

**“SOU MALAZARTE, MINHA PARTE É EM TODA A PARTE”: A  
DES GEOGRAFICAÇÃO NA ÓPERA *PEDRO MALAZARTE*, DE MÁRIO  
DE ANDRADE**

**“I AM MALAZARTE, MY PLACE IS EVERYWHERE”:  
*DES GEOGRAFICAÇÃO* IN THE OPERA *PEDRO MALAZARTE*, BY  
MÁRIO DE ANDRADE<sup>1</sup>**

DOI: 10.18616/lendu.v9i2.10562

Agnaldo Stein da Silva<sup>2</sup>  
*Agnaldo\_stein@hotmail.com*

**RESUMO**

O objetivo principal deste estudo é investigar como se dá o processo de desgeograficação na ópera *Pedro Malazarte*, escrita pelo autor paulista Mário de Andrade em 1928, que contou com composições de Camargo Guarnieri e cuja primeira apresentação ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1952. Todavia, antes de efetuar a investigação propriamente dita, discute-se sobre o conceito de desgeograficação desenvolvido por Mário de Andrade, da mesma forma que é feita uma contextualização desta ópera, estabelecendo-se um diálogo dos textos do autor com outros estudos teóricos. O processo de desgeograficação é um fenômeno perceptível não apenas em *Macunaíma*, mas em outras obras andradeanas. Ademais, este processo foi incorporado ao próprio movimento modernista, com o propósito de fazer com que o país pudesse acessar ao todo universal por meio da consolidação de uma literatura nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pedro Malazarte*. Mário de Andrade. Literatura Brasileira.

**ABSTRACT**

The main objective of this study is to investigate how the process of *desgeograficação* occurs in the opera *Pedro Malazarte*, written by the Brazilian author Mário de Andrade in 1928. The opera featured compositions by Camargo Guarnieri and its first performance took place at the Teatro Municipal in Rio de Janeiro in 1952. However, before conducting the mentioned investigation, the concept of *desgeograficação* developed by Mário de Andrade is discussed, in the same way that a contextualization of this opera is made, establishing a dialogue between the author's texts and other theoretical studies. The process of *desgeograficação* is a perceptible phenomenon not only in *Macunaíma*, but in other works by Andrade. Furthermore, this process was incorporated into the

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

<sup>2</sup> Possui Graduação em Letras: Português/Inglês pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC/2011) e em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/2019). Mestre em Literatura, como bolsista CNPq pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/2023). Doutorando em Literatura, como bolsista CAPES pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na linha de pesquisa Textualidades Híbridas. Pesquisador do NEEDRAM - Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática. Membro da Cia. Libélulas. Tem experiência como professor em escolas públicas e privadas de Santa Catarina. Desenvolve pesquisas nas áreas de Letras e Artes, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Teatro.

Modernist Movement, with the purpose of making the country able to access the universal whole through the consolidation of a national literature.

**KEYWORDS:** *Pedro Malazarte*. Mário de Andrade. Brazilian Literature.

## 1 INTRODUÇÃO

Desgeografização (ou desregionalização), de modo sumário, é um termo cunhado pelo autor paulista Mário de Andrade para denominar o recurso com o qual pulverizava os limites geográficos do país em suas obras. O intuito era sublinhar o caráter unitário da entidade nacional, abolindo as distâncias espaciais e as diferenças regionais. A rapsódia *Macunaíma*, de 1928, é um dos mais conhecidos exemplos da utilização deste recurso, visto que nela são deslocados elementos de várias partes do país, restabelecendo-os em uma nova ordem.

O presente artigo se propõe a investigar como se dá o processo de desgeografização na ópera *Pedro Malazarte*<sup>3</sup>, escrita pelo autor paulista em 1928, que contou com composições de Camargo Guarnieri e cuja primeira apresentação ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1952. Para tal, primeiramente discute-se sobre o conceito de desgeografização desenvolvido pelo autor, além de ser realizada uma contextualização desta ópera.

É interessante notar o processo de desgeografização como um fenômeno perceptível não apenas em *Macunaíma*, mas em outras obras andradeanas, como na ópera *Pedro*

