me parecerão melhores e muitas vezes a imaginação; entretanto podem ser modificadas ao gosto do professor que escrever a musica. Sobre a metrificação, ha uma questão que não está resolvida entre nós; e é que valor têm os diphthongos no verso como syllabas; se for mão um é ou dois. Ordinariamente isto fica ao arbitrio do autor, que se guia pela cadencia. Eu deixo ao arbitrio do compositor; se a união ou divisão dos dipghthongos sôar mal em musica, poderá alterar-se o verso como fôr melhor e mais harmonico. O mesmo pratiquei a respeito das vogaes. Lendo-se um verso, ha ellipses naturaes que se fazem pela simples pronuncia: entretanto que cantando-se, e dividindo-se as syllabas pelas notas, póde não dar-se a subtracção. Eis o que julgo necessario dizer áquelles a quem dedico esta opera; aos litteratos não me dirijo, porque já adverti que isto não é um trabalho feito com esmero; é uma simples tela em branco que o compositor se incumbirá de colorir (ALENCAR, 1857: 5-6).



A composição de *A Noite de São João* foi bastante comentada pelo círculo musical do Rio de Janeiro. O *Correio Mercantil* de quinta-feira, 19 de janeiro de 1860, anunciava que o jovem compositor nacional Elias Álvares Lobo, que há tempos escrevia uma ópera sobre poema nacional, havia concluído seu trabalho, incluindo a instrumentação, e que ela estava pronta para ser encenada (CORREIO MERCANTIL, 19/01/1960). Meses mais tarde, o *Jornal do Commercio* do dia 10 de dezembro de 1860 anunciava que na sexta-feira 14 de dezembro, subiria à cena pela primeira vez a ópera em 2 atos, “original brasileira”, *A Noite de São João*, com poesia do Sr. Conselheiro José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo (JORNAL DO COMMERCIO, 10/12/1860). A estreia se deu no mais importante palco do Império brasileiro, o Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. No elenco estavam o Sr. Eduardo Ribas no papel de André, o Sr. José Amat, empresário da companhia e fundador da Empresa de Ópera Nacional no papel de Carlos, a Sra. Luíza Amat no papel da protagonista Inês e a Sra. D. Carlota Milliet no papel da velha cigana Joana. Interessante notar que o elenco incluía não só cantores brasileiros. José Amat era espanhol, sua esposa Luiza Amat, brasileira, Eduardo Ribas era português e Carlota Milliet, brasileira.

Por ocasião da estreia, o mesmo jornal publicou o seguinte:

Hoje subirá à scena, em primeira representação, a opera lyrica A noite de S. João, escripta pelo Sr. Conselheiro Dr. José de Alencar, e posta em musica pelo Sr. Elias Alvares Lobo, cujo talento, por mais de uma vez, temos ouvido elogiar. Delineada com xiste, esta composição simples e graciosa revela bem o mimo e a naturalidade que distinguem a delicada penna de seu autor, a quem o publico já tem feito justiça applaudindo os seus trabalhos. Segundo a informação de pessoa fidedigna que assistira a um dos ensaios, a música, adaptada ao assumpto e à poesia, está na altura do escripto; e os artistas, dado o abraço fraternal, achão-se convenientemente colocados no lugar que lhes compete, quanto ao desempenho. É nestas condições que o Sr. José Amat, vencendo tantos obstaculos oppostos aos seus desejos, dá mais uma prova evidente dos esforços que incessantemente emprega em prol da modesta OPERA NACIONAL, que ele fundara esperançoso. E se o poeta, que natural e facilmente colhe na fecundidade da intelligencia o fruto da imaginação, é digno dos emboras, da animação dos que o considerão e admirão, não o é menos o artista que, sempre contrariado, transformando-os em flores, faz dos espinhos de sua vida artística o ramalhete de seus sacrificios, que offerece ao público em uma noite de sorrisos... Não desanime portanto o Sr. Amat, trabalhe e espere. O nosso publico nem sempre é indifferente às tentativas conscienciosas que têm por única pátria este bello torrão da Santa Cruz, às vezes também lhe chega a occasião de apreciar o que por cá nasce e medra sob a influencia deste *calor tropical*. Oxalá que esta noite que aguardamos ansiosos velha realizar mais uma bela esperança, e um novo trimpho conseguirá então o Sr. José Amat (JORNAL DO COMMERCIO, 14/12/1860).

Após a estreia, um artigo no *Jornal do Commercio* afirma que a ópera foi muito bem aceita pelos espectadores, que a aplaudiram constantemente, que a “concorrência por parte do público foi numerosa e brilhante”; e que os artistas “rivalizaram em zelo e dedicação pelo bom desempenho da primeira produção nacional que nesse gênero vai à cena.” O autor do artigo afirma ainda que o público recompensou os esforços da companhia chamando ao palco os artistas, juntamente com o autor, “aplaudindo com espontaneidade e dando vivas entusiasmadas à esperançosa ópera nacional”. Por último, confirma que os imperadores assistiram à representação que “ficará marcada na história da música brasileira” (JORNAL DO COMMERCIO, 16/12/1860).

