



Ernst Mahle e suas óperas

Raíssa Amaral Magrini 

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

raissa.amaral.music@gmail.com

Angelo José Fernandes 

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

angelojf@unicamp.br

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal

Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Enviado: 17.10.2024

Aceito: 18.11.2024

Publicado: 30.12.2024

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14791116>

RESUMO: O presente trabalho, parte de uma pesquisa de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, que teve como foco a edição crítica da partitura da ópera *A Moreninha* do compositor Ernst Mahle, apresenta dados biográficos sobre o compositor e sua produção operística. Para a realização da investigação foram levantados documentos junto ao acervo pessoal de Mahle e ao acervo Escola de Música de Piracicaba.

PALAVRAS-CHAVE: Ernst Mahle. Ópera. Ópera brasileira.

Ernst Mahle and His Operas

ABSTRACT: The present paper, part of a doctoral research defended at the State University of Campinas - UNICAMP, which focused on the critical edition of the score of the opera *A Moreninha* by composer Ernst Mahle, presents biographical data about the composer and his operatic production. To carry out the investigation, documents were collected from Mahle's personal collection and from the collection of the Piracicaba School of Music, in São Paulo, Brazil.

KEYWORDS: Ernst Mahle. Opera. Brazilian Opera.

1. Introdução

Este trabalho é parte de uma ampla pesquisa em doutorado, concluída em 2022, no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, sobre a ópera *A Moreninha* de Ernst Mahle (1929). A tese defendida pela primeira autora deste artigo apresentou este levantamento da produção operística do compositor, realizou uma edição crítica da partitura e partes orquestrais, analisou a obra e, por fim, com base em uma montagem realizada pelo Ópera Estúdio da UNICAMP em parceria com a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, sob direção geral do segundo autor deste trabalho, apresentou aspectos sobre a *performance* levantados em pesquisa de campo.

O artigo aqui apresentado aborda pontos importantes da biografia do compositor e sua produção operística.

2. O compositor: breve biografia

Em 3 de janeiro de 1929, na cidade de Stuttgart, nasce o compositor Ernst Hans Helmut Mahle. Conforme BARROS (2005) relata, a linhagem da família Mahle não contava com músicos; a engenharia era a marca registrada, sendo seu avô, Theodor, e seu pai, Dr. Ersnt Mahle, os responsáveis por essa tradição.

Aos 13 anos, mudou-se com seus pais para a cidade de Bludenz, na Áustria, em decorrência dos bombardeios ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, a pequena cidade de Bludenz foi ocupada pelo exército francês, de acordo com RAMOS (2016), Mahle relata que os franceses instituíram diversos eventos de lazer e arte, que incluíam concertos com os alunos do Conservatório de Paris, tendo sido essas atividades determinantes para despertar em Mahle o interesse pela música, principalmente pelo piano.

Aos 16 anos, resolveu estudar por conta própria as sonatas de Beethoven (1770-1827) e de Chopin (1810-1849). Porém, sem qualquer orientação profissional, acabou adquirindo uma grave tendinite, que acarretou uma lesão irreversível, impedindo-o de manter seus estudos de piano. Assim, findou a possibilidade de seguir a tão sonhada carreira de pianista. Relata BARROS (2005: 9) que o compositor “ao invés de desencorajar-se, Mahle descobriu que havia outras possibilidades de realização através da música, primeiramente na área da composição e, posteriormente, na do

ensino musical." A Figura 1, a seguir, mostra o compositor, já em sua maturidade, compondo ao piano:



Figura 1: Fotografia do compositor Ernst Mahle. Fonte: Revista Concerto, Edição de 24/10/2019.

Após retornar à Stuttgart, aos 21 anos, Mahle continuou seus estudos musicais na *Staatliche Hochschule für Musik*, instituição na qual foi aluno de composição e harmonia de Johann Nepomuk David (1895-1987). Mahle em entrevista cedida a BARROS (2005) relata que os estudos de harmonia e contraponto com J.N. David foram fatores determinantes do seu perfil composicional.

O autor supracitado relata que no período pós-guerra a convite de alguns amigos judeus radicados no Brasil, Dr. Ernest Mahle mudou-se com a família para São Paulo no ano de 1951.

No Brasil, sua atividade composicional floresceu significativamente, resultando no merecido reconhecimento. Após 10 anos residindo no Brasil, Mahle conquistou seu primeiro prêmio no Concurso de Composição da Universidade da Bahia com a obra *Intervalos* (1960) para orquestra sinfônica. O Quadro 1 apresenta o

progresso do compositor em diversos concursos e premiações realizados no Brasil entre 1961 e 2005:

Quadro 1: Premiações recebidas por Ernst Mahle entre 1961 e 2005.

Ano	Premiação	Obra
1961	Concurso de Composição da Universidade da Bahia	<i>Intervalos</i> para orquestra sinfônica
1965	Concurso de Composição da Universidade da Bahia – Medalha de prata “Manuel de Falla”	<i>Um dia de verão</i> para vozes mistas e orquestra sinfônica
1965	Menção Honrosa pela Rádio Ministério da Educação e Cultura	<i>Um dia de verão</i> para vozes mistas e orquestra sinfônica
1974	Terceiro prêmio no II Concurso Nacional de Composição promovido pelo Instituto Goethe e Sociedade de Música Contemporânea	Quinteto de Sopros
1974	Terceiro prêmio no Concurso para Composição e Arranjos Corais realizado pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte	-
1974	Concurso de Ópera de Câmara de Niterói Menção Honrosa	<i>Maroquinhas Fru-Fru</i>
1976	Primeiro Prêmio no Concurso de Composição para Orquestra de Cordas realizado pela Secretaria de Educação do Estado da Paraíba	<i>Suíte Nordestina</i>
1983	Primeiro prêmio no Concurso de Composição de Arranjos Corais realizado pela Funarte	<i>Carimbó</i> para coro misto
1983	Funarte	<i>Sinfonia modal, a Pentafonia e o Divertimento hexatonal</i>
1995	Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA)	-
2009	Prêmio Especial pelo Conjunto da Carreira da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)	Reconhecimento pelo conjunto de sua obra

Fonte: Elaborado pelos autores.

Cabe citar a importância do compositor na organização do “Concurso Jovens Instrumentistas do Brasil” realizado na EMP. A primeira edição ocorreu no ano de 1971, e as edições subsequentes ocorriam bianualmente. RONTANI (2014), em sua tese intitulada *Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPM: percurso histórico e princípios pedagógicos*, traça o percurso histórico da EMP, ressaltando os principais acontecimentos que marcaram a instituição musical, bem como os princípios educacionais pedagógicos norteadores da fundação. Quanto à realização desses concursos exerceu uma influência na metodologia da EMP:

Esses concursos tiveram influência na metodologia da escola, porque Ernst Mahle, ao compor as músicas para os alunos principiantes e graduados, as concebia para serem interpretadas nestes concursos, ao mesmo tempo, incentivando outros compositores brasileiros a escreverem músicas especificamente para alunos (RONTANI, 2014: 81).

Desta forma, tal prática visava fomentar também a composição destinada especialmente para os estudantes, grande preocupação de Mahle corroborada pelo seu vasto catálogo de obras com arranjos e composições de diversos níveis de dificuldade.

O compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011) em comentário encontrado no acervo da Escola de Música de Piracicaba, sobre as obras de Mahle, declarou que:

Ernst Mahle é figura de alto relevo no cenário musical brasileiro. Além da intensa atividade que exerce como regente e como diretor de um dos melhores estabelecimentos do ensino musical do país – a Escola de Música de Piracicaba – é também um inspirado e prolífico compositor, cuja sólida técnica lhe possibilita um perfeito domínio de todos os elementos que integram a criação musical: ritmo, melodia, harmonia, estrutura e timbre. Nesta época, em que a composição no Brasil se caracteriza por um extremo amadorismo é reconfortante encontrar, em Mahle, um verdadeiro profissional, que sabe o quer e que sabe realizar aquilo a que se propõe. O que mais me fascina, porém, em muitas de suas obras, é o caráter nacional delas, o que revela o amor e carinho que Mahle tem por sua pátria de adoção. Comparando essas suas obras com o que andam escrevendo os nossos compositores, creio afirmar que “Mahle é mais brasileiro do que muitos brasileiros” (LACERDA, 1991: n.p.).

A qualidade profissional e o caráter nacional mencionados por LACERDA (1991) estão diretamente relacionados às influências que Mahle teve em sua formação, revelando a admiração que Mahle desenvolveu por sua pátria de adoção. Segundo ele próprio, três fatores foram fundamentais na constituição de seu estilo composicional: os ensinamentos tradicionais assimilados em seu estudo de contraponto e harmonia com Johann Nepomuk David (1895-1977), as técnicas de vanguarda apresentadas por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e o folclore brasileiro, sobretudo o nordestino, com seus ritmos sincopados e suas escalas em modo lídio-mixolídio. Em entrevista cedida à COSTA (2009), Mahle declarou que:

Mantive contato mais pessoal com Nepomuk David, na Alemanha, e com Koellreutter, em S. Paulo; aprendi bastante com ambos. Além de Bartók, posso dizer que me influenciaram Debussy, Ravel, Stravinsky e os brasileiros Villa Lobos e Camargo Guarnieri. Com este último não tive um estreito contato, mas conheci pessoalmente.