---

<sup>3</sup> Duas versões do libreto da ópera, em autógrafo e datiloscrito, de 1928, e uma partitura de Camargo Guarnieri, em cópia do compositor, de 1932, pertencem ao Arquivo de Mário, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A versão usada na análise deste artigo é a segunda, com texto estabelecido por Telê Ancona Lopez (1992). As duas versões do texto trazem como título *Malazarte*, porém, aderimos ao título *Pedro Malazarte* no decorrer do artigo, visto que a ópera logo mudou de nome, por vontade de seu autor, com o intuito de não repetir o título da peça homônima de Graça Aranha, de 1911 (que seria adaptada por ele para libreto de ópera, em 1931, tendo como compositor Lorenzo Fernândeiz). A insatisfação de Mário de Andrade diante desta repetição é expressa em carta a Manuel Bandeira, de 10 de setembro de 1928, quando lhe pede uma sugestão sobre o nome da ópera: “O caso de consulta é o nome da peça. *Malazarte* só, fica Graça Aranha. *Uma de Malazarte? Pedro Malazarte?* Escolha.” (Andrade; Bandeira, 2000, p. 405). A resposta de Bandeira veio em 9 de novembro de 1928: “Ontem lendo no nº 2 do *Movimento* uma notícia sobre a sua ópera me lembrei que deixei sem resposta a sua consulta sobre o título. Acho *Pedro Malazarte* o melhor dos propostos. *Malazarte, a Baiana e o Alamão* seria ótimo se não fosse comprido demais” (Andrade; Bandeira, 2000, p. 409). A sugestão de Manuel Bandeira foi acatada, visto que o título *Pedro Malazarte* já aparece na citada partitura de Camargo Guarnieri, de 1932, bem como na primeira montagem da ópera, em 27 de maio de 1952, e em demais publicações e estudos da ópera realizados desde então.

*Malazarte*, escrita no mesmo ano de lançamento da rapsódia. Ademais, este processo foi incorporado ao próprio movimento modernista, com o propósito de fazer com que o país pudesse acessar ao todo universal por meio da consolidação de uma literatura nacional.

## 2 A DESGEOGRAFICAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE

O Modernismo brasileiro foi um movimento de ruptura frente às formas estabelecidas no fazer artístico da primeira metade do século XX. Inspirado nas vanguardas europeias, o movimento teve como marco a Semana de Arte Moderna, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922. Mário de Andrade foi um dos expoentes do movimento, que contou com artistas como Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Na biografia sobre o autor paulista, *Eu sou trezentos: vida e obra* (2015), Eduardo Jardim afirma que o Modernismo brasileiro aderiu a um ideal universalista, o que se deve muito a Mário de Andrade e sua concepção do país como uma parte que deveria acessar ao todo universal – a modernidade:

No primeiro tempo do Modernismo, o escritor entendeu que o ingresso do país no concerto das nações cultas deveria se fazer sem mediações, bastando que fossem incorporadas as linguagens artísticas modernas. No segundo tempo, a partir de 1924, indicou a necessidade de recorrer a uma mediação – a afirmação dos traços nacionais da cultura feita no país. (Jardim, 2015, p. 55)

Jardim (2015) declara que, como resultado de um intenso trabalho de levantamento e análise dos elementos constitutivos da nacionalidade, Mário de Andrade publicou as três obras que estabeleceram seu ponto de vista em relação ao abasileiramento da arte e da cultura em geral: *Macunaíma* (1928), *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Clã do jabuti* (1927). Sendo um dos componentes dos estudos de Mário de Andrade, o conceito de desgeograficação aparece, pela primeira vez, nos prefácios que o autor preparou para a primeira edição de *Macunaíma* e que só foram publicados posteriormente<sup>4</sup>. De acordo com o

---

<sup>4</sup> Em uma carta a Alceu Amoroso Lima, de maio de 1928, Mário de Andrade se queixa da extensão dos prefácios e alega que eles não exprimiam com exatidão o que ele tentava, acrescentando que o segundo lhe pareceria bem pretensioso. Contudo, apesar de optar pela não publicação dos prefácios na primeira edição da obra, o autor paulista os enviou a Alceu Amoroso Lima que, sob o pseudônimo Tristão de Ataíde, publicou alguns fragmentos destes em sua crítica sobre a rapsódia em *O Jornal*, no mesmo ano de lançamento do livro, causando a *Revista Linguagem, Ensino e Educação, Criciúma, v. 9, n.2, jul. dez. 2025*

primeiro prefácio, que data de dezembro de 1926, quando da escrita do primeiro manuscrito do texto, assim nos diz o autor:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionaliza va o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico. (Andrade, 2019, p. 187)

Um exemplo desta “embrulhada geográfica proposital”, para usar as palavras do autor, é dado por ele mesmo em um manuscrito não datado, no qual cita os elementos usados na criação de uma “macumba carioca desgeografada”:

Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca “bexigento e fadista de profissão” e dum conhecedor das pagelanças, construí o capítulo a que inda ajuntei elementos de fantasia pura. Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca. (Andrade, 2019, p. 189).