A terceira récita se deu no dia 28 de dezembro, também com a presença dos imperadores do Brasil. Foi particularmente interessante por ter sido uma noite em benefício do compositor Elias Álvares Lobo (CORREIO MERCANTIL, 23/12/1860), Figura 2. Noites de benefício, quando todo o lucro do teatro era revertido para o beneficiado, eram muito comuns para os cantores e bailarinos solistas; menos comuns para os músicos da orquestra e muito raras no caso dos compositores. É também claro que em um contexto em que a grande maioria das obras encenadas eram estrangeiras, os compositores nunca estavam presentes e não poderiam ser beneficiados e aplaudidos pelo público local.



Figura 2: Anúncio da récita de 28 de dezembro de 1860 da ópera *A Noite de São João*. Correio Mercantil do Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1860.



Em janeiro de 1861 a ópera continuava a agradar ao público fluminense. No dia 5 de fevereiro *A Noite de S. João* foi o título escolhido para mais um benefício, desta vez de uma família necessitada (CORREIO MERCANTIL, 05/02/1861). Interessante notar que desde a estreia no ano anterior, a cena, que originalmente acontecia no “arrabalde de Botafogo” no Rio de Janeiro em 1805, se passou na freguesia do Brás em São Paulo, ainda em tempos coloniais, provando que, mesmo em sua primeiríssima representação, uma ópera poderia ser apresentada em outro contexto, diferente daquele concebido originalmente. Essa récita foi realizada não no Teatro São Pedro de Alcântara, mas sim no Theatro Gymnasio, ainda que o elenco tivesse sido o mesmo da estreia. Outro anúncio deste benefício publicado no Correio Mercantil do dia 8 de fevereiro traz as seguintes informações:

Sobe hoje à scena no theatro Gymnasio a bella opera brasileira, A noite de S. João, em benefício de uma família necessitada. Quem conhece essa bem escripta partitura do nosso patrício, o jovem Elias Alvares Lobo; quem tem ouvido o maravilhoso canto da Sra. D. Luiza Amat, e a voz symphatica da Sra. Milliet, e quem tiver um coração bem formado e inclinado para a caridade, não deixará de ir assistir ao espectáculo de hoje. Honra à beneficente companhia da opera nacional que se presta a proteger uma família na penúria: honra a todos aqueles que sabem compreender que a fome é horrível e que um pedaço de pão na boca dos famintos merece uma recompensa nos braços de Deus (CORREIO MERCANTIL, 08/01/1861).

Após o sucesso da ópera, o compositor Elias Álvares Lobo retornou à sua cidade natal, Itu, mas não sem antes publicar um agradecimento ao público fluminense e à Ópera Nacional. Na impossibilidade de se despedir pessoalmente de todos os amigos e colaboradores no Rio de Janeiro, o compositor publicou uma mensagem no *Jornal do Commercio* agradecendo sobretudo ao “ilustrado povo da capital pelo benévolo acolhimento prestado” à sua ópera *A Noite de S. João*, bem como a sábia diretoria da Ópera Nacional. Agradeceu também aos intérpretes de sua ópera, as senhoras Amat e Milliet e o Sr. Ribas, que “tanto e tão brilhantemente o coadjuvaram na representação” (JORNAL DO COMMERCIO, 01/02/1861).

Elias Álvares Lobo chegou a compor outra ópera em português intitulada *A Louca*, que nunca chegou a ser representada. Apesar de ter requisitado uma pensão de 6.000 reis à Câmara dos Deputados, antes mesmo da estreia d’*A Noite de São João*, “a fim de ir a Europa aperfeiçoar seus estudos musicais” (CORREIO MERCANTIL, 22/07/1860), e ter recebido o subsídio do governo do Império, o compositor nunca deixou o Brasil,



tendo vivido praticamente toda sua vida no interior da província de São Paulo, entre Itu, Campinas, Itatiba e São Paulo.

A Noite de São João, a nossa primeira ópera integralmente brasileira, passou mais de 160 anos em total esquecimento até que foi resgatada em dezembro de 2022 graças à notável iniciativa do Conservatório de Tatuí e do maestro Emmanuele Baldini. O esforço para a encenação dessa paradigmática ópera envolveu também o minucioso trabalho do compositor Mateus Araújo, que, graças ao conhecimento do repertório operístico da primeira metade do século XIX, devolveu com propriedade as cores que muito possivelmente foram sugeridas por Elias Álvares Lobo na partitura original.