A escuta das obras de Mahle nos permite perceber claramente a coexistência de elementos tradicionais e não tradicionais. Segundo RAMOS (2016: 456), a escrita

mais conservadora de Mahle inclui escalas diatônicas, acordes maiores, menores e de sétima (incluindo arpejos), ornamentações, glissandos e ostinatos. De outro lado, obras não tradicionais incluem elementos menos comuns, como escalas modais, pentatônicas, de tons inteiros, octatônicas e cromáticas, acordes formados por outros intervalos que não sejam terças, uso de ornamentações, glissandos e *ostinati* para enfatizar estruturas não diatônicas, escrita linear, dissonâncias não resolvidas, movimento paralelo, pontos pedais, pedais de reverberação, *clusters*, ritmos complexos e estruturas simétricas, incluindo acordes espelhados e gestos baseados em células intervalares.

Para TOKESHI (1999), uma das principais características da música de Ernst Mahle é a manipulação dos modos eclesiásticos e de outras coleções de notas menos tradicionais, como as escalas pentatônicas e octatônicas. A autora verificou, em suas análises, vários procedimentos como o uso de um único modo, a combinação de diferentes elementos modais, como a quarta aumentada, a sétima diminuída e o segundo grau menor. Ainda, menciona-se a junção de dois tetracordes oriundos de duas escalas diferentes, procedimentos que resultam em uma grande variedade de sonoridades, de harmonias simples a um cromatismo complexo.

Em entrevista cedida ao **Jornal de Piracicaba**, Mahle declarou que acredita que seu amadurecimento artístico se deu aos 40 anos de idade, quando compôs a sua primeira ópera. Em seu catálogo de obras há quatro óperas: *Maroquinhas Fru-Fru* (1974), com texto de Maria Clara Machado (1921-2001); *A Moreninha* (1980), com libreto de José Maria Ferreira (1941-1991), baseado no romance homônimo de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882); *O Garatuja* (2005), com libreto de Eugênio Leandro (1958), baseado na obra *hormônicas* de José de Alencar (1829-1877); e, a mais recente, *Isaura* (2019), com libreto de Marcelo Bатуíra (1972), baseado em *A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães (1825-1884). Segundo o compositor, em *e-mails* trocados com um dos autores deste texto, cada uma de suas óperas tem um estilo: *Maroquinhas Fru-Fru* é satírica; *A Moreninha* é romântica; *O Garatuja* tem um caráter histórico; e *Isaura* é dramática, nas quais, o compositor elege a língua portuguesa para os textos, bem como a predileção por autores brasileiros.

3. *Maroquinhas Fru-Fru* (1974)

Maroquinhas Fru-Fru foi a primeira ópera composta por Mahle, inspirada na peça teatral homônima de Maria Clara Machado (1921-2001). Cidinha Mahle (1931), professora e educadora musical, esposa de Mahle, contou-nos, por meio de trocas de *e-mails*, como surgiu o interesse pela peça teatral e a ideia transformá-la em ópera.

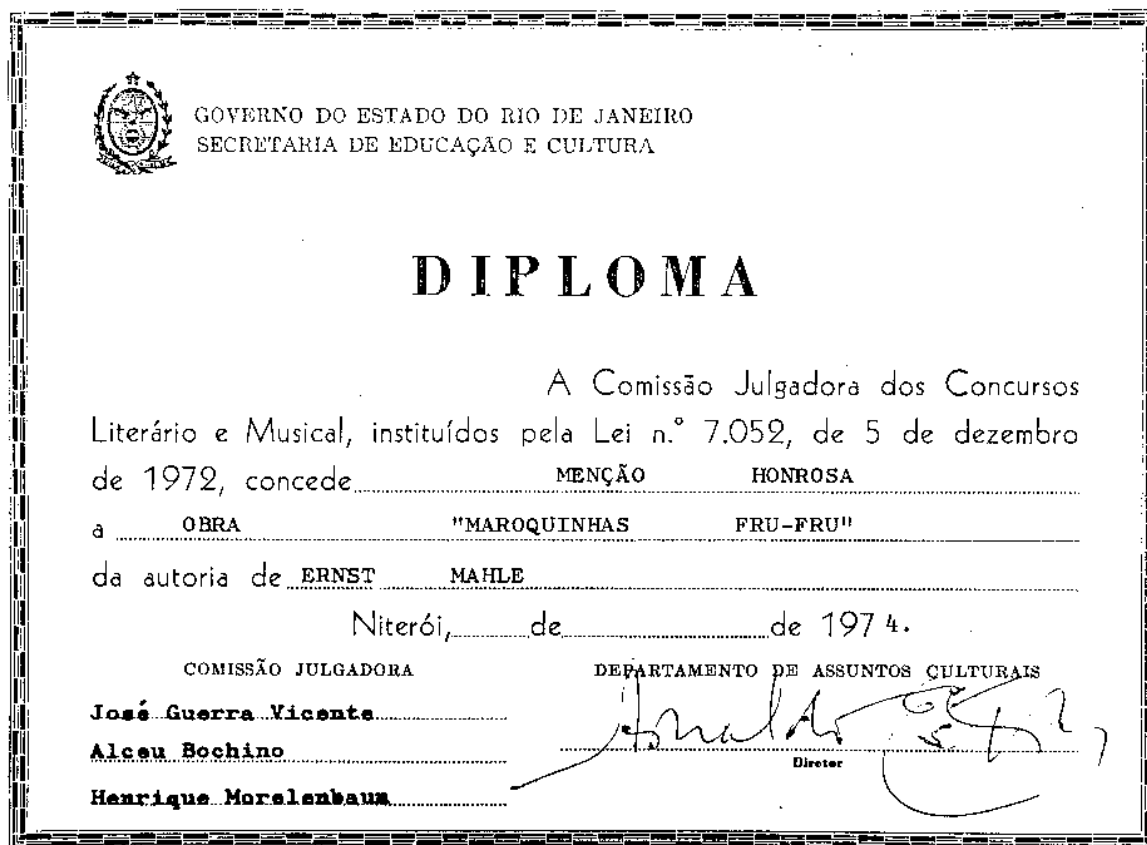
Cidinha, na época do Natal, costumava montar pequenos teatrinhos com seus filhos. Tudo – desde os ensaios até às apresentações – era realizado em sua própria casa, na qual recebia um pequeno público composto por vizinhos e algumas crianças de um orfanato de Piracicaba. A intenção da educadora musical era escolher textos simples e de fácil assimilação para o público infantil. No Natal de 1972, Cidinha escolheu encenar a peça *O Boi e o Burro a caminho de Belém*, a primeira peça teatral por Maria Clara Machado, que se encontra na coleção Teatro I da editora Agir. No volume V dessa coleção, estava *Maroquinhas Fru-Fru*, que acabou chamando a atenção do compositor; porém, naquele momento, no entanto, não havia pensado em utilizá-la para compor uma ópera.

Dois anos depois, em 1974, Mahle tomou conhecimento de um concurso de composição de ópera de câmara que aconteceria na cidade de Niterói. Embora faltassem poucos dias para o encerramento das inscrições, o compositor tomou a decisão de compor sua primeira ópera, *Maroquinhas Fru-Fru*, em apenas 15 dias. Em depoimento, Mahle relatou que tudo foi tão apressado que ele nem sequer chegou a pedir a autorização à Maria Clara Machado para adaptar a peça teatral em ópera.

Segundo Mahle, neste concurso, apenas dois compositores “se atreveram” a participar: ele e Lindembergue Cardoso (1939-1989). Contudo, no encerramento do concurso, por fim, nenhum dos dois recebeu os primeiros prêmios em dinheiro, como anteriormente anunciado. Enquanto Mahle recebeu apenas o prêmio de “Menção Honrosa”; Lindembergue permaneceu apenas como participante.

Mahle compartilhou uma informação sobre a razão de não ter havido prêmios em dinheiro. Um dos responsáveis por esse concurso, o compositor César Guerra Peixe (1914-1993), em uma visita a Piracicaba para solar com a Orquestra da EMP, mencionou que os primeiros prêmios não foram concedidos a nenhum deles pelo fato de que a Comissão Organizadora do concurso não havia conseguido nenhuma entidade patrocinadora. Na Figura 2 a seguir, o diploma de Menção Honrosa encontra-se

em uma pasta com diversas notícias sobre a ópera. O diploma foi colado à página com uma frase datilografada logo abaixo: "A polícia também pode-se enganar, não é, Cosme?", frase dita pelo guarda Damião, um dos personagens da ópera.



A polícia também pode-se enganar , não é , Cosme ?
(Damião , 2º ato)

Figura 2: Diploma de menção honrosa pela obra *Marquinhos Fru-Fru*. Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

A temática da ópera satírica conta a história de um concurso de bolos, no qual o vencedor ganhará um colar de pérolas. Abordando temas como competição, corrupção, amor e relações interpessoais, o texto traz uma reflexão sobre valores morais, os quais também podem ser encontrados em *A Moreninha*.