No segundo prefácio, escrito em março de 1928, o autor retoma a questão da desgeografização e, conseqüentemente, da própria entidade nacional. Ele nega a pretensão de fazer da obra uma expressão da cultura nacional brasileira, ainda que nela apareçam os melhores elementos de uma cultura nacional, com psicologia e maneira de expressão próprias:

Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeografado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica até quanto isso possa divertir ou concluir um dado sem repugnar pelo absurdo. (Andrade, 2019, p. 190)

Andrade (2019) acrescenta que o livro também possui colaboração estrangeira, tendo em vista que o herói provém dos relatos indígenas colhidos pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, no norte do Brasil e na Venezuela entre 1911 e 1913, contidos no segundo volume da coletânea *Do Roraima ao Orinoco*, a principal fonte da obra:

---

indignação de Mário. Posteriormente, os prefácios passaram a ser publicados na íntegra, mostrando -se relevantes para estudos sobre *Macunaíma* e sobre a própria obra andradeana.

***Revista Linguagem, Ensino e Educação, Criciúma, v. 9, n.2, jul. dez. 2025***

O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na “terra dos ingleses” como ele chama a Guiana Inglesa. (Andrade, 2019, p. 190-191)

O processo de desgeograficação também é apontado no *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), no qual Mário de Andrade discorre sobre sua busca pelo caráter unitário da entidade nacional em manifestações musicais, estas que refletem características próprias ao povo brasileiro: “Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem” (Andrade, 1972, p. 24). E, em uma das cartas ao amigo Luís da Câmara Cascudo, de março de 1927, podemos perceber que ele fala sobre o uso deste recurso, referindo-se a *Macunaíma*:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que tentei me abrigar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do Norte botei no Sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do Sul no Norte e animais do Norte no Sul etc etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro. (Andrade, 1991, p. 75)

Em *Roteiro de Macunaíma* (1974), Manuel Cavalcanti Proença acentua o uso da desgeograficação na linguagem do protagonista da obra, valendo-se do vocabulário regional dos vários pontos do Brasil, bem como de frases feitas e provérbios, que são de propriedade coletiva e dão uma força extraordinária de estilo:

A linguagem de *Macunaíma* é convencional, no sentido em que o autor estabeleceu *a priori* um critério para seu personagem, ou seja, a fusão dos regionalismos nacionais em um todo. O herói é da nossa gente de todos os quadrantes, tem hábitos, crendices, alimentação, linguagem isentos de qualquer traço predominante. Incorpora sem ordem nem hierarquia as características de cultura, diferenciadas nas várias regiões brasileiras. É um herói “desgeograficado” para usar expressão do autor. (Proença, 1974, p. 60)

Alexandre Nodari, no artigo “A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais” (2020), acrescenta que a rapsódia traz ainda uma mudança de perspectivas, pois os mitos

índigenas colhidos por Koch Grünberg, que se passavam na floresta e nos tempos originários, deslocam-se para o presente moderno e “urbano” da década de 1920:

A desgeografização, em seu vetor mais radical, leva a floresta à cidade em outro sentido, acarretando também a presentificação da *forma mitológica*. Pois, embora encontremos na obra mitos etiológicos que se passam no “fundo do mato-virgem” e que soam imemoriais, é no tempo “histórico” presente (e citadino) em que (também) se passa a rapsódia, que estes se multiplicam. (Nodari, 2020, p. 55, grifo do autor)

Na obra *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (2003), Gilda de Mello e Souza defende que, além da questão ligada ao projeto nacionalista, houve uma razão estética para a escolha do cenário do livro. Para ela, a concepção deste cenário, que aglomera diversos lugares distintos, foi sugerida ao autor paulista pelo processo imemorial de representação de espaço empregado nos teatros indiano, chinês e medieval, que sobrevive nos bailados populares brasileiros. Uma nota de Mário de Andrade, em *Danças dramáticas do Brasil* (1982), vai ao encontro desta afirmação:

Talvez da construção rapsódica, por justaposição de romances, canções e cenas à cena nuclear, com que estão construídas algumas das danças dramáticas mais diretamente populares e antigas, tenham elas conservado o processo medieval de concepção da montagem. O que há de mais característico nas danças dramáticas como cenário é o uso imemorial do processo de aglomeração de lugares distintos, que o teatro erudito europeu a bem dizer ignora atualmente, mas é empregado no teatro indiano e no chinês [...] O tablado, a frente da casa, enfim a arena em que dançam a parte dramática, é suposta representar este ou aquele lugar indiferentemente, e às vezes dois lugares distintos ao mesmo tempo. (Andrade, 1982, p. 82)

O cenário de *Macunaíma* permite, inclusive, que o herói realize trajetos logicamente impossíveis, como percorrer todo o continente sul-americano, fugindo do cachorro do gigante Piaimã, ou toda a América Latina, ao escapar da esposa do gigante, que deseja devorá-lo. Souza (2003) acredita que a criação destes itinerários fantásticos, espécie de “utopia geográfica”, deve-se, de certo modo, ao reflexo de um desejo profundo do próprio autor, de estabelecer a identidade entre o rico habitante do Sul e o pobre seringueiro do Norte, entre as superpovoadas e prósperas cidades do litoral e o vasto e deserto interior. Este sentimento, provocado por distâncias geográficas e econômicas, aparece nos “Dois poemas acreanos”, de *Clã do Jabuti*, dos quais segue o primeiro, “Descobrimento”:

Abancado à escrivantina em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De sopetão senti um fríume por dentro.  
Fiquei trêmulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito longe de mim  
Na escuridão ativa da noite que caiu  
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu. (Andrade, 1993, p. 203)

Inclusive, na já citada carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo, uma versão anterior do poema foi enviada, na qual o autor expressa sua “ânsia brasileira”, sua “fome” de conhecer todo o país, “[...] este Brasil monstruoso, tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer ainda uma língua que ligue tudo, como é que a gente o pode sentir íntegro, caracterizado, realisticamente? Fisicamente?” (Andrade, 1991, p. 35).

Como percebemos, e bem nos aponta Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma* (1973), a tentativa de Mário de Andrade na rapsódia foi a de sintetizar a cultura nacional, configurando este “fenômeno complexo” de maneira “sintomática”, “[...] de discernir uma ‘entidade nacional’, homogênea, para além dos fragmentarismos geográficos e regionais, de agarrar enfim o próprio *in-caracterizado* como característica [...]” (Campos, 1973, p. 75, grifo do autor). Contudo, Nodari (2020) argumenta que a desgeografização da rapsódia “[...] não produz, *ao contrário do que diz seu autor*, a unificação, antes, ao contrário, esfacela qualquer unidade ou identidade última” (Nodari, 2020, p. 50, grifo do autor). Para ele, podemos conceber o Brasil “[...] como um grupo (aberto, logo, histórico) de transformações e travessias” (Nodari, 2020, p. 50), não o restringindo dentro de uma intenção nacionalista unificadora. O autor ainda acrescenta que, na rapsódia, há “[...] a substituição dos lugares de procedência dos mitos e do ‘folclore’, desgeografização que culmina na desbrasileirização do Brasil” (Nodari, 2020, p. 51).

Questões envolvendo a desgeografização, bem como a própria entidade nacional, podem abrir pertinentes discussões em vários âmbitos e sem respostas necessariamente categóricas. Tanto que o próprio Mário de Andrade, na última nota do primeiro prefácio,

declara não estar convencido de ter feito obra brasileira pelo simples emprego de elementos nacionais: “Não sei si sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não” (Andrade, 2019, p. 187).

### 3 A DESGEOGRAFICAÇÃO NA ÓPERA *PEDRO MALAZARTE*

A ópera<sup>5</sup> *Pedro Malazarte* foi escrita entre 27 e 29 de agosto de 1928. Em uma carta a Manuel Bandeira, de setembro de 1928, Mário de Andrade comenta sobre o que chamou de “libretinho-merda”, assegurando que o valor de sua ópera-cômica em um ato residia nos aspectos musicais da obra: “O texto não tem nada que valha por si. Os versos são bestas, sem nenhuma correção. O caso é que vale a musicalidade”. E acrescenta: “Músico: Mozart Camargo Guarnieri, 21 anos, moderno, brasileiríssimo, inteligente. Obra de mocidade pra ele” (Andrade; Bandeira, 2000, p. 405).

A ideia da ópera surgiu na casa de Mário de Andrade, em 1928, mediante uma conversa entre o compositor Camargo Guarnieri, o regente italiano Lamberto Baldi e o escritor paulista, como relata o próprio Guarnieri no texto “O Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri no Teatro Municipal”, de Eurico Nogueira França, publicado no *Correio da Manhã*, em maio de 1952. De acordo com o compositor, ainda que o libreto da ópera tenha ficado pronto em poucos dias, sua ruminação sobre o assunto e suas tentativas de melhor compor a partitura da obra foram concluídas apenas em 1932. Contudo, outras modificações ainda ocorreriam, como a redução da grande orquestra pensada por Guarnieri na primeira versão musical que, por sugestão do próprio Mário de Andrade, foi reduzida<sup>6</sup>, tendo em vista a proposta da comédia lírica, que contava com apenas três personagens e tinha duração de cinquenta e cinco minutos. Ademais, a ação limitada a apenas um local, ou seja, à sala da

---

<sup>5</sup> Se, no primeiro manuscrito de *Pedro Malazarte*, o autor define o gênero da obra como “ópera cômica”, no segundo ele altera esta classificação para “ópera bufa”, uma ópera cômica italiana oriunda do século XVIII, com enredos leves e geralmente envoltos de humor e sátira. Ademais, como aponta Lopez (1992), é curiosa, e mesmo irônica, a adjetivação dada pelo autor ao texto, no segundo manuscrito, ao mencionar que se trata de um “texto regional de Mário de Andrade”. Depois, o autor rasurou este subtítulo no próprio manuscrito, à caneta. De fato, “regional” é um adjetivo que vai totalmente na contramão de seu projeto nacionalista e, conseqüentemente, do processo de desgeograficação (ou desregionalização) por ele concebido.

<sup>6</sup> De acordo com o compositor, a partitura passou a ser transcrita para duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, duas trompetas, harpa, tímpano, instrumentos brasileiros de percussão e um quinteto de cordas. (Eulálio, 1992)

rústica morada da personagem Alamão, foi modificada por sugestão do maestro Lamberto Baldi, dividindo a cena em duas partes, que incluía um espaço ao lado do casebre para a comemoração da festa de São João, com elementos característicos como mastro e fogueira, celebração feita na trama pelo coro (Eulálio, 1992).

A estreia da ópera ocorreu apenas em 27 de maio de 1952, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, anos após a morte de Mário de Andrade, em 1945. Mas não foi nesta ópera a estreia da personagem Pedro Malazarte na obra andradeana, pois já dava título às “Crônicas de Malazarte”<sup>7</sup>, publicadas na revista carioca *América Brasileira*, entre outubro de 1923 e julho de 1924. “Esse primeiro Malazarte mariodeandradiano, andejo, crítico e cáustico, representa a vanguarda aventureira, experimentadora de novas soluções para a arte; irreverente, maldita” (Lopez, 1992, p. 50).

A personagem, que faz aparições em diferentes momentos da obra de Mário de Andrade, advém do folclore europeu. Segundo Luís da Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil* (1984), trata-se de uma figura comum, principalmente na novelística espanhola e italiana dos séculos XVI e XVII. Malasarte, Malaartes, Urdemales, Ulimale, dentre outros nomes pelos quais é conhecido, percorre a península ibérica desde o século XIII:

Desenvolto, airado, cínico, fura-mundo, inesgotável de expedientes e fértil em habilidades inescrupulosas, atraiu todos os episódios existentes no nível amoral de sua ação, agrupando-os derredor, como irradiações naturais de sua campanha. (Cascudo, 1984, p. 253)

Cascudo (1984) aponta que sua característica funcional é o utilitarismo, ou seja, suas ideias não provêm de maldade desinteressada, sua ação é motivada pela possibilidade de resultado econômico. Neste viés, Pedro Malazarte é um sublimador de classes pobres, um poderoso vingador das humilhações anônimas. “Há nele igualmente o plano social de crítica, de ataque, de castigo aos ricos e aos fidalgos, adaptado, no sertão brasileiro, aos fazendeiros e comerciantes que são ludibriados pelo velhaco” (Cascudo, 1984, p. 255).

Inspirada em uma proeza do ciclo de histórias de Malazarte, a principal fonte para o argumento da trama foi o conto “De como Malazarte fez o urubu falar”, que consta no livro

<sup>7</sup> Estas crônicas deram origem à personagem Belazarte, que aparece no texto “O Diabo” da coluna Táxi, no *Diário Nacional*, em 26 de abril de 1931, e quem narra *Os contos de Belazarte* (1933). Juntamente a Malazarte e ao próprio cronista, Belazarte forma a tríade de uma multifacetada narração (Lopez, 1992, p. 50).

*Contos populares brasileiros* (2014), do folclorista Lindolfo Gomes. A versão da ópera andradeana conta com três personagens: Malazarte, a Baiana e o Alamão. Malazarte é descrito como um moço moreno e magro, vestido todo de preto e possuidor de uma “elegância almofadinha”. Já a Baiana é descrita como “gorducha” e com tendência para “mulata”, enquanto que o Alamão é um teuto-brasileiro, loiro e de faces coradas. A ação se passa em Santa Catarina, na sala principal da casa rústica do Alamão. A Baiana, esposa do Alamão, aproveita a ausência do marido para fazer uma janta a Malazarte, seu amante. Pouco depois de Malazarte chegar e ambos se prepararem para a janta, o Alamão aparece e o amante se esconde, mas logo é descoberto. Tendo ludibriado o Alamão, este lhe convida para jantar. Malazarte aproveita a oportunidade e, pegando seu gatinho (que no conto original é um urubu), inventa que se trata de um gato feiticeiro, dizendo que o animal lhe contou quais eram a comida e a bebida que a mulher preparara, estas que Malazarte já havia visto. Como as “adivinhações” do gato não falham, o Alamão propõe comprar o animal, e Malazarte acaba por vendê-lo pela metade do preço oferecido, dando-lhe também uma folha de porta que trazia consigo e saindo mundo afora.

A ópera foi escrita em julho de 1928, logo após o lançamento de *Macunaíma*, que havia ocorrido também em julho do mesmo ano. Podemos notar similaridades entre as duas obras, como as artimanhas de seus protagonistas para conseguirem o que desejam, e optando pelo caminho do engodo, bem como suas investidas eróticas. Lopez (1992), inclusive, aponta a semelhança no episódio do micura, em que Macunaíma faz um gambazinho engolir dez pratas e o vende ao tequeteque, mentindo que o animal evacuava dinheiro, caso que retoma uma das proezas de Malazarte na literatura oral. Contudo, conforme a autora, o principal vínculo entre as obras mostra-se no processo de desgeograficação.

Para começar, o conto “De como Malazarte fez o urubu falar” foi colhido por Lindolfo Gomes diretamente da tradição oral, na estação da Grama, município de Juiz de Fora, Minas Gerais. Mário de Andrade o desloca para Santa Catarina e, diferentemente do conto, denomina o casal com nomes referentes a seu local de origem, ou seja, a Baiana e o Alamão, apresentando em sua caracterização aspectos comuns (e mesmo arquetípicos) relacionados aos povos destes locais. E vale lembrar que todas estas personagens atuam dentro de um gênero teatral italiano, a ópera.

Os pratos que a Baiana prepara para a janta também são típicos de diferentes lugares, assim como as iguarias que compõem a mesa de Piaimã em *Macunaíma* (Lopez, 1992). À mesa da Baiana, têm-se juntos: uma garrafa da paulista caninha do Ó; feijão com língua do Rio Grande; compota de bacuri e tacacá com tucupi, pratos típicos da região Norte do Brasil. E, como afirma o autor na já citada carta a Manuel Bandeira: “Nem um prato baiano só pra moer” (Andrade; Bandeira, 2000, p. 404). Nesta carta, o autor também se refere à ciranda que aparece durante toda a ópera: “Ciranda amazônica passando por baiana em Santa Catarina” (Andrade; Bandeira, 2000, p. 404).

A inserção da ciranda amazônica reflete, especialmente, uma experiência de Mário no ano anterior, 1927, parte de uma expedição ao norte do Brasil pelos estados de Amazonas, Pará e Rondônia, estendendo-se ainda ao Peru e à fronteira com a Bolívia. As anotações que realizou durante a viagem foram registradas em um diário publicado postumamente, *O turista aprendiz*. Nele, bem como na posterior crônica “A ciranda”, publicada no *Diário Nacional*, em 8 de dezembro de 1927, o autor conta sobre sua ida a uma ciranda em Caiçara, lugarejo à beira do Solimões. No bailado, encenava-se a morte e a ressurreição do Carão, um tipo de pássaro encontrado nas Américas Central e do Sul, e a dança de roda era acompanhada por cantorias e palmas, ao som de violões e cavaquinhos:

Um caçador persegue o pássaro representado por um rapaz bem enfeitado no meio da roda. O caçador está de fora e forceja para dar um tiro no carão enquanto o coro com idas e vindas em bate-pé procura impedir o tiro. Afinal o carão morre, mas é ressuscitado pelo padre que bota a estola na cabeça do cadáver. E todos fazem a festa juntos e a ciranda acaba. Afinal essa trapalhada dramática não passa duma brincadeira de crianças a que gente adulta mais primitiva deu uma função interessada mais característica e perceptível, macaqueando o amor, a religião, a caça e os animais tabus. Nem a dança vale de nada, monótona, sem originalidade, primitiva, muito parecida com as danças indígenas que Martius e Léry descreveram. O que vale mesmo é a música. (Andrade, 2015, p. 414)

De suas anotações in loco, o autor trouxe elementos para a ópera, inserindo um coro que fica próximo à casa do Alamão, entrando intermitentemente. Mário de Andrade pegou dois temas da ciranda, e um deles aparece na ópera de forma muito similar aos registros feitos na viagem: “Ciranda vem chegando – Por morte do Carão!” (Andrade, 2015, p. 107). O autor também comenta ter ficado “atarantado” pela semelhança que percebeu entre a música tapuia

e a sueca, dizendo que as cantigas suecas *Om Dagenvid mitt arbete* e *Sven i Rosengard* apresentam todos os elementos melódicos do canto que ouviu no lugarejo:

Porque os elementos melódicos originais são verdadeiras sínteses étnicas e parece inconcebível que a tapuiada caiçarense tenha concebido certos movimentos sonoros que são normas nacionais de nórdicos europeus. (Andrade, 2015, p. 415).

Além disso, é interessante notar que a opinião do autor sobre a ciranda, de que “O que vale mesmo é a música”, ressoa na declaração que fará da própria ópera na já citada carta a Manuel Bandeira, quando diz que o texto não possui nada que valha por si, com versos bestas, e “O caso é que vale é a musicalidade” (Andrade; Bandeira, 2000, p. 405).

Como na ciranda em Caiçara, que termina com a *Ciranda, cirandinha* tradicional, ocorre igualmente na última aparição do coro na ópera, que eles cantarolam e, depois, repetem ao longe e de boca fechada, em pianíssimo. Em *Música, doce música* (1976), o autor afirma que a ciranda é uma roda bastante conhecida em Portugal e que se espalhou vastamente pelo Brasil, apesar de empobrecida, desfolhada das numerosas estrofes que possui além-mar:

Na roda da Ciranda se nota, pois, um processo de escolha, aceitação, desbastamento, deformação, que transforma fontes exclusivamente estrangeiras numa organização que sem ser propriamente original, já é necessariamente nacional. (Andrade, 1976, p. 93).

Outros versos populares que Mário de Andrade utiliza na ópera são os de abertura, cantarolados pela Baiana enquanto prepara a janta de seu amante Malazarte e aguarda-o inquieta, canção que também encontramos em *Ensaio sobre a música brasileira* (1972):

Mulher, não vá! (bis)  
Mulher, você não vá lá!  
Marido, eu vou! (bis)  
Que papai mandou chamá! (Andrade, 1972, p. 110)

Trata-se de um coco, também uma dança popular de roda (mas que pode ser dançada ou não), com origem alagoana e disseminada pelo nordeste, acompanhado de canto e instrumentos de percussão, tais como o ganzá, o pandeiro e o bombo. O coco, segundo o autor, é caracterizado e determinado, geralmente, pelo refrão, e suas estrofes são tradicionais

ou improvisadas no momento de execução. Acrescenta Mário de Andrade que este coco se aparenta com outro, *Mineiro Pau*, bastante antigo e difundido em muitas partes do Brasil, não sabendo se *Mulher não vá* é cantado em formato de diálogo ou não, mas que isso é possível, tendo em vista que o refrão dos cocos, via de regra, é cantado em coro e respondido aos versos do “tirador de coro” ou “coqueiro”. O autor também percebe uma ascendência portuguesa, embora não a possa afirmar objetivamente, aproximando o coco das rodas coreográficas portuguesas para adultos: “A nossa música do nordeste é como que um desenvolvimento da fonte portuguesa. Duma variedade, duma riqueza e sobretudo duma boniteza que os portugueses não sonharam” (Andrade, 1972, p. 111).

Vale destacar que todas estas músicas carregam registros da oralidade e, vindas de diferentes lugares, incorporam-se à ópera de Mário de Andrade. Os contos colhidos por Lindolfo Gomes (2014), como afirma o folclorista, preocuparam-se em conservar o “pinturesco da linguagem” da gente simples que os contou, mas com certa parcimônia, fugindo da monotonia de certas construções “viciosas”, corrigindo, por exemplo, o uso de pronomes pessoais do caso reto (ele, ela) em posições que a norma padrão exige pronomes pessoais do caso oblíquo átonos (o, a). Mário de Andrade não demonstra esse tipo de preocupação, mais atento em registrar autenticamente distintas variantes orais do país, o que se percebe nitidamente nas músicas cantaroladas pelo coro, quando se usam os verbos *entrar* e *dançar*, respectivamente, como *entrá* e *dançá*, e ainda *tá* no lugar de *está* e de *abstinência* em vez de *abstinência*, já na primeira canção do coro (Andrade, 1992, p. 60). Diferentes provérbios e frases feitas também aparecem no texto, estas que são propriedade coletiva e que Proença (1974) diz darem a *Macunaíma* uma força extraordinária de estilo. Temos, assim, exemplos como “Quando marido tá longe / Mulher tá de abstinência!” (Andrade, 1992, p. 60), retirada dos versos entoados pelo coro que acabamos de citar, e “sarna pra se coçar” e “sem eira nem beira” (Andrade, 1992, p. 63), de uma música cantada por Pedro Malazarte.

Nesta música cantada pelo protagonista, inclusive, percebemos o perfil da personagem, transeunte de várias partes do mundo por meio das histórias que dele se conta:

Sou Malazarte, minha parte é em toda a parte  
 Minha terra é em toda a terra  
 Em que erra a serra da minha arte.  
 Traílaí sou Barzabum

Chinfrim xodó forrobodó  
Doborrodó doxó frinchim  
Tupim-ninquim bon jour banzai! (Andrade, 1992, p. 62)

Na fala, a personagem usa vocábulos de diferentes regiões, como a variante linguística *Barzabum*, possivelmente associada a *belzebu*, e mesmo de diferentes países, como *tupim-niquim* (Brasil), *bon jour* (França) e *banzai* (Japão), enfatizando seu perfil cosmopolita.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de desgeografização mostra-se essencial na obra andradeada, não restrito apenas à rapsódia *Macunaíma*. A ópera *Pedro Malazarte* utiliza do recurso, como podemos notar nas diferentes iguarias brasileiras postas à mesa da personagem Baiana (inclusive, isenta de um prato típico da Bahia) e no deslocamento de uma ciranda amazônica ao estado de Santa Catarina. Ainda que este processo seja apontado pelo autor nos prefácios preparados para a primeira edição de *Macunaíma*, e que possamos traçar paralelos entre a ópera e a rapsódia, o estabelecimento de um conceito do autor, não apenas sobre este recurso, mas sobre um abraileiramento da arte e da cultura em geral, ocorre juntamente ao *Ensaio sobre a música brasileira* e ao livro de poemas *Clã do jabuti*.

Intrínseco a um projeto nacionalista vinculado ao Modernismo, percebemos que o processo de desgeografização instiga pertinentes discussões. Se, por um lado, ele tenta consolidar elementos que caracterizam o Brasil enquanto nação, estabelecendo o que poderia consistir em aspectos próprios de um modo de ser brasileiro e que diferencie o Brasil de outras nações, por outro lado, condensar tão diferentes “brasis” em um cenário construído com um aglomerado de elementos tão distintos resulta em uma combinação não homogênea, tendo em vista que a proposta do autor consiste, usando os termos de Campos (1973), na busca do próprio *in-caracterizado* como característica. O autor afirma, em carta a Câmara Cascudo, que, tirando a geografia do livro, misturou completamente o Brasil, sua preocupação desde que tentou se “abraileirar” e trabalhar o material brasileiro (Andrade, 1991). Contudo, como aponta Nodari (2020), o propósito de unificação termina por esfacelar qualquer unidade ou identidade última, aproximando o teórico, inclusive, os termos “desgeograficar” e “desabraileirizar”.

O próprio conceito de nacionalismo defendido por Mário de Andrade, crucial à justificativa do uso da desgeograficação em sua obra, suscita questionamentos. Como diz Jardim (2015), é possível contestar a parcialidade com que o autor paulista definia o elemento nacional, reduzindo-o ao elemento popular, assim como sua noção de cultura popular, restrita às manifestações folclóricas: “No entanto, é impressionante a coerência da sua doutrina e o verdadeiro fervor que acompanhou sua difusão” (Jardim, 2015, p. 71). Deste modo, podemos perceber em *Pedro Malazarte* o empenho de seu autor neste viés, quando da construção de uma ópera nacional, e a grandeza de seu protagonista, oriundo das mais variadas histórias do saber popular, andando pelo mundo e sendo desenhado com traços de diferentes culturas, pois sua parte é em toda a parte e sua terra é em toda a terra. E assim, por meio de uma “embrulhada geográfica proposital”, talvez Mário de Andrade tenha também se aproximado de um profundo desejo seu, como defende Souza (2003), o de corrigir “[...] o grande isolamento em que os brasileiros vivem, substituindo-o pelo elo fraterno da vizinhança” (Souza, 2003, p. 33).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Introdução e notas por Veríssimo de Melo. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. (Obras de Mário de Andrade; v. 24)

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. v. 1. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. (Obras completas de Mário de Andrade; v. 18)

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Organizadores: Miguel Sanches Neto e Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. (Coleção Literatura Brasileira: identidades em movimento)

ANDRADE, Mário de. Malazarte. In: LOPEZ, Telê Ancona, Mário de Andrade – Malazarte. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 33, p. 59–67, 1992.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1976.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, com colaboração de Leandro Raniero Fernandes. Brasília/DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; v. 1)

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos)

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 84)

EULÁLIO, Alexandre. Pedro Malazarte, Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. *In*: LOPEZ, Telê Ancona, Mário de Andrade – Malazarte. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 33, p. 54–58, 1992.

GOMES, Lindolfo. **Contos populares brasileiros**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LOPEZ, Telê Ancona. Manuscritos. *In*: LOPEZ, Telê Ancona, Mário de Andrade – Malazarte. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 33, p. 50–54, 1992.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan./jun. 2020.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

SILVA, Agnaldo Stein da. **Peer Gynt e Macunaíma**: possíveis analogias entre o poema dramático de Henrik Ibsen e a rapsódia de Mário de Andrade. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de *Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)