4. Considerações finais

Um resgate como este tem um valor que sobrepassa a importância histórica e musicológica, mas também é uma excelente oportunidade para reafirmar a ópera enquanto um gênero que ao longo de mais de dois séculos se tornou genuinamente brasileiro. Se o nosso teatro cantado nasce com obras do teatro espanhol, francês e italiano lá no longínquo século XVIII, não podemos esquecer que foi no Brasil que nasceu o primeiro dramaturgo de óperas em português (o “judeu” Antônio José da Silva, ainda que suas óperas joco-serias não tratassem de temas brasileiros) e que inicialmente, todas as ‘óperas’ entre nós representadas eram cantadas em português. Se nos primórdios da nossa história operística representamos em nossos palcos obras dos mais importantes poetas e compositores europeus e brasileiros, não podemos esquecer que isso se deu graças às vozes e aos corpos de cantores brasileiros, tais como Joaquina Lapinha e João dos Reis, no Rio de Janeiro, Pedro Fernandes de Lima, Violante Mônica da Cruz e Francisca Luciana, em Minas Gerais, Maria Benedita de Queirós Montenegro, no Rio Grande do Sul, Pulqueria Maria Antônia de Oliveira, Gertrudes Maria e José Rodrigues Cardim, em São Paulo, entre tantos outros; que toda a estrutura operística estava em pleno funcionamento quando da chegada da corte portuguesa. E se o teatro por diversas razões acabou por substituir grande parte dos cantores nacionais pelos estrangeiros que chegavam aos portos do Rio e de Salvador, foi graças à Amat, Candiani, Baderna, Giannini, Ribas, ao lado de tantos compositores, bailarinos, instrumentistas, profissionais técnicos e cantores brasileiros, que pudemos apreciar nos palcos dos



teatros líricos a arte brasileira em todas as suas vertentes: das modinhas e lundus à obra de arte mais completa e complexa conhecida em nossos tempos: a ópera.

Referências

- Livros

ALENCAR, José. *Noite de S. João: Opera Cômica em um Acto*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo : 1808-1865 : uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempos Brasileiros, 1967.

BRUNELLI, Bruno (ed.), *Pietro Metastasio: Tutte le opere*. Milano: A. Mondadori, 1951-1954, v.4, p.897.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e Musica na América Portuguesa: opera e teatro musical no Brasil (1700-1822)*. Curitiba: Deartes Universidade Federal do Paraná, 2008.

FRANCISCO, Luís Roberto de. *Elias Álvares Lobo: um momento na música brasileira*. Itu: Museu da Música, 2011.

GIANNINI (BADERNA), Paula. *Baderna: o memoricídio no dicionário*. Curitiba: Palco das Letras, 2023.

MARRECO BRESCIA, Rosana Ópera, Baderna e Carnaval: três artistas italianas e o teatro no Rio de Janeiro oitocentista. In: COSTA E SILVA, Catarina (org.). *Estudos Coreológicos (2016-2020): Contectos da dança e música antigas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023. 125-141.

PEREIRA, Cláudia. *Beatriz Brandão: mulher e escritora no Brasil do século XIX*. São Paulo: Scortecci, 2005.

RODRIGUES LAPA, Manuel. Prefácio a Edição das Obras Completas de Alvarenga Peixoto. In: PROENÇA FILHO, Domício (ed.). *Poesia dos Inconfidêntes: poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

- Artigos

CASTANHA, Paulo. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. *Apostila do Curso de História da Música Brasileira*. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, cap. 10.

MARRECO BRESCIA, Rosana. A primeira Casa da Ópera na América Portuguesa: representações teatrais em Vila Rica na primeira metade do século XVIII. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.23, n.º 38, pp.79-93, 2022.



Don Giovanni and Rio de Janeiro: the fate of Mozart's masterpiece in the Brazilian capital throughout the 19 and 20 centuries. Viena, D. Juan Archiv, (no prelo).

- Tese

MARRECO BRESCIA, Rosana. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*. Paris, 2010. 770f. Tese de Doutorado em História Moderna e Contemporânea e Ciências Musicais. Université Sorbonne – Paris IV, Paris e Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

- Partitura

ALVARES LOBO, Elias. *A Noite de São João*, 1860. Partitura canto e piano manuscrita.

- Fontes Documentais

Diário de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, 4º Morgado de Mateus. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, secção de manuscritos, Arquivo de Mateus – 21,4,14.
Cartas enviadas pelo Doutor Cláudio Manoel da Costa à Academia Brasileira dos Renascidos em Salvador da Bahia. Arquivo Público Mineiro, Col. APM Cx.01 doc.03.

- Jornais

Gazeta do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 15 set. 1821. Disponível em <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pesq=Rosquellas&hf=memoria.bn.br&pagfis=6681>

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 03 abr. 1857. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_04&pesq=%22Opera%20Nacional%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=11195

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 19 jan. 1860. Disponível em <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Elias%20Alvares%20Lobo%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=17137>

Câmara dos Srs. Deputados. Sessão em 21 de Julho. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1860. Disponível em <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Elias%20Alvares%20Lobo%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=17868>

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 10 dez. 1860. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=%22Elias%20Alvares%20Lobo%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=1421

Ópera Nacional. *A Noite de S. João*. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1860. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=%22noite%20de%20S.%20Jo%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=1435



Ópera Nacional. *A Noite de S. João*. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 16 dez. 1860. Disponível em

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=%22Elias%20Alvares%20Lobo%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=1442

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, 23 dez. 1860. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=%22Noite%20de%20S.%20Jo%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=1473

Agradecimento ao público fluminense e à Ópera Nacional. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 1 fev. 1861. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=%22noite%20de%20S.%20Jo%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=1631

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, 8 fev. 1861. Disponível em <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Elias%20Alvares%20Lobo%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=18650>