A seguir, na Figura 3, destaca-se o programa da estreia da ópera, trazendo na foto, Ida Meirelles no personagem título.



Figura 3: Programa da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*, na foto Ida Meirelles como *Maroquinhas Fru-Fru*.
Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

De acordo com RONTANI (2014: 84), em *Maroquinhas Fru-Fru*, há elementos da música de vanguarda que se alternam com outros mais tradicionais. Dentre as óperas do compositor, é uma das que mais incorpora recursos de técnicas estendidas, como o *Sprechstimme*¹. Na orquestra, é presente uma série dodecafônica, bem como elementos de música moderna com técnica modal. A melodia da valsa, por exemplo, é praticamente de natureza tonal e romântica, assim como vários segmentos musicais, porque o compositor pensava que, se compusesse uma ópera totalmente vanguardista, ela teria poucas chances de ser premiada.

Constituída de dois atos, *Maroquinhas Fru-Fru* recebe a nomenclatura de ópera de câmara pelo compositor devido ao seu número reduzido de integrantes, apenas 13 personagens, e de sua instrumentação². A instrumentação consiste em um quinteto de cordas e outro de sopros e percussão. Embora haja uma divisão típica em naipes – madeiras, metais, percussão e cordas – são incorporados também, alguns instrumentos não convencionais, como demonstrado no Quadro 2 a seguir:

Quadro 2: Instrumentação na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
1 Flauta	1 Trompa	Pratos	Violino I
1 Oboé		Bumbo	Violino II
1 Clarinete		Chapa Metálica	Viola
1 Fagote		Triângulo	Violoncelo
		Pandeiro	Contrabaixo
		Chocalho	
		Tímpano	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nota-se no naipe de percussão, a utilização de alguns instrumentos não convencionais, como a chapa metálica. Alan Belking (2001), compositor e professor canadense, enumera algumas funções do naipe de percussão, tais como enfatizar um acento, executar uma melodia, apresentar temas rítmicos, criar uma ambiência sonora de fundo e construir uma transição suave entre mudanças de dinâmicas.

¹ *Sprechstimme* é recitações com ou sem alturas definidas, vocabulários sônicos não textuais, risadas, gargalhadas, sussurros, gritos, falsete, trêmolo *muting*, *vocal muting*, glissando, *clicks*, *clucks*, assobios, entre outras possibilidades sonoras.

² Neste trabalho, o termo instrumentação tem como definição a seleção dos instrumentos para determinada obra; já orquestração é a combinação desses instrumentos (KENNAN, 2002: 2; KREITNER, 2010, *passim*).

Na cena 7 do Ato I, exemplificando o uso da percussão na função de criar uma ambiência sonora, observa-se a incorporação da chapa metálica (Figura 4). Nesse contexto em que ocorre uma intensa perseguição em torno do ladrão, a presença da chapa metálica desempenha o papel de intensificar o clímax da cena, criando uma ambiência sonora.

392

130

Fl

Ob

Cl

Fg

Trp

Perc

chapa metálica (1 m) sacudida

Bolandina (sai puxando Sapatos; atrás dela vem também fugindo Ubaldino Pepitas; atrás, Cosme e Damião. Forma-se um verdadeiro cortejo)

Fomos descobrir tos, vamos fu-gir! —

130

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

C 83

Figura 4: Uso da chapa metálica como instrumento de percussão na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

O Quadro 3 a seguir demonstra a divisão da ópera em dois atos, cada um segmentados em cenas, além de apresentar a instrumentação requerida em cada uma delas.

Quadro 3: Divisão de cenas e a instrumentação na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

ABERTURA		Quinteto de Sopros Tímpano, Bumbo, Triângulo, Pandeiro, Chocalho Quinteto de Cordas
ATO I		
Cena 1	Damião, Cosme, Maroquinhas, Bolandina	Quinteto de Sopros Triângulo, Chocalho Quinteto de Cordas
Cena 2	Cosme, Damião, Padarina, Petrônio, Honestino, Zé Botina, Florzinha, Florentina, Florisbela, Eulálio, Ubalino	Quinteto de Sopros Tambor, Pandeiro, Tímpano, Chocalho, Prato, Bumbo Piano ³ Quinteto de Cordas
Cena 3	Maroquinhas, Eulálio, coro ⁴ (formado pelos personagens), Damião, Cosme, Florisbela, Honestino, Petrônio, Bolandina, Zé Botinas, Ubalino, Florentina	Quinteto de Sopros Pandeiro Quinteto de Cordas
Cena 4	Honestino, Bolandina, Cosme, Damião, Padarina, Petrônio, Maroquinhas, Zé Botinas	Quinteto de Sopros Pratos, Tambor Quinteto de Cordas
Cena 5	Maroquinhas, Bolandina, Florentina, Florzinha, Florisbela, Eulálio, Damião, Honestino, Padarina, Petrônio, Zé Botina, Cosme	Quinteto de Sopros Prato, Pandeiro, Bumbo, Triângulo Quinteto de Cordas
ATO II		
Cena 1	Damião, Cosme, Ladrão (Ubalino)	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas
Cena 2	Maroquinhas, Ubalino, Damião, Cosme	Quinteto de Sopros Tímpano Quinteto de Cordas
Cena 3	Eulálio, Cosme, Damião	Quinteto de Cordas Flauta
Cena 4	Florzinha, Florentina, Florisbela, Damião, Cosme	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas
Cena 5	Bolandina, Zé Botina, Damião, Cosme, Ubalino	Ob., Cl., Fg. Quinteto de Cordas

³ A inserção do piano é *ad libitum*, sendo somente na Valsa (*Cakewalk*), localizada no nº de ensaio 30. O piano estaria atrás do palco, tocando a redução para piano e voz.

⁴ Nas óperas do Mahle, vemos que somente em algumas vezes há a nomenclatura coro para trechos com formação para Soprano, Contralto, Tenor e Baixo. Assim, quando há a nomenclatura, chamaremos de Coro; para as seções que não possuem essa nomenclatura, utilizaremos o termo Conjunto Vocal.

Cena 6	Ubalдино, coro (com todos), Maroquinhas, Damião, Cosme	Quinteto de Sopros Tímpano Quinteto de Cordas
Cena 7	Bolandina, Damião, Cosme, Eulálio, Florzinha, Florentina Florisbela, Ubalдино, Honestino, Padarina, Zé Botinas,	Quinteto de Sopros Chapa Metálica, Prato, Bumbo Quinteto de Cordas
Final	Maroquinhas e Coro formado pelos personagens	Quinteto de Sopros Prato, Bumbo Quinteto de Cordas

Fonte: Elaborado pelos autores.

Embora haja a indicação do uso de algum instrumento de percussão em cada cena, trata-se de intervenções pontuais. Ou seja, os *tutti*, ficam limitados à Abertura e aos trechos de conjuntos vocais.

No início de suas óperas, Mahle ao apresentar os nomes dos personagens, insere em cada um deles características funcionais, físicas ou psíquicas que resumem suas personalidades. No Quadro 4 abaixo, são apresentadas as classificações vocais e as extensões dos personagens:

Quadro 4: Relações entre personagens de *Maroquinhas Fru-Fru* e classificações e extensões vocais.

Personagens	Classificação vocal	Extensão vocal ⁵
Maroquinhas Fru-Fru , dama loura indefesa	<i>Mezzosoprano</i>	Dó3 a Sol4
Cosme , guarda	Barítono ou Baixo	Lá2 a Mi3
Damião , guarda	Tenor	Ré3 a Sol4
D. Bolandina , vizinha e rival de Maroquinhas	Soprano	Mib3 a Si4
Eulálio Cruzes , apaixonado por Maroquinhas, sacristão nas horas vagas	Tenor	Ré3 a Lá4
Ubalдино Pepitas , mau caráter	Barítono ou Baixo	Sol1 a Mi3
D. Florzinha , pertence à Família Flores, trio de irmãs solteironas	Soprano	Mi3 a Sol4
D. Florentina , pertence à Família Flores, trio de irmãs solteironas	<i>Mezzosoprano</i>	Ré3 a Mi4
D. Florisbela , pertence à Família Flores, trio de irmãs solteironas	Contralto	Sol2 a Réb4

⁵ Para este trabalho, foi adotado o Dó Central como Dó3.

Honestino , o padeiro, um dos juízes	Baixo	Sib2 a Mib3
Padarina , sua mulher, um dos juízes	<i>Mezzosoprano</i> ou Contralto	Dó3 a Ré#4
Petrônio Leite , o leiteiro, um dos juízes	Tenor	Ré3 a Mi4
Zé Botina de Andrade Sapatos , o sapateiro, um dos juízes	Barítono	Ré2 a Mib3

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em quase a totalidade da ópera, observa-se que a tessitura dos personagens geralmente se mantém sem extremos, com uma ressalva da personagem D. Bolandina, cuja tessitura é um pouco mais aguda em comparação com os outros personagens.

O número de conjuntos vocais e coros da ópera *Maroquinhas Fru-Fru* é mostrado no Quadro 5 a seguir. No que diz respeito ao uso de coros e conjuntos vocais, ressaltamos que, embora recebam a nomenclatura de *coro*, essas intervenções são unicamente executadas pelos próprios personagens, ou seja, não há um núcleo específico de cantores coralistas. Quanto aos conjuntos vocais, há formações para Soprano, Contralto, Tenor e Baixo em uníssono e Trio para Soprano, *Mezzosoprano* e Contralto.

Quadro 5: Número de conjuntos vocais e coros na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

Conjuntos Vocais e Coros em <i>Maroquinhas Fru-Fru</i>	
Ato I	Cena 2 nº de ensaio 17 – Conjunto Vocal “Cento e vinte cinco gramas de manteiga” para SCTB em uníssono
	Cena 3 nº de ensaio 33 Coro Valsa “Ah, se meu bolo ganhar” para SCTB
	Cena 4 nº de ensaio 95 – Trio das Flores para S-MS-C
Ato II	Cena 6 nº de ensaio 114 – Conjunto Vocal “Onde está a Margarida” para SCTB em uníssono
	Cena 7 nº de ensaio 149 – Coro “Ah, se meu bolo ganhar” para SCTB
	nº de ensaio 150 – Coro “Bolos, Bolos, Bolos” para SCTB

Fonte: Elaborado pelos autores.

Há seis ocorrências de coros e conjuntos vocais ao todo. A primeira ocorrência é na Cena 2, no número de ensaio 17, onde todos cantam em uníssono “Cento e vinte cinco gramas de manteiga”. A segunda ocorrência localizada na cena 4, no número de ensaio 33, já marcada pela indicação de Coro, os personagens cantam a valsa

“Ah se meu bolo ganhar”, composta para SCTB. A terceira ocorre na Cena 4 do Ato II, apresentando um trio vocal feminino para soprano, *mezzo* e contralto, formado pela Família Flores. Outro pequeno excerto é encontrado no número de ensaio 114, onde cantam em uníssono “Onde está a Margarida, olê, olê, olá”, conhecida melodia em nosso cancionário popular. Por fim, para o encerramento da ópera, retoma-se a valsa “Ah, se meu bolo ganhar”, acompanhada da inserção de uma nova seção musical: o coro final “bolos, bolos, bolos”. Compostas para SCTB, culminam em um *tutti*.

Quase em sua totalidade, a orquestração é predominantemente composta por cordas, com a inclusão de dois ou mais instrumentos do quinteto de sopros. As seções de *tutti* são reservadas para a Abertura, os coros e nas pequenas intervenções entre as linhas vocais. A instrumentação utilizada nos coros da ópera *Maroquinhas Fru-Fru* é mostrada na Figura 5.

454

150 (entra em cena um grande bôlo de chocolate que depois é oferecido ao público)

C 83

Figura 5: Instrumentação utilizada no coro final da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

Segundo SILVESTRE (2016: 45), "*Maroquinhas Fru-Fru* traz em preponderância os diálogos cantados que mesclam melodias e tons recitativos". Utilizando como base as classificações de estilos vocais propostas por STEIN e SPILLMANN (1996) em *Poetry into Song*, as linhas vocais apresentam características como uma sílaba por nota, diversas sílabas cantadas sucessivamente numa mesma nota, intervalos pequenos, com apenas algumas poucas ocorrências de intervalos extensos como, por exemplo, de 8ª, além de trechos em *legato style*, *parlando style* ou estilo recitado. Porém a característica principal predominante é o desse estilo mais recitado.

Como mencionado, *Maroquinhas Fru-Fru* incorpora alguns elementos da música de vanguarda, que se alternam com outros mais tradicionais. Alguns exemplos de elementos de vanguarda, como *Sprechstimme* e *Sprechgesang*, podem ser observados nas Figuras 6 e 7 a seguir:

o lado de Bolandina) Florisbela

Es-ta re- ceita será mi - nha — e o colar — tam-

Florentina

bém. Que fique ao menos na família Flôres.

C 83

Figura 6: Uso de *Sprechstimme*, na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Redução para piano e voz localizada na Associação Amigos Mahle.

103

Damião (olha para dentro do poço como que jogando alguém e auxiliado por Cosme)

Não sem antes pegar o bandido, pi-ca-lo em mil pedaços e jo-gá-lo dentro deste poço in-

- fec - to.

Iiii, Cos-me, tem al-guma coisa me-xendo lá dentro.

calmo

fz *mf* *p* *pp* *mf*

Figura 7: Uso do *Sprechgesang*, na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Redução para piano e voz localizada na Associação Amigos Mahle.

SILVESTRE (2016) destaca também a utilização de recursos de figuras retóricas, como a *hypotiposis*⁶ (Figura 8), nesse contexto representando o movimento dos guardas, ou seja, descrevem musicalmente os passos de Cosme e Damião adentrando na cena, como exemplificado exemplo a seguir:

1º Ato 6

1ª Cena

Moderato

Dam. (T) Damião

Cos. (B) Cosme

Oh Cos-me, vo-cê

É ho - je a fes - ta.

p *p*

Figura 8: Aplicação da figura retórica *hypotiposis*, na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Redução para piano e voz da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

⁶ De acordo com CANO (2000), o termo *hypotiposis* é definido como uma figura descritiva dentro do sistema da retórica musical. Ele traz a descrição musical de conceitos extramusicais, pessoas ou coisas. Logo, podem ser procedimentos descritivos que imitam sons de animais, de instrumentos ou de coisas.

A estreia da ópera ocorreu na cidade de Piracicaba, no dia 20 de março de 1976, na Sala Dr. Mahle, localizada na Escola de Música de Piracicaba (EMP). Sua realização foi fruto de um trabalho desenvolvido entre professores, alunos e conjuntos da Escola de Música de Piracicaba. Mediante a subvenção do Conselho Estadual de Cultura e da Prefeitura Municipal, *Maroquinhas Fru-Fru* realizou uma turnê por diversas cidades. Na Figura 9, ilustra-se o compositor recebendo os aplausos finais em uma das récitas.



Figura 9: Mahle recebendo aplausos nos agradecimentos finais em uma das récitas da *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

O Conselho Estadual de Cultura, um dos subvencionadores, afirmou que foi a primeira vez que subvencionaram um espetáculo do interior de São Paulo com a mesma importância dos espetáculos montados na capital paulista. Um recorte de jornal não identificado, a seguir (Figura 10), demonstra a importância da montagem, demonstrando o seu reconhecimento através de sua apresentação na Televisão Cultura a convite do maestro Walter Lourenço.

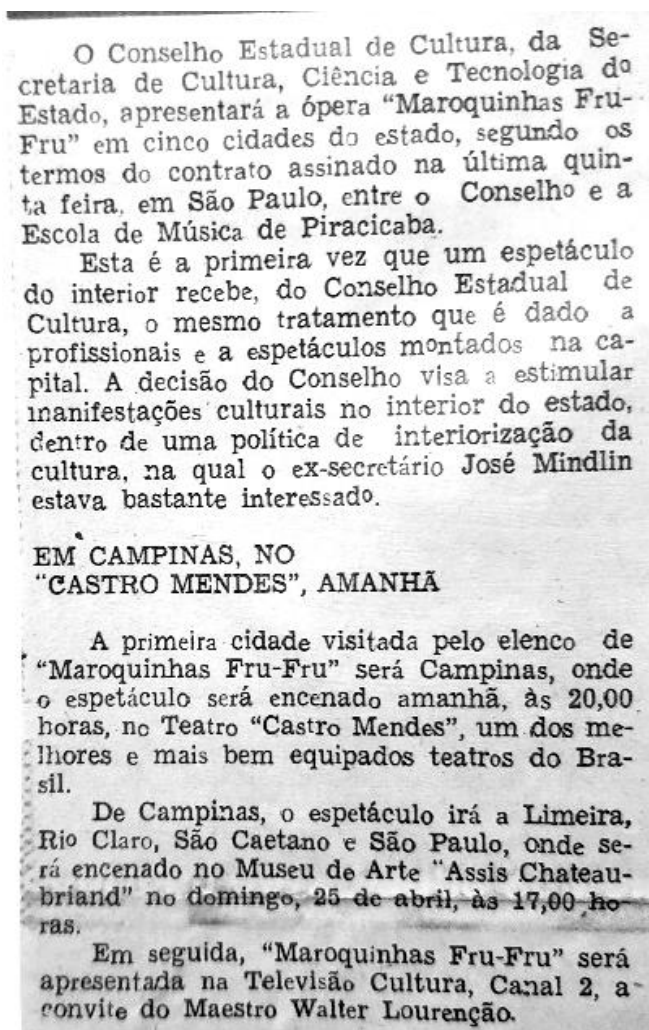


Figura 10: Recorte de jornal sobre a subvenção da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*. Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

Somente no estado de São Paulo, a ópera foi apresentada em 6 cidades diferentes, sendo elas: Campinas, Limeira, Rio Claro, São Caetano do Sul, São Paulo e, obviamente, Piracicaba. O Quadro 6 abaixo relaciona os dias de apresentação com os respectivos locais.

Quadro 6: Locais de apresentação da primeira turnê de *Maroquinhas Fru-Fru* pelo estado de São Paulo.

Apresentações	Locais
20, 21, 27 e 28 de março e 3 de abril de 1976	Piracicaba – Sala Dr. Mahle – EMPER
4 de abril de 1976	Campinas – Teatro Castro Mendes
10 de abril de 1976	Limeira – Limeira Clube
11 de abril de 1976	Rio Claro
24 de abril de 1976	São Caetano do Sul – Fundação das Artes
25 de abril de 1976	São Paulo - MASP

Fonte: Elaborado pelos autores.

Durante a montagem, o barítono Eladio Perez Gonzales, que na época era professor de canto na EMP, foi o responsável pela interpretação e preparação vocal dos cantores. A preparação cênica foi conduzida por José Maria Ferreira, que, posteriormente, escreveria o libreto da segunda ópera de Mahle, *A Moreninha*. Inúmeros foram os profissionais que participaram da estreia, em sua maioria, piracicabanos, são apresentados no Quadro 7:

Quadro 7: Profissionais envolvidos na estreia da *Maroquinhas Fru-Fru*.

Função	Integrantes
Maroquinhas Fru-Fru	Ida Meirelles
Cosme	Baldu Liesinger
Damião	Sergio Fustagno
D. Bolandina	Suzel Cabral Freire
Eulálio Cruzes	Marcos Thadeu
Ubalduino Pepitas	Eladio Perez Gonzales
D. Florzinha	Dirce Carmignani
D. Florentina	Cintia Pinotti
D. Florisbela	Lygia Sansigolo
Honestino	Ruy dos Santos Caio
Padarina	Lilia Manfrinato
Petrônio Leite	Guido Zanlorenzi
Zé Botina de Andrade Sapatos	Oscar de Oliveira
Direção Cênica	José Maria Ferreira
Regência e direção musical	Ernst Mahle
Pianistas Preparadores	Bernadette Sampaio, Maria Aparecida Mahle e Ernst Mahle
Preparação Vocal	Eládio Perez Gonzalez
Cenário	Rodrigo Cid
Figurinos e objetos de cena	Clemência Pizzigatti
Costura	Floris Brusantin Sorsen
Assistentes de cena	Heloisa Naime e Sonia Rolan
Carpintaria	Silvino Pereira e Alvaro Godói
Eletricista	B. Luiz Siqueira
Produção Executiva	Maria Aparecida Mahle

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em sua primeira ópera, Mahle conquistou o sucesso da crítica especializada, com a montagem sendo destacada em diversos jornais da época. A seguir, expõe-se uma crítica de um autor desconhecido, publicada no **Jornal de Piracicaba**. Nota-se que ele não deixou passar despercebido vários detalhes da obra, incluindo a ideia de temas⁷ específicos de cada personagem:

Mahle foi muito feliz na elaboração da música, que se revela perfeitamente adequada ao espírito da estória. É vibrátil, colorida, divertida e atraente, embora não falem, no segundo ato, os tons que exprimem tensão e perigo, sublinhando as cenas de suspense. Nota-se na composição o cuidado de fixação de temas musicais que vão caracterizar certas personagens ou situações da peça, como as mocinhas Flores, dona Bolandina, o próprio bolo, e assim vão sucedendo, se repetindo e se entrecruzando – tudo isso sem sair do nível de compreensão adequado a uma peça que se destina, originalmente, a um público muito jovem, embora seja assistida e re-assistida com prazer pelos adultos. (**Jornal de Piracicaba**, 04 abr. 1976, *apud* Cotrim, 1989: 250).

Conforme ilustrado abaixo na Figura 11, o recorte do jornal **O Diário de Limeira**, de 13 de abril de 1976 revela a crítica de autor desconhecido sobre a récita realizada em Limeira. O autor relata o sucesso que a récita alcançou junto ao público presente, ressaltando a sensibilidade, a comunicação e os valores artísticos presentes na montagem.

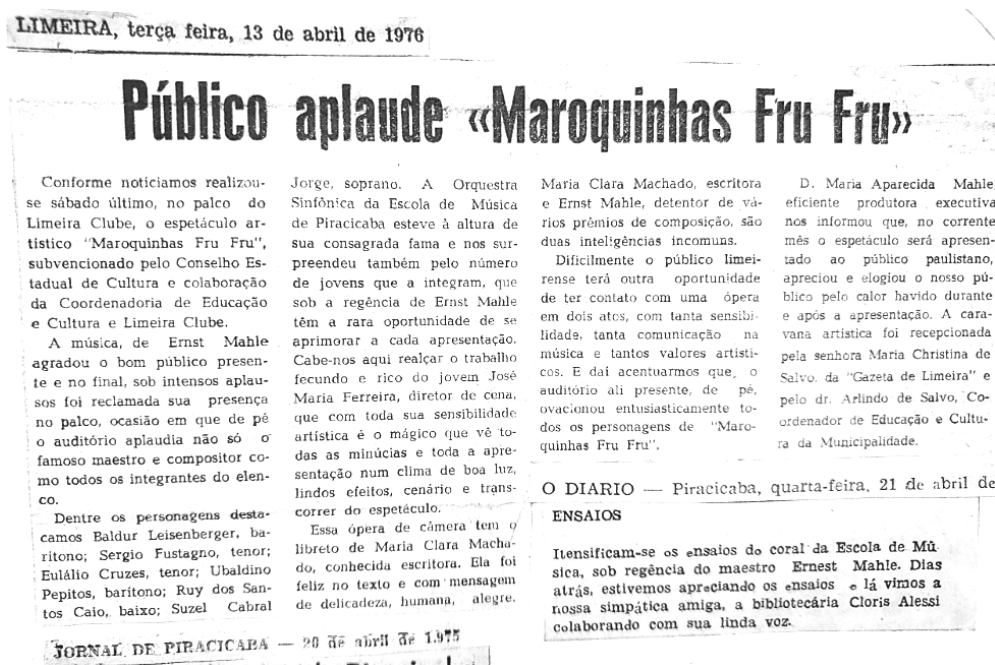


Figura 11: Crítica de autor desconhecido sobre a récita de *Maroquinhas Fru-Fru* em Limeira. Fonte: Acervo da Associação de Amigos Mahle.

⁷ É comum, nas óperas de Mahle, a utilização de motivos musicais e temas musicais que se relacionam com personagens, objetos, situações e, até mesmo, sentimentos específicos, caracterizando-os.

O sucesso da ópera proporcionou seu retorno aos palcos em julho do mesmo ano em duas ocasiões distintas. No dia 14 de julho de 1976, a ópera foi aos palcos em Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto durante o 10º Festival de Inverno. A regência ficou por conta do maestro Afrânio Lacerda, que reuniu um quinteto de cordas formado pelos professores do Festival e pelo Conjunto de Percussão e Sopros da Fundação de Educação Artística.

Na segunda ocasião, fez parte da comemoração do 13º aniversário da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. Apresentada nos dias 25, 26 e 27 de julho de 1976 no Teatro Marília, a ópera contou com a regência do maestro Afrânio Lacerda, o apoio da Orquestra de Câmara da Fundação de Educação Artística, do PAC, DAC, MEC e da Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais.

Nessa montagem, o barítono Eládio Perez Gonzáles, além de interpretar o vilão Ubaldino Pepitas, também assumiu a direção cênica. Já quanto aos integrantes, novos integrantes foram incorporados e parte do elenco anterior foi mantido. O Quadro 8 abaixo nos mostra os integrantes que fizeram parte desta montagem:

Quadro 8: Relação de integrantes e suas respectivas funções na montagem de *Maroquinhas Fru-Fru* no Teatro Marília de Belo Horizonte.

Função	Integrantes
Maroquinhas Fru-Fru	Vania Soares
Cosme	Baldur Liesenberg
Damião	Sergio Fustagno
D. Bolandina	Maria Amélia Martins
Eulálio Cruzes	Marcos Thadeu
Ubaldino Pepitas	Eladio Pérez-Gonzáles
D. Florzinha	Miriam Borges de Andrade
D. Florentina	Corina Trompa
D. Florisbela	Ana Maria Vincent
Honestino	Francisco José Campos Neto
Padarina	Edla Lacerda
Petrônio Leite	Hugo Augusto da Silva
Zé Botina de Andrade Sapatos	Derly de Célia
Pianista Preparadora	Berenice Menegale

Cenários, objetos de cena e cartaz	Equipe da Fundação Escola Guinard: José Maria Gouveia, Maria Carmem Rodrigues Alves, Fátima Pinto Coelho, Thaís Salgado Helt, Enezila Maria de Moura Campos, George Helt
Costura	Filomena Naziazeno
Assistentes de cena	Maria Rita Bizzotto Tirado e Ana Maria Campolina
Iluminação	Felicio Alves da Silva
Figurinos	Clemência Pizzigatti
Diretora de Produção	Cristina Lessa

Fonte: Elaborado pelos autores.

A ópera ficou anos engavetada sem ser encenada, e somente em 2008 o maestro Marcelo de Jesus a resgatou, apresentando-a no concerto inaugural do XII FAO na ocasião em que tomava posse do cargo de Maestro Adjunto da Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica. Da consulta ao acervo da AAM, constatou-se a existência de uma versão para voz e piano em alemão, confeccionada no ano de 2011. A Figura 12 a seguir ilustra um excerto do coro final da ópera na versão em alemão:

Figura 12: Redução para piano e voz na versão em alemão do coro final da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

A acessibilidade da ópera quanto ao enredo, quantidade reduzida de integrantes e formação instrumental levou a Escola de Música da Universidade Federal

do Rio de Janeiro – UFRJ, por meio do projeto “A Escola vai à Ópera” – a produzir cinco récitas realizadas no Salão Leopoldo Miguez, sendo três para alunos de escolas públicas e particulares exclusivamente (09, 10 e 11 de outubro, às 14h30) e duas abertas ao público em geral (09, às 18h30; e 12, às 16h). O elenco foi formado por cantores do conjunto vocal Brasil Ensemble da UFRJ, acompanhados por músicos da Orquestra de Câmara, composta por instrumentistas estudantes da Escola. A direção-geral foi da maestra Maria José Chevitarese; a direção cênica, de José Henrique Moreira; e a regência, dos então alunos de regência, Jean Molinari e Kaique Stumpf.

Ao todo, *Maroquinhas Fru-Fru* teve mais de 30 apresentações em diversas localidades como cidades do interior de São Paulo, assim como no Rio de Janeiro, em cidades mineiras como Belo Horizonte, Ouro Preto e Poços de Caldas, além da cidade de Manaus no Amazonas, e em Campina Grande na Paraíba.

4. *A Moreninha* (1980)

Seis anos após sua primeira ópera, Mahle compôs *A Moreninha*, cuja capa da redução para piano e voz é apresentada na Figura 13, sob encomenda para a “Semana Brasileira”, realizada de 27 de abril a 3 de maio de 1980 em Bonn e Colônia, na Alemanha. A prefeitura de Bonn fez a encomenda de uma ópera com temática brasileira que fosse adequada para jovens intérpretes, sendo a montagem um dos eventos da “Semana Brasileira”.

A ópera estreou no dia 30 de abril de 1980 no *Theater Der Jugend*, em Bonn, na forma de cortina lírica, com o nome de *Carolina*. Em artigo publicado no jornal **O Estado de São Paulo** (1980), o autor desconhecido relata que nesse período a editora alemã *Breitkopf & Hartel* mostrou interesse em publicar uma edição da ópera, porém a negociação não foi concretizada. A Figura 13 ilustra a capa da edição da redução para voz e piano produzida pelo compositor.

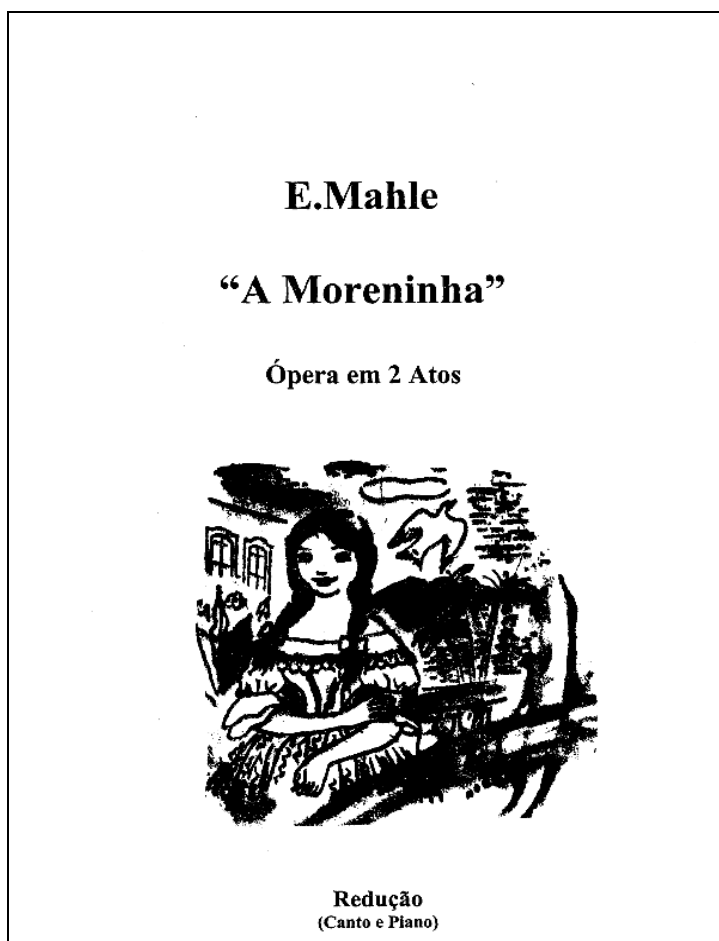


Figura 13: Capa da redução para piano e voz da ópera *A Moreninha*. Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

A “Semana Brasileira” foi fruto de uma parceria realizada entre o Itamaraty e diversas associações culturais do Brasil e da Alemanha, dentre as quais se destacam a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e o Instituto Cultural Brasil-Alemanha. O evento inédito visava criar laços de amizade entre os dois países por meio da arte. Para firmar a parceria, diversas autoridades alemãs visitaram o Brasil entre 1975 e 1978, incluindo o secretário de cultura, Hansjürgen Hagemann.

O libreto da ópera, baseado no romance homônimo de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), foi elaborado por José Maria Ferreira (1941-1991). Mahle em colaboração com Brigitte Kreizz, anteriormente mencionada, produziram a versão em alemão do libreto, cujo título fora alterado para *Carolina*. Assim como *Marquinhos Fru-Fru*, *A Moreninha* recebe a nomenclatura de ópera de câmara constituída por dois atos e conta com 13 personagens. Foi composta para uma orquestra de câmara formada por um quinteto de cordas, um quinteto de sopros e percussão. A seguir, no Quadro 9, apresenta-se a instrumentação requerida na ópera:

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
Flauta	Trompa	Pratos	Violino I
Oboé		Bumbo	Violino II
Clarinete		Maracas	Viola
Fagote		Triângulo	Violoncelo
		Pandeiro	Contrabaixo
		Castanholas	

Quadro 9: Instrumentação na ópera *A Moreninha*. Fonte: Elaborado pelos autores.

Observa-se uma semelhança na instrumentação entre *A Moreninha* e *Maroquinhas Fru-Fru*, pois ambas contam com um quinteto de cordas, de sopros e percussão, razão pela qual recebem a nomenclatura pelo compositor de ópera de câmara.

No Quadro 10, a seguir, é apresentada a segmentação dos atos em cenas como também a instrumentação requerida em cada uma delas.

Quadro 10: Divisão de cenas e instrumentação na ópera *A Moreninha*.

Personagens		Instrumentação
ABERTURA	Seção Instrumental	Quinteto de Sopros
		Quinteto de Cordas
		Pratos, Triângulo, Pandeiro, Bumbo, Maracas
ATO I		
Cena 1	Filipe, Fabrício, Leopoldo e Augusto	Quinteto de Sopros
		Quinteto de Cordas
		Pratos, Triângulo, Bumbo
Cena 2	Clementina, Joaquina, Joana	
	Trio vocal	Quinteto de Sopros
	Carolina, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, D. Ana Filipe, Fabrício, Leopoldo, Augusto e Paula	Quinteto de Cordas
	Coro “Bela esta manhã”	Triângulo, Pandeiro, Prato
Cena 3	D. Violante e Augusto	Clarinete, Oboé, Violinos I e II, Viola, Violoncelo
		Quinteto de Sopros
		Quinteto de Cordas
		Pandeiro
Cena 4	Augusto e Fabrício	Quinteto de Sopros
		Quinteto de Cordas
Cena 5	Filipe, Fabrício, Leopoldo, Augusto, Carolina, Clementina, Joaquina, Joana, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, D. Ana e Paula	Quinteto de Sopros
		Quinteto de Cordas
Cena 6	Paula, Keblerc, Carolina, Augusto, D.	Quinteto de Sopros

	Violante, D. Ana e Joaquina	Quinteto de Cordas
Cena 7	Augusto, D. Ana e Carolina	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas
Cena 8	Carolina (Balada) Seção Instrumental Valsa da Carolina	Quinteto de Cordas Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pratos e Pandeiro
ATO II		
	Seção Instrumental Música do Baile (Polca)	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pratos, Pandeiro, Castanhola
Cena 1	Filipe, Fabrício, Leopoldo, Augusto, Sr. Keblerc D. Ana, D. Violante, Carolina, Clementina, Joaquina e Joana	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pandeiro, Pratos
Cena 2	Joaquina, Clementina, Joana Augusto e Carolina	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pratos
Interlúdio	Seção Instrumental	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pratos
Cena 3	Augusto, Leopoldo, Dr. Pedro, Carolina Coro “Vencedor Vencido”	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas
Cena 4	Carolina, D. Ana, Filipe e Dr. Pedro	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas
Cena 5	Augusto e Carolina	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pratos
Cena Final	Seção Instrumental Valsa da Carolina Todos Coro “Bela esta manhã”	Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pandeiro, Prato, Bumbo

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em *A Moreninha*, é perceptível a escolha do compositor por manter a maioria das cenas apenas com o quinteto de sopros e de cordas, a percussão aparece somente com maior predominância nas seções instrumentais. Além disso, o quinteto de cordas, geralmente, é acompanhado por apenas um ou dois instrumentos do naipe de sopros. A densidade orquestral se mantém semelhante à da *Maroquinhas Fru-Fru*, sendo, na Abertura e nas seções instrumentais, as seções com maior densidade absoluta, ou seja, com maior número de instrumentos concomitantes.

Quanto ao número de seções instrumentais, *A Moreninha* apresenta um número maior em comparação com *Maroquinhas Fru-Fru*, sendo composta pela Abertura, Valsa da Carolina, Música do Baile (Polca) e o Interlúdio.

No que diz respeito aos conjuntos vocais, há um trio de vozes femininas e um quinteto de vozes masculino, além de dois conjuntos para formação de SCTB. O Quadro 11 a seguir detalha o número de conjuntos vocais e coros na ópera:

Quadro 11: Número de conjuntos vocais e coros na ópera *A Moreninha*.

Número de Conjuntos Vocais e Coros na ópera <i>A Moreninha</i>	Localização
Ato I	Cena 2
	Trio para SAC – “Um rapaz precisa de mão firme”
	Trio para SAC – “Um rapaz precisa de mão firme”
Ato II	Coro para SCTB – “Bela esta manhã”
	Cena 1
	Quinteto para TTB – “Não há razão melhor para brindar”
	Trio para SAC – “Um rapaz precisa de mão firme”
	Trio para SAC – “Um rapaz precisa de mão firme”
	Cena 3
	Coro para SCTB – “Vencedor Vencido”
	Coro para SCTB – “Vencedor Vencido”
	Cena Final
	Coro para SMCTB – “Bela esta manhã”

Fonte: Elaborado pelos autores.

Na cena 2 do ato I, identificada pelo número de ensaio 37, há o coro “*Bela esta manhã*”, composta para a formação de Soprano, *Mezzosoprano*, Contralto, Tenor e Baixo. Essa formação é novamente retomada na Cena Final do Ato II, marcada pelo número de ensaio 195, convencionando o tradicional final feliz.

Na cena 3 do Ato II, localizado nos números de ensaio 159 e 168, há o coro “*Vencedor Vencido*”, para Soprano, Contralto, Tenor e Baixo. Essas são as únicas ocorrências que recebem nomenclatura de coro. No entanto, assim como em

Maroquinhas Fru-Fru, apesar da nomenclatura coro, os grupos consistem unicamente pelos personagens da ópera, não existindo um núcleo específico de cantores coralistas. Quanto aos conjuntos vocais, há um trio vocal feminino para Soprano, *Mezzosoprano* e Contralto. As personagens encarregadas de formar o trio são: Joaquina, Clementina e Joana trazendo o tema “*Um rapaz precisa de mão firme*”, que é diversas vezes resgatado no decorrer da ópera nos números de ensaio 29, 35, 111 e 116.

Por fim, há um quinteto vocal masculino, localizado na primeira cena do Ato II, no número de ensaio 107. Os personagens encarregados de interpretar o quinteto “*Não há razão melhor para brindar*” são: Fabrício, Augusto, Filipe, Leopoldo e Sr. Keblerc, consistindo em sua formação para dois tenores, dois barítonos e um baixo.

Quanto à classificação vocal dos personagens, Mahle adota uma classificação genérica com a tradicional nomenclatura de soprano, *mezzosoprano*, contralto, tenor, barítono e baixo. Em relação às classificações, o Quadro 12 abaixo detalha a extensão vocal exigida em cada personagem:

Quadro 12: Relação de personagens de *A Moreninha* e suas classificações e extensões vocais.

Personagens	Classificação Vocal	Extensão Vocal
Carolina , a moreninha	soprano	Mi3 ao Lá4
Augusto , estudante de medicina	tenor	Ré3 ao Sib4
Filipe , irmão de Carolina	barítono	Dó2 ao Fá#3
Leopoldo , estudante de medicina	baixo	Sol1 ao Mib3
Fabrício , estudante de medicina	tenor	Mi3 ao Lá4
Clementina , namorada de Filipe	<i>mezzosoprano</i>	Dó#3 ao Fá4
Joaquina , sonsa, aérea, terna	soprano	Mi3 ao Lá4
Joana , apaixonada de Fabrício	contralto	Sol#2 ao Mi4
D. Ana , avó de Filipe e Carolina	<i>mezzosoprano</i>	Dó#3 ao Fá#4
D. Violante , velha senhora, importuna	soprano	Mi3 ao Sib4
Sr. Keblerc , meia idade, apreciador de bons vinhos	baixo	Fá1 ao Mi3
Paula , ama de Carolina, criada	contralto	Dó3 ao Ré#4
Dr. Pedro , pai de Augusto	barítono	Mib2 ao Solb3

Fonte: Elaborado pelos autores.

Assim como em *Maroquinhas*, Mahle não exige uma tessitura aguda para os personagens, com algumas exceções, como os personagens Augusto, D. Violante e Dr. Pedro, cujas linhas vocais são predominantemente construídas numa tessitura mais aguda. Além disso, ainda comparando com *Maroquinhas Fru-Fru*, observa-se que as

linhas vocais têm características bastante similares como uma sílaba por nota, diversas sílabas cantadas sucessivamente numa mesma nota, estilo recitado, *parlando style* e *legato style*.

Segundo MAHLE (1980), em reportagem no jornal **O Estado de São Paulo**, *A Moreninha* procura captar as formas musicais românticas brasileiras que ainda persistiam nas tradições musicais do interior do país, como a Valsa da Carolina e a Música do Baile, uma polca. Por isso, o compositor afirma que a partitura não possui grandes ousadias formais inadequadas à obra de Macedo.

Para o compositor, a ópera é “uma brincadeira”. “Ponha uma pessoa cantando num palco e junte a ação: temos uma brincadeira”. Ele ainda complementa que suas duas primeiras óperas são “mozartianas de espírito”, isto é, possuem temas juvenis.

Após a estreia em 1980 em Bonn, Mahle desejava realizar a estreia aqui no Brasil com a versão em português. Porém, todas as tentativas de montagens acabavam esbarrando na falta de recursos financeiros. No entanto, mesmo diante dessa indisponibilidade de recursos, Mahle jamais abdicou de seus objetivos. Após 11 anos engavetada, no dia 12 de março de 1991, antes ainda da estreia brasileira, o compositor durante a abertura da exposição *Técnicas e Tendências: Confrontos – 140 anos de arte em Piracicaba, de 1851 a 1991, o percurso de José Maria Ferreira*, levou alguns trechos da ópera, no Teatro “Dr. Losso Netto”. Foi somente cerca de um ano depois, em 1992, que a montagem de *A Moreninha* teve sua estreia em comemoração aos 40 anos de atividades artísticas do compositor. Em investigação junto aos arquivos do acervo da Escola de Música de Piracicaba, foi localizado um artigo publicado pelo **Jornal de Piracicaba**, no qual Mahle expõe as dificuldades enfrentadas ao compor uma ópera:

No passado, os compositores se sentiam motivados em comporem óperas, porque tinham certeza de que elas seriam encenadas. Uma ópera exige centenas de horas de trabalho, e o compositor não tem nenhuma garantia de que o trabalho será apresentado. Quando [a ópera] é apresentada, tudo tem que estar em perfeita sintonia, se um elemento não funciona, nada funciona. (**Jornal de Piracicaba**, 1992, [Entrevista cedida à Malu Rigatto]).

Mahle ainda escreve que “*só pensará se vai ou não escrever outras óperas, após viabilizar a montagem de A Moreninha, que ficou engavetada durante anos*”. Felizmente, em 1992, a montagem recebeu apoio da Ação Cultural, da Prefeitura Municipal de Piracicaba, do **Jornal de Piracicaba**, da Universidade Metodista de Piracicaba, do Anglo (Colégio Piracicaba) e do (Colégio Luiz de Queiroz (CLQ)). A estreia

ocorreu no dia 10 de abril de 1992. As figuras 14 e 15 a seguir, apresentam recortes de jornais que veicularam as notícias sobre as primeiras récitas da ópera.



Figura 14: Recorte de **Jornal de Piracicaba**, de 12 de fevereiro de 1992, sobre a montagem da ópera *A Moreninha*. Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.



Figura 15: Recorte de divulgação da estreia da ópera *A Moreninha*. Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

Além das réцитas em Piracicaba, outras dez cidades receberam a ópera, quais sejam: São Carlos, Tatuí, Rio Claro, Campinas, Araras, Santos, Americana, Campos do Jordão, São Paulo e Londrina. O Quadro 13 a seguir relaciona as datas das réцитas e os respectivos locais.

Quadro 13: Relação de cidades com a montagem da ópera *A Moreninha* e datas.

Datas das réцитas	Locais
10, 11 e 12 de abril de 1992	Piracicaba
26 de abril de 1992	São Carlos
05 de julho de 1992	Tatuí, durante o Festival de Inverno
24 de maio de 1992	Rio Claro
Junho (s.d. ⁸)	Campinas – duas apresentações – teatro interno do Centro de Convivências
s.d.	Araras
19 de junho de 1992	Santos - Teatro Municipal Brás Cubas
s.d.	Americana
10 de julho de 1992	Festival de Inverno em Campos de Jordão – Auditório Cláudio Santoro
16 julho de 1992	São Paulo, como parte da programação do Festival de Inverno, no Teatro Sérgio Cardoso
8 e 9 de agosto de 1992	Piracicaba, no aniversário da cidade
26 de julho de 1992 (duas sessões)	Londrina – Teatro Ouro Verde, como parte da programação do 12º Festival de Londrina; Patrocínio da “Sociedade dos Amigos do Festival de Londrina”

Fonte: Elaborado pelos autores.

A montagem contou com a participação de aproximadamente 60 pessoas, incluindo a Orquestra de Câmara da Escola de Música de Piracicaba e os cantores da Universidade Estadual de Campinas. A seguir, o Quadro 14 expõe a relação detalhada das funções e nomes dos integrantes da estreia.

Quadro 14: Relação de profissionais atuantes na montagem de *A Moreninha* em 1992.

Função	Integrantes
Carolina	Solange Siquerolli e Maria Cecilia
Augusto	Ricardo Pereira e Francisco Amstalden
Filipe	Marco Amstalden
Leopoldo	Orival Gonçalves F ^o
Fabrcício	Marcelo Brazon
Clementina	Andreia Siqueira

⁸ Sem data. Nos arquivos pertencentes ao acervo da Escola de Música de Piracicaba, não pudemos encontrar as datas específicas em que ocorreram tais réцитas.

Joaquina	Angela de Souza
Joana	Valéria de Seta
D. Ana	Vania Pajares
D. Violante	Silvia Pinotti e Maria Cecilia
Sr. Keblerc	Martinho Klemann
Paula	Celeste do Carmo
Dr. Pedro	Norberto Vieira
Flauta	Rafael Gobeth
Oboé	Carlos Carvalho
Clarinete	Cintia Pinotti
Fagote	Marcos Tadeu Januário e Paulo Justi
Trompa	Ricardo Cruz e João Domingos Feliciano
Percussão	Beatriz C. Victória e Adelina Pinotti
Violinos 1	Celisa A. Frias, M. Lúcia Z. Krug, Marcelo Ribeiro e Carlos A. Ribeiro
Violinos 2	Glaucia Pinotti, Liege E. Pedroso e M. Fernanda Krug
Violas	Ana Lúcia Moda, Alexandre Razera e Renata Delamatrice
Violoncelos	Raul Gobeth, Queuiryn Djong van Sier e Luciana Lorandi Falda
Contrabaixo	Roberto Arévalo
Direção Musical	Ernst Mahle
Direção Vocal	Niza C. Tank
Pianistas Correpetidores	Acchile Picchi e Vania Pajares
Diretor de Cena	Sara Pereira Lopes
Cenografia	Alberto Camarero, Jarbas Lotto (assistente de cenografia) e Joel da Silva Cândido (assistente de cenografia)
Execução	Paulo Sérgio Ravelli e Carlos Ramalhão
Iluminador	Venilto R. Rodrigues
Execução de Figurinos	Nelson Alfaiate, Lopes-Alfaiataria Excelsior, M. Aparecida, Ruth e Dirce Zem e Josefa Martins
Contrarregras	Alexandre D’Antonio
Maquiagem	Elida Coimbra
Coordenação	Cidinha Mahle

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nessa produção, destacam-se, dentre vários profissionais de importância, a renomada soprano Niza de Castro Tank (1931-2022), natural de Limeira, responsável pela direção vocal dos cantores, bem como do pianista e compositor Acchile Picchi (1952-2024) como pianista correpetidor.

A figura 16, logo abaixo, apresenta as personagens Carolina, Joaquina, Clementina e Joana em cena na montagem realizada em 1992.



Figura 16: As personagens Carolina, Joaquina, Clementina e Joana, da ópera *A Moreninha*, na montagem de 1992. Fonte: Acervo da Escola de Música.

Após 21 anos da estreia brasileira, em 2013, Mahle e Cidinha conseguiram a aprovação do ProAC-ICMS da Secretaria de Estado da Cultura para uma nova temporada da ópera. Também, com o apoio da Associação Amigos Mahle, do patrocínio cultural do **Jornal de Piracicaba** e da **Revista Arraso**, *A Moreninha* retornou aos palcos com uma nova temporada prevista para 2014.

Antes mesmo do início da temporada de 2014, ainda em 2013, outras duas apresentações foram realizadas. Nessa circunstância, o compositor utilizou recursos próprios. Desta forma, viabilizou duas apresentações, uma em Piracicaba, no Teatro Erotides de Campos, e outra em Carapicuíba, no Teatro Jorge Amado.

Para essa nova temporada, contou-se com a participação de cantores de diversas cidades do estado de São Paulo, sendo a maioria piracicabana, assim como os músicos que participaram. Inclusive, muitos músicos e cantores que estiveram na estreia em 1992 retornaram à montagem em 2014. Como o soprano Solange Siquerolli, que

atuou como Carolina na estreia em 1992, retornou após 21 anos para interpretar desta vez os papéis de D. Violante e de D. Ana, alternadamente. Já o barítono Norberto Vieira, novamente deu vida ao personagem Dr. Pedro, além de ser encarregado pela cenografia. Da mesma forma, Francisco Amstalden, que interpretou Augusto em 1992, retornou como fagotista. A relação de profissionais atuantes na montagem de *A Moreninha*, em 2013-2014 é apresentada no Quadro 15.

Quadro 15: Relação de profissionais atuantes na montagem de *A Moreninha*, em 2013-2014.

Função	Integrantes
Carolina	Raíssa Amaral
Augusto	Caio Duran e Samuel Valli
Filipe	Jorge Trabanco Filho
Leopoldo	Rafael Leoni
Fabrício	Antonio Pessotti
Clementina	Luciana Vieira e Érica Gualazzi
Joaquina	Andréia Vieira e Taís Michelin
Joana	Rita de O. Souza e Tânia A. Bragion
D. Ana	Mônica Moraes e Solange Siquerolli
D. Violante	Solange Siquerolli e Luciana Vieira
Sr. Keblerc	Paulo M. de Paula e Marcelo Santos
Paula	Nelma C. Nunes
Dr. Pedro	Norberto Vieira
Flauta	Rafael Gobeth
Oboé	Heleodoro Moraes
Clarinete	André Zocca
Fagote	Francisco Amstalden
Trompa	Adriano Horn
Percussão	Rui Kleiner
Violinos 1	Claudio Mahle (<i>spalla</i>), Matheus Baião, Liege E. Pedroso e Pedro Gobeth
Violinos 2	Silas Simões, Mariela Micheletti, Marcelo Ribeiro, Carlos Alberto Ribeiro e Moisés Baião
Violas	Renato Bandel, Jonas Goes Jr. e Marcos Rontani
Violoncelos	Fabio Belluco, Paulo Bandel, Mayumi Micheletti e Claudia Cruz
Contrabaixo	Anselmo Melosi e Ângelo Leite
Direção Musical	Ernst Mahle
Pianista Correpetidora	Hilara Crestana
Diretor de Cena	Paulo de Barros
Cenografia	Norberto Vieira

Execução	Vandelei Iacope e Elza Carrascosa
Iluminador	Valdemir A. Correia
Execução de Figurinos	Vera Guidotti
Contrarregras	Luciana Pimpinato e Sérgio Pimpinato
Maquiagem	Mateus Cruz
Coordenação	Cidinha Mahle

Fonte: Elaborado pelos autores.

Assim, no ano de 2014, a temporada teve início em março, contando com apresentações no palco de oito cidades do interior paulista. A seguir, no Quadro 16, dispõem-se os nomes dos teatros e das cidades que sediaram as apresentações, com as respectivas datas:

Quadro 16: Datas, cidades e teatros em que *A Moreninha* foi apresentada em 2014.

Datas das réeitas	Cidades
9 de março de 2014	Rio Claro – Teatro Prof. ^a Felícia Alem Alam
16 de março de 2014	Americana – Colégio Objetivo
23 de março de 2014	Limeira – Teatro Vitória de Limeira
30 de março de 2014	Tatuí - Teatro Procópio Ferreira
6 de abril de 2014	Campinas – Teatro Castro Mendes
9 de abril de 2014	Jundiaí – Teatro Polytheama
13 de abril de 2014	Cosmópolis – Auditório 15 de Outubro
27 de abril de 2014	Espírito Santo do Pinhal – Teatro Avenida

Fonte: Elaborado pelos autores.

Recentemente, em 2022, *A Moreninha* retornou aos palcos por meio de uma parceria entre os alunos do Opera Studio da UNICAMP e da Orquestra Sinfônica da Unicamp, encerrando o evento *Semana Rastros dos Rastros de 1922*. A ópera foi transmitida ao vivo pelo *Youtube*, em 18 de fevereiro de 2022, sob regência da maestrina Cinthia Alireti. Em julho de 2022, a mesