PARALELO ENTRE AS ÓPERAS "MALAZARTE" E "PEDRO MALAZARTE"

José Fortunato Fernandes

Resumo - *Este paralelo propõe-se a identificar as semelhanças e diferenças encontradas entre as óperas* Malazarte*, de Lorenzo Fernândez e Graça Aranha, e* Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. São abordados aspectos relacionados aos libretistas, aos compositores, ao texto e à música que julgamos importantes ou curiosos. Para tal, analisamos os libretos e as partituras e para identificar os elementos de brasilidade, utilizamos como parâmetro o* Ensaio sobre a música brasileira *de Mário de Andrade. Este paralelo não pretende julgar as obras, mas apenas comparar os aspectos que colaboraram para a sua concepção, em especial os elementos de brasilidade.*

Palavras-chave: Brasilidade. Ópera. Modernismo.

Abstract - *This parallel one intends to identify the likeness and differences found among the operas* Malazarte*, of Lorenzo Fernândez and Graça Aranha, and* Pedro Malazarte*, of Camargo Guarnieri and Mário de Andrade. Aspects that we judged important or curious related to the librettist, to the composers, to the text and to the music are approached. For such we analyzed the librettos and the partiturs and to identify the Brazilian characters, we used as parameter the* Ensaio sobre a música brasileira *of Mário de Andrade. This parallel one doesn't intend to judge the works, but just to compare the aspects that collaborated for its conception, especially the Brazilian characters.*

Keywords: Brazilian character . Opera. Modernism.

Este paralelo propõe-se a identificar as semelhanças e diferenças encontradas entre duas óperas brasileiras: *Malazarte*, de Lorenzo Fernândez e Graça Aranha, escrita entre 1931 e 1933, e *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, escrita em 1932. Estas óperas foram escolhidas para serem pesquisadas pelo fato de terem sido escritas em uma mesma época por dois grandes compositores do nacionalismo brasileiro e principalmente por apresentarem o mesmo tema: Malazarte, o personagem do folclore brasileiro

caracterizado por sua esperteza. Malazarte pode ser comparado ao espírito inventivo de Scapin e de Figard: tem as artimanhas de um e a graça do outro. Também é comparado ao flamengo Till Ulenspiegel, por suas travessuras, a Mephistophélès, a Don Juan, por seu misticismo, e a Don César de Bazan, por sua displicência. A origem da personagem Malazarte é explicada por Camille Mauclair: sua concepção vem do Mediterrâneo e se liga a Ulisses, fértil em artimanhas. Também pode encarnar algumas características do diabo dos velhos contos italianos, sendo que da Itália passou à Espanha e Portugal, e por fim ao Brasil, onde tem se caracterizado como um ser das florestas[1] .

O trabalho foi realizado a partir das partituras autógrafas dos compositores: *Malazarte* de Lorenzo Fernândez que se encontra na Biblioteca Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em São Paulo. Os textos utilizados para a concepção de ambas óperas foram elaborados por escritores considerados modernistas na época. Graça Aranha, que escreveu o livro *Malazarte* em 1911 e iniciou a adaptação do mesmo para o libreto da ópera em 1931, foi considerado aquele que daria impulso ao movimento modernista, mas atualmente é considerado um pré-modernista. Já Mário de Andrade, que adaptou o texto de Lindolpho Gomes para o libreto da ópera em 1928, foi, indiscutivelmente, o líder do movimento. Este esteve à frente tanto do movimento literário quanto do musical. Aliás, na ausência de Villa-Lobos, ele foi o orientador estético dos compositores daquele período.

Embora integrando o movimento modernista, o espírito satírico-paródico deste não está presente no libreto de Graça Aranha,

indo de encontro àquilo que acreditava ser a base da estética: a alegria. Ao contrário, o libreto trata de tragédias que envolvem Malazarte, Dionísia, Eduardo, sua mãe e sua noiva Almira, Raymundo, sua mãe Militina e sua noiva Filomena. O enredo ocorre por volta de 1850 e se situa no Rio de Janeiro no primeiro, segundo e terceiro ato, e no quarto, em Icaraí. O primeiro ato se inicia na véspera de Natal. Militina e a mãe de Eduardo ouvem os coros de pastorinhas enquanto ele colhe flores para a sua noiva Almira. A mãe acompanha Eduardo e Militina entra na casa. Então surge Malazarte que, não encontrando ninguém, deita-se num banco do jardim e finge dormir. Militina o vê e vai chamar a mãe de Eduardo, que a acompanha. Malazarte finge acordar e conta as suas façanhas. Eduardo, a mãe e Militina entram na casa e então chega Filomena, a noiva de Raymundo, filho de Militina. Ela se encanta com a volta de Malazarte e este tenta seduzi-la. Ele pega o violão e toca um batuque. Filomena dança e várias pessoas, atraídas pela música, dançam encerrando o primeiro ato. No início do segundo ato Malazarte e Filomena estão juntos quando surge Raymundo, que convida Malazarte para uma pescaria naquela noite. Filomena os adverte que quem pesca na noite de Natal morre afogado. Raymundo zomba da crendice e entra para ver sua mãe. Em seguida Malazarte, Filomena e Raymundo seguem o bloco das pastorinhas. Surgem Eduardo e Militina que conversam sobre histórias antigas. Então chega Almira e começam a conversar sobre encantamentos. Eduardo lembra-se de quando a Mãe d'Água lhe aparecia sentada sobre a borda do poço. Ele e Almira vão até o poço e começam a jogar flores na água. Eduardo vai colher mais flores e Almira começa a invocar a Mãe d'Água. Enquanto joga flores no poço é atraída pela Mãe d'Água e se atira nele, terminando assim o segundo ato. O terceiro ato se inicia com Eduardo imerso em

profunda tristeza. Malazarte chega e zomba dele. Ouve-se vozes infantis gritando “mãe da lua” atrás de Militina, que enlouqueceu com a morte de Raymundo na pescaria na noite de Natal. Dionísia entra em cena protegendo-a. Eduardo se interessa por ela por lhe lembrar a Mãe d’Água. Após conversarem, Dionísia se afasta, mas Eduardo, sentindo-se atraído, a segue, finalizando o terceiro ato. O quarto ato se inicia com Dionísia na praia sendo banhada pela lua. Surgem as Iaras, cantando e dançando. Ao longe os pescadores também cantam. Dionísia está imersa em seus pensamentos quando surge Malazarte em um barco. Ele tenta seduzi-la, mas ela lhe resiste. Malazarte a convida para ir com ele e ela aceita depois de certa resistência. Dionísia vai embora com Malazarte enquanto Eduardo, atraído pelo mistério da Mãe d’Água, se atira ao mar, encerrando a ópera. A única cena cômica que aparece no texto original do drama, que é a cena em que Malazarte consegue convencer o advogado credor da família de Eduardo a comprar um urubu que supostamente adivinhava e falava, foi suprimida da ópera de Lorenzo Fernândez. Um espírito fatalista substituiu o satírico-paródico. Este, em contrapartida, é encontrado no libreto escrito por Mário de Andrade, em situações cômicas que envolvem o Alemão, sua mulher Baiana, Malazarte e seu gato. O enredo se passa em Santa Catarina, em uma casa típica do interior onde moram Alemão e Baiana. A história começa com a chegada de Malazarte, um aventureiro que encontra Baiana à sua espera para o jantar. Após algum tempo são surpreendidos pela volta inesperada do Alemão que, ingenuamente, não percebe que Malazarte galanteia sua mulher e acaba por convidá-lo para o jantar. Durante a refeição, Malazarte simula uma conversa com seu gato e diz ao Alemão que este é feiticeiro e lhe está revelando onde estão guardadas saborosas

iguarias, aquelas que haviam sido escondidas com a chegada repentina do Alemão. Após a refeição, o Alemão cai no sono e a Baiana diz que quer fugir com Malazarte, mas este pede a ela que fique com o marido. Alemão acorda e propõe comprar o gato feiticeiro de Malazarte e este o vende por bom preço. Enquanto a Baiana chora o seu destino, pois foi rejeitada e ficará sem o dinheiro que o marido ganhou, Alemão despede-se de Malazarte e diz que sua casa estará sempre de portas abertas. É exatamente a presença do animal na ópera de Camargo Guarnieri, e Mário de Andrade substituiu o urubu por um gato, que faz com que a trama se desenvolva e chegue ao desfecho que teve. Se o animal fosse suprimido da ópera *Pedro Malazarte*, certamente o enredo tomaria um outro rumo. A sátira das situações em que cada um acredita levar vantagem sobre o outro é muito clara no libreto de Mário de Andrade.

É interessante notar que em ambos casos a iniciativa da composição da ópera partiu do libretista e não do compositor. O texto de Graça Aranha existia desde 1911. Foi ele quem procurou Lorenzo Fernândez para que este musicasse seu texto. Em 1931, vinte anos depois do texto original ter sido escrito, o libreto começou a ser elaborado por Graça Aranha. Este mostra certa preocupação em ser autêntico em seu texto. Apesar de utilizar uma personagem folclórica, ele coloca a sua filosofia em evidência, seus pensamentos e sentimentos, evitando a comicidade pertinente às travessuras de Malazarte. Não sabemos se inicialmente aceitou ou não a interferência de Lorenzo Fernândez na elaboração do libreto. O fato é que sua morte foi a causa da "parceria" do compositor que teve que assumir a conclusão do libreto já iniciado pelo escritor. Da mesma forma, foi Mário de Andrade quem ficou entusiasmado com a idéia da composição de uma ópera

nacional, tanto que, três dias após terem tido a idéia, apareceu com o libreto pronto. Ele utilizou um texto folclórico compilado por Lindolpho Gomes em livro editado em 1918. Ao contrário de Graça Aranha, ao conceber o libreto, Mário de Andrade não se preocupou em compor uma obra original que expressasse seus pensamentos e sentimentos, ou em adaptar uma obra-prima de algum grande escritor com quem se identificasse. Mário de Andrade não utilizou um texto originalmente seu e também não pretendeu se manter sozinho na elaboração de tal empreendimento. Sabemos que a caligrafia de Camargo Guarnieri foi identificada no manuscrito do libreto[2] . Sua intervenção não foi repudiada. O que importou na concepção do libreto foi a obra em si, e não a projeção que ela poderia dar aos seus criadores.

O texto de Graça Aranha, apesar do racionalismo filosófico e o apego à escrita artística, está intimamente relacionado ao folclore, o que lhe dá um caráter nacionalista. Tanto na peça quanto no libreto, encontramos a retratação de tradições, festas e instrumentos populares. A visão da Mãe-d'Água, das Iaras na Praia de Boa Viagem e o desfile do rancho das pastorinhas na noite de Natal são elementos que formam a brasilidade. Somam-se a estes elementos de cunho popular as letras das canções folclóricas inseridas no libreto: *Nau catarineta*, *Jardineiro de meu pai*, *Terezinha de Jesus* e *Eu vi, eu vi no fundo do mar...*. Em seu libreto, Mário de Andrade caracterizou folcloricamente o que não era definido: o local onde a cena acontece, a data, a origem das personagens, as cantigas. Encontramos uma fusão regional que também se caracteriza pela diversificação de pratos típicos proposta pelo escritor. E o cenário também não deixou a desejar, apresentando muitos elementos que compõem as residências da região rural do Brasil.

Graça Aranha uniu ao folclore brasileiro sua filosofia monista. As personagens de *Malazarte* supriram a necessidade de comunicar seu pensamento de uma forma que não fosse estranha ao povo, principalmente através de uma personagem folclórica conhecida por todos. Malazarte representa o ser integrado no Todo universal, identificando-se com a alegria de viver de Filomena e Dionísia, e contrapondo-se ao terror de Eduardo. *Malazarte* antecipou o pensamento de *A estética da vida* contendo em germe a idéia panteísta da fusão dos seres no inconsciente. Parece-nos que Graça Aranha teve uma preocupação maior com a exposição de seu pensamento filosófico do que com a arte em si. Além da dificuldade em se entender seu pensamento filosófico, outro fator que separa sua obra do gosto popular é o uso de uma linguagem rebuscada. Assim, deduzimos que, apesar da utilização de elementos do folclore, a concepção de *Malazarte* não foi para a grande massa, mas para uma elite intelectual. Já Mário de Andrade utilizou substratos populares para compor seu libreto. Ao contrário de Graça Aranha, parece-nos que sua maior preocupação foi com a arte, e não com a mensagem filosófica, o que não quer dizer que a composição de tal libreto tenha se limitado a um trabalho puramente artístico, pois refletiu o pensamento filosófico do escritor na consideração da arte como portadora de uma função social. O libreto de *Pedro Malazarte*, como suporte para a música vocal, tornou-se possibilidade socializadora. Esta orientação, que consistiu na submissão de Mário de Andrade às exigências da matéria, conduziu-o à sua vocação social. Assim, ao elaborar o libreto, ele teve diante de si um conto folclórico com características próprias que foram preservadas: o cenário com seus objetos rurais, as personagens com seu figurino, sua linguagem, seus hábitos, enfim, todas estas características foram respeitadas em função

da obra, evitando-se as incoerências. As definições do local onde se passa a cena e da origem das personagens, as modificações relacionadas às comidas, a inclusão de uma festa junina com cantigas amazônicas, enfim, todos os elementos estranhos ao texto de Lindolpho Gomes foram criteriosamente incluídos respeitando o material do mesmo. O objetivo de Mário de Andrade foi a aproximação da arte às massas. O fato de ter se utilizado de um conto folclórico permitiu que o libreto fosse composto dentro de uma linguagem conhecida do povo, para o povo. Se pensarmos na finalidade do texto do libreto de *Pedro Malazarte*, chegaremos à conclusão que não teve como objetivo a exposição de um pensamento filosófico explícito, como no libreto de Graça Aranha, mas sua finalidade foi divertir o público.

Como já foi dito, no libreto de Graça Aranha, a figura do fúnebre e agourento urubu, que acompanha Malazarte no drama e foi o motivo da única cena cômica, foi suprimida. O libreto da ópera *Malazarte* revela a tragédia do terror do ser humano quando toma consciência de sua separação do Todo universal e o leva à triste fatalidade. Para Graça Aranha, o drama traduz a idéia de que só há tragédia naquilo que é insolúvel para o ser humano. Desta forma, percebemos uma semelhança entre *Malazarte* e a ação dramática das tragédias gregas, que se apoiam sobre a contraposição entre realidades e mitos: falam da luta dos heróis contra o destino, dos deuses e seus poderes. Tais características são patentes no libreto. Outra característica que encontramos em *Malazarte* é a indefinição do caráter das personagens como protagonista e antagonista. Estes caracteres deixam de existir, pois o homem não passou a ser considerado nem bom nem mau, mas fruto do meio. Graça Aranha afastou-se de uma idéia maniqueísta. Para Mário de

Andrade, a comédia sempre esteve muito mais próxima do povo do que a tragédia. Ele defendeu a força socializante da arte através da internalização do critério social. Para ele a comédia tem uma força socializante maior do que a tragédia. É muito clara a relação das personagens do seu libreto com a *commedia dell'arte*. As características de Malazarte são perfeitamente associáveis às de Arlequim. Mário de Andrade defendeu a função estética da ópera cômica, pois esta foi a forma em que o drama musical atingiu a melhor expressão de música pura, com um êxtase desinteressado e proporcionando um intenso prazer. Ele diz que

> *"(...) o que é contradição no drama musical, vira valor estético na comédia musical. Quanto mais prazer desinteressado, mais artístico é. A ópera cômica é a única solução esteticamente perfeita da arte dramático-musical. E quanto mais cômica, mais artística"*[3] *[grifo nosso].*

Gostaria de chamar a atenção para a proximidade entre a filosofia e a religião nos textos dos libretistas. Tanto Graça Aranha quanto Mário de Andrade fizeram alusões à religião. O primeiro a relacionou com a filosofia do terror; o segundo a utilizou como força socializante. Tanto as crendices supersticiosas, herdadas dos ameríndios e africanos, quanto a prática religiosa proposta pelo cristianismo através da adoração do menino Jesus estão presentes no libreto de Graça Aranha. Já o libreto de Mário de Andrade traz a sua estética coletivista, o caráter sociológico da religião como instaladora da vida social. O enredo do libreto decorre durante a comemoração de uma festa de São João celebrada pelo coro, festa religiosa que tem um caráter muito mais social que religioso, que já faz parte do folclore brasileiro.

O drama escrito por Graça Aranha foi publicado em francês e

português. Posteriormente ganhou uma versão italiana. No manuscrito da ópera encontramos a versão dos três idiomas. Por ocasião de sua estréia, foi cantada em italiano. O texto de Mário de Andrade foi escrito em português, mas existe uma versão italiana registrada no próprio manuscrito da partitura de *Pedro Malazarte*. Em sua estréia, a ópera foi cantada em português. Acreditamos que, apesar da existência da versão italiana, esta nunca tenha sido utilizada.

As óperas em questão foram escritas na mesma época. Não sabemos quando surgiu a idéia da ópera *Malazarte* por Graça Aranha, mas sabemos que a adaptação do drama para a ópera foi iniciada em 1931 concomitantemente com a composição musical. A adaptação do libreto foi interrompida pela morte de Graça Aranha e Lorenzo Fernândez propôs-se a terminá-la. Devido às dificuldades que o compositor encontrou para tal empreendimento, a ópera somente foi concluída em 1933. A idéia da ópera *Pedro Malazarte* surgiu em 1928. Nesse ano Camargo Guarnieri começou a escrever a música e logo em seguida interrompeu seu trabalho, retomando-o somente em 1930. Mais uma vez o interrompeu, passando o ano de 1931 pensando sobre o assunto. Em 1º de janeiro de 1932 reiniciou a composição da ópera e a concluiu em 6 de fevereiro do mesmo ano.

A concepção das óperas esteve muito relacionada ao experimentalismo instrumental surgido no século XX que levou a uma valorização dos instrumentos de sopro e percussão e a uma conseqüente desvalorização do naipe de cordas. Lorenzo Fernândez experimentou essa nova sonoridade em sua ópera, mas às vezes percebemos certos arroubos românticos através das cordas. Com a expansão do *jazz*, houve um

desenvolvimento de pequenas orquestras com instrumentistas solistas virtuoses. Tanto Lorenzo Fernândez quanto Camargo Guarnieri experimentaram essa nova sonoridade em suas obras. Mas quanto às óperas, ambos escreveram, inicialmente, para grande orquestra. A diferença é que o segundo a reescreveu para orquestra de câmara em 1943, estando mais de acordo com a nova sonoridade proposta para a música do século XX, enquanto o primeiro manteve resquícios da sonoridade romântica do século XIX.

Os elementos de brasilidade estão presentes em ambas óperas, mas foram abordados de forma diferente. Encontramos um caráter pitoresco na ópera *Malazarte*, constatado através das citações diretas do folclore, como *Nau catarineta*, *Jardineiro de meu pai*, *Terezinha de Jesus* e *Eu vi, eu vi no fundo do mar...*, que é uma "linha d'água" do catimbó nordestino. Mas também existem trechos onde a brasilidade é afirmada através da ambiência criada através de elementos ameríndios, negros e crioulos. Também encontramos loas natalenses, serestas urbanas, enfim, música de origem popular. Na ópera *Pedro Malazarte*, a brasilidade é caracterizada pela utilização de formas populares, como a embolada, a modinha e a ciranda. Também encontramos citações do folclore brasileiro, como o coco *Mulher não vá*, a *Ciranda, cirandinha* e *Caçador quer pegar o carão*, mas estas citações foram modificadas, evitando o caráter pitoresco.

Tanto Lorenzo Fernândez quanto Camargo Guarnieri utilizaram as constâncias rítmicas pesquisadas por Mário de Andrade e discutidas em seu *Ensaio sobre a música brasileira*: a síncopa, a repetição sistemática de um valor pequeno (semicolcheia) criando legítimos recitativos, o ritmo livre criado por uma falsa

síncopa, os movimentos livres dos compassos criados através da transformação de ritmos ternários em binários por falta de acentuação, resultando na mudança do padrão do compasso, os compassos binário simples e composto, quaternário e ternário.

Ao utilizar a síncopa em *Malazarte*, Lorenzo Fernândez desequilibrou a estrutura musical através de uma supervalorização do ritmo em detrimento da melodia, harmonia, timbre ou forma. Nos trechos em que a síncopa está marcadamente presente, temos a impressão de que somente ela aparece. Já Camargo Guarnieri evitou essa supervalorização do ritmo sincopado através da utilização da polifonia. Dessa forma ele conseguiu com que a síncopa estivesse presente em *Pedro Malazarte* sem que houvesse um desequilíbrio entre os outros elementos estruturadores da música. A seguir temos dois exemplos de síncopa: o primeiro na ópera *Malazarte* e o segundo na ópera *Pedro Malazarte*.

Quanto à utilização da repetição sistemática de um valor pequeno (semicolcheia) criando recitativos, Lorenzo Fernândez o faz de forma similar aos tradicionais recitativos que se aproximam da fala, ou seja, com certo empobrecimento melódico. Camargo Guarnieri não abre mão da riqueza melódica. Ele utiliza essa constância rítmica, herdada da tradição ameríndia e africana, de forma agradável, distante da forma quase falada, mas sem perder a característica de ação do recitativo tradicional.

O ritmo livre criado por falsas síncopas é utilizado tanto em *Malazarte* quanto em *Pedro Malazarte*. A única diferença que encontramos é que, proporcionalmente, Lorenzo Fernândez o utilizou em maior quantidade do que Camargo Guarnieri.

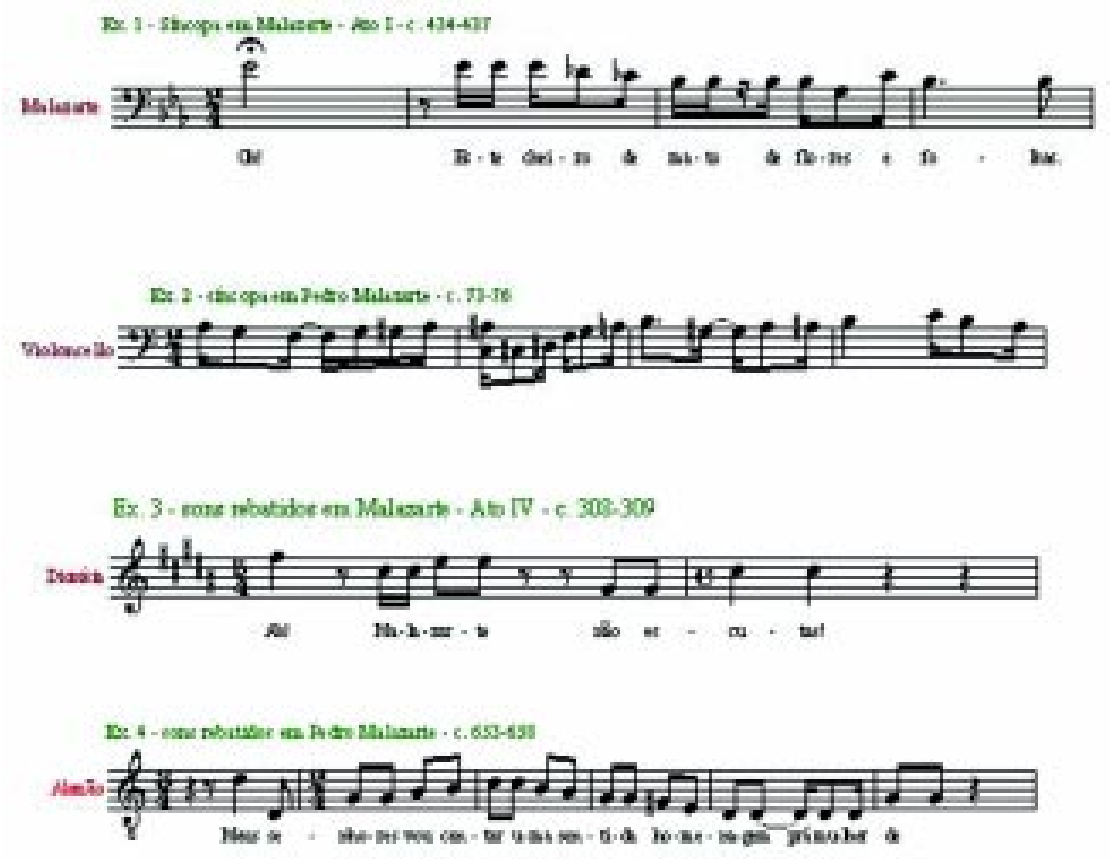

Fig. 1 *– síncopa em Malazarte – Ato I – c. 434-437*

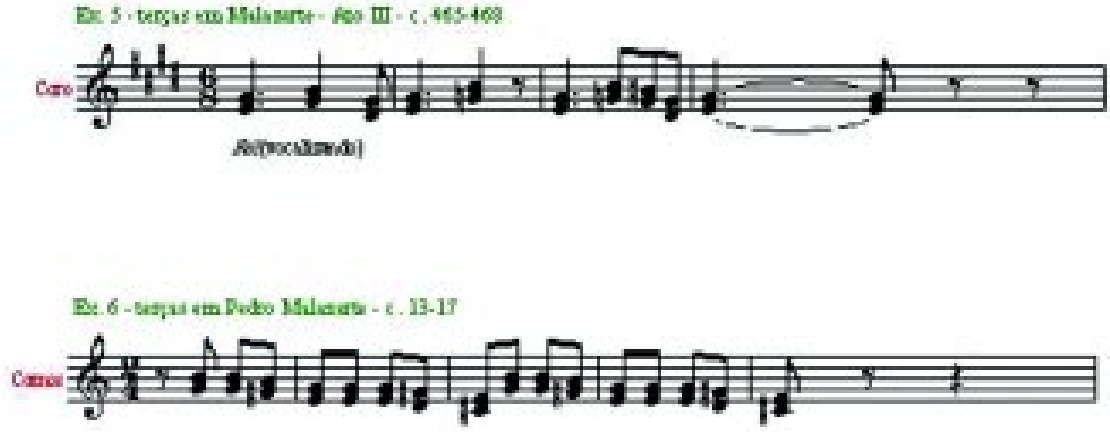

Fig. 2 *– síncopa em Pedro Malazarte – c. 73-76*

Lorenzo Fernândez utilizou mais o ritmo livre do que a síncopa e exatamente o contrário se deu com Camargo Guarnieri.

Os compassos binário simples e composto, quaternário e ternário foram amplamente utilizados nas duas óperas. Como exemplos, temos na ópera *Malazarte* o batuque em binário simples, a marcha-rancho e a modinha em quaternário simples. Na ópera *Pedro Malazarte* percebemos uma constância da utilização do binário simples.

Também o movimento livre dos compassos criado através da transformação de ritmos ternários em binários por falta de acentuação, resultando na mudança do padrão do compasso, foi encontrado tanto em *Malazarte* quanto em *Pedro Malazarte*. Não encontramos diferenças na utilização dessa constância nas citadas óperas. Não poderíamos deixar de citar a influência dessa prática através de seu constante emprego nas tendências européias da música moderna daquele período.

Algumas das constâncias melódicas pesquisadas por Mário de Andrade e comentadas em seu *Ensaio* foram utilizadas tanto por Lorenzo Fernândez quanto por Camargo Guarnieri. São elas: os modos lídio e mixolídio, a escala hexacordal desprovida de sensível, a melodia composta por saltos de 7ª, 8ª e 9ª, os sons rebatidos, a melodia em terças, as frases descendentes e o término da frase na mediante.

O modo lídio foi utilizado tanto em *Malazarte* quanto em *Pedro Malazarte*. Ele foi parcamente utilizado na primeira, pois o encontramos somente no Ato I em melodias cantadas por Eduardo e Filomena. Parece-nos que é um modo de menor preferência tanto por Lorenzo Fernândez quanto por Camargo

Guarnieri. Este último o empregou em pequena quantidade em sua ópera, modificado de forma criativa pela interferência do constante cromatismo que faz parte do seu estilo, mas sem perder a característica da quarta aumentada que caracteriza a música do nordeste brasileiro.

Quanto à utilização do modo mixolídio, está igualmente presente em ambas óperas. Ele aparece pouquíssimo na ópera *Malazarte*, sendo encontrado apenas no Ato I em melodias cantadas por Malazarte. Já em *Pedro Malazarte*, encontramos esse modo bastante utilizado em diversos trechos, também de forma modificada pela interferência do cromatismo de Camargo Guarnieri, mas sem perder a característica da sétima abaixada que, como a quarta aumentada no modo lídio, tanto caracteriza a música nordestina brasileira.

A utilização da escala hexacordal desprovida de sensível foi encontrada de forma marcante apenas na ópera *Malazarte*. Lorenzo Fernândez a utilizou com maior constância na melodia da marcha-rancho que o coro canta ao encenar o rancho das pastorinhas no Ato II. Em *Pedro Malazarte* encontramos pequenas frases desprovidas de sensível, mas em pouca quantidade, deixando de ser uma característica marcante da ópera.

Encontramos a presença de melodias compostas por saltos de 7ª, 8ª e 9ª tanto em *Malazarte* quanto em *Pedro Malazarte*, sendo que em ambas óperas encontramos uma preferência pelo salto de 8ª e pequena quantidade do salto de 9ª. Esses saltos audaciosos, que são característicos da modinha brasileira, são encontrados na que foi escrita por Lorenzo Fernândez para Malazarte, claramente de forma pictórica. Já na modinha que Camargo Guarnieri escreveu para a Baiana

não encontramos nenhum desses saltos, e nem por isso ficou descaracterizada.

Tanto os sons rebatidos quanto a melodia em terças, características das toadas caboclas brasileiras, foram amplamente utilizados nas duas óperas. Tanto em *Malazarte* quanto em *Pedro Malazarte*, as terças foram utilizadas em profusão nos instrumentos, algumas vezes no coro e nenhuma vez em dueto dos cantores solistas. Os sons rebatidos e as terças foram utilizados tanto independentemente quanto simultaneamente. A seguir, temos dois exemplos de sons rebatidos, o primeiro na ópera *Malazarte* e o segundo na ópera *Pedro Malazarte*. Da mesma forma, temos dois exemplos de terças em ambas óperas.

Ex. 3 – sons rebatidos em Malazarte – Ato IV - c. 308-309

Ex. 4 – sons rebatidos em Pedro Malazarte – c. 653-658

Ex. 5 – terças em Malazarte – Ato III – c. 465-468

Ex. 6 – terças em Pedro Malazarte – c. 13-17

As frases descendentes e o seu término na mediante foram muito utilizadas nas óperas em estudo. Nós as encontramos nos instrumentos, no coro e nas vozes solistas. Visto que Lorenzo Fernândez se mostrou mais afeiçoado ao sistema tonal - inclusive ele utiliza as armaduras nas claves -, o término das frases na mediante tornou-se mais evidente. Camargo Guarnieri aboliu as armaduras nas claves e sua linguagem por vezes beira ao atonalismo devido ao seu exacerbado cromatismo, o que tornou mais difícil a identificação deste elemento de brasilidade.

Haja vista não existir uma harmonia brasileira, Mário de Andrade identificou alguns processos harmônicos mais habituais na música nacional que foram discutidos em seu *Ensaio*. Dentre esses processos encontramos o sistema pentatônico, os modos lídio e mixolídio, o tonalismo harmônico e a polifonia.

No que se refere ao emprego do sistema pentatônico, não o identificamos em nenhuma das duas óperas.

Na ópera *Malazarte* o modo lídio foi encontrado, como já dissemos, em pequena escala caracterizando apenas algumas melodias. Ele aparece na ópera *Pedro Malazarte*, mas também em pequena quantidade. Como nas melodias, também recebeu a interferência do cromatismo de Camargo Guarnieri, mas preservou suas características.

O modo mixolídio foi utilizado na ópera *Malazarte*, mas em pequena escala. A sétima abaixada aparece com freqüência nessa ópera, mas poucas vezes caracteriza tal modo. Na ópera *Pedro Malazarte* esse modo aparece com mais freqüência, sendo que, como nas melodias, a harmonia recebe a interferência do cromatismo, mas sem perder suas características.

O tonalismo harmônico é encontrado em ambas óperas. Mesmo quando se vale da politonalidade, Lorenzo Fernândez a utiliza de forma mais tradicional, sendo mais evidente. Já falamos do uso das armaduras nas claves. Ao contrário de Lorenzo Fernândez, Camargo Guarnieri não lança mão das armaduras de clave e seu politonalismo contém dissonâncias mais duras devido ao seu cromatismo, o que dificulta um pouco a identificação das tonalidades trabalhadas.

Quanto à polifonia, esta é encontrada em ambas óperas. Em *Malazarte* a polifonia remete-nos mais pictoricamente às flautas seresteiras e aos baixos melódicos. A textura dessa ópera é em sua maioria a de melodia acompanhada. Já em *Pedro Malazarte* são raros os trechos com textura que não seja polifônica. Camargo Guarnieri trabalha a polifonia não só nos extremos agudos e graves - como nas flautas e nos baixos -, mas na maior parte do tempo e na maioria dos instrumentos.

Quanto ao timbre caracteristicamente brasileiro, Mário de Andrade qualificou-o em seu *Ensaio* como anasalado. Esse timbre nasal é caracterizado pela utilização de alguns instrumentos, tais como o violino, a viola, a sanfona, o oficleide, etc. Além destes instrumentos que anasalam a música brasileira, ele ainda fala dos instrumentos típicos, tais como o reco-reco, a sanfona, o triângulo, o cavaquinho, além de citar instrumentos ameríndios e africanos.

Em alguns trechos de *Malazarte*, o som anasalado das madeiras nos remete ao timbre brasileiro comentado pelo escritor, embora muitas vezes encontremos uma sonoridade romântica através da ação do naipe de cordas e da intensidade da grande orquestra. O triângulo e o pandeiro, que são instrumentos típicos do populário brasileiro, foram utilizados em algumas músicas para acentuar seu caráter popular. A sonoridade conseguida pela orquestra de câmara de Camargo Guarnieri, na qual é ressaltado o timbre anasalado das madeiras, aproxima-se do timbre brasileiro definido por Mário de Andrade. Como Lorenzo Fernândez, Camargo Guarnieri utilizou instrumentos típicos em sua orquestra: o triângulo, o chocalho e o reco-reco. Estes instrumentos enriqueceram muito o caráter popular de sua ópera. Gostaria de chamar a atenção

para o fato de que a valorização das madeiras nas tendências da música moderna daquele período também interferiu na concepção tímbrica das óperas.

No que diz respeito à forma, Mário de Andrade identificou a constância na música brasileira da peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro, da forma estrófica com ou sem refrão, da melodia infinita e da forma coral de caráter antifonal.

Lorenzo Fernândez utilizou formas populares em sua ópera. Dentre elas encontramos o batuque, que tem forma ABA, a marcha-rancho e a modinha, ambas com forma estrófica AB com refrão. Também encontramos a forma antifonal utilizada com coro e solista. Acreditamos que o problema da utilização da forma popular na ópera de Lorenzo Fernândez está no fato de escrever tão pictoricamente que o compositor perdeu as suas próprias características, dando-nos a impressão de que tais partes foram enxertadas por apresentarem um estilo tão diferente dos demais trechos da ópera. Camargo Guarnieri também utilizou as formas populares em sua ópera: as cirandas, que apresentam forma monotemática, uma embolada, em forma estrófica ABC com refrão, uma modinha, em forma estrófica AB com refrão. A forma foi a paixão de Camargo Guarnieri, sendo o tratamento polifônico a grande marca de seu estilo. Apesar de não utilizar as formas pictoricamente, sua ópera não perde, em momento algum, suas características nacionais. Em 1957 a ópera *Pedro Malazarte* foi apontada por Eurico Nogueira França como uma exceção dentre as óperas nacionais como único verdadeiro exemplo de ópera brasileira.

Nem Lorenzo Fernândez e nem Camargo Guarnieri tiveram

suas óperas estreadas logo após a conclusão da composição. *Malazarte* estreou em 30 de setembro de 1941 após oito anos de sua conclusão. Sabemos que trechos da ópera foram executados em forma de concerto. *Pedro Malazarte* estreou em 27 de maio de 1952 após vinte anos de sua conclusão. Em 1943 houve um projeto para que a ópera fosse encenada, ocasião em que Camargo Guarnieri fez a versão da ópera para orquestra de câmara. Mas tal projeto não se concretizou, tendo que esperar mais nove anos para ir à cena.

São muitas as semelhanças e diferenças entre as óperas *Malazarte* e *Pedro Malazarte*. Elas refletem a formação e a estética de seus compositores. Cada uma representa, com suas características peculiares, a ânsia de um período pela cristalização da música brasileira de forma nacionalista e moderna através da utilização dos elementos de brasilidade.

Notas:

[1] MAUCLAIR, Camille. Préface. In: ARANHA, José Pereira da Graça. *Malazarte: légend en trois actes.* Paris: Librarie Garnier Frères, [1911], p. VI.
[2] TONI, Flávia Camargo. Pedro Malazarte e o Ensaio sobre Música Brasileira: duas parcerias de Sebastião e Lusitano. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, Belo Horizonte, 2001. *Anais...* São Paulo, Artcolor, 2001, p. 222.
[3] ANDRADE, Mário de**.** *Pequena história da música.* 8ª edição. São Paulo, Livraria Martins Editora; Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1980, p. 118-119.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1962, coleção Obras Completas de Mário de Andrade, vol. 6, 188 p.
_____ *Pequena história da música.* 8ª edição. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, 245 p.
ARANHA, José Pereira da Graça. *A esthetica da vida.* Rio de Janeiro: Livraria Garnier, [1921], 236 p.
_____ *Malazarte.* Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1911, 104 p.
BOSI, Alfredo. Ficção (3): Lima Barreto e Graça Aranha. *A literatura brasileira:* o pré-modernismo. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 93-112.
FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Malazarte.* Manuscrito autógrafo, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1933. 1 partitura (476 p.). Orquestra.

GOMES, Lindolpho. *Contos populares colhidos da tradição oral em Minas seguidos das cantigas de adormecer.* Juiz de Fora: Dias Cardoso & C. Editores, 1918, p. 109-111.
GUARNIERI, Mozart Camargo. *Pedro Malazarte.* Manuscrito autógrafo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, 1932. 1 partitura (156 p.). Orquestra.
MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira:* o modernismo (1916-1945). 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1967, Vol. 6, 297 p.
MAUCLAIR, Camille. Préface. In: ARANHA, José Pereira da Graça. *Malazarte: légend en trois actes.* Paris: Librarie Garnier Frères, [1911], p. I-XXI.
MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista:* sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978, 193 p.
_____ *Limites do moderno:* o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, 137 p.
TONI, Flávia Camargo. Pedro Malazarte e o Ensaio sobre Música Brasileira: duas parcerias de Sebastião e Lusitano. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, Belo Horizonte, 2001. *Anais...* São Paulo: Artcolor, 2001, p. 218-225.
TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, coleção Descobrindo o Brasil, 75 p.

José Fortunato Fernandes: É Mestre em Musicologia (ECA – USP), onde teve como orientador o Professor Dr. Régis Duprat na dissertação "Brasilidade na ópera: um paralelo entre *Malazarte* de Lorenzo Fernândez e *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri"; Bacharel em Piano (UNIRIO) e em Música Sacra (STBSB). Entre suas atividades atuais, constam as de professor no Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, Faculdade Teológica Batista de São Paulo e Conservatório Santa Cecília, regente no Projeto Guri e cantor no Coral Bacarelli.

e-mail: *jfortunatof@ig.com.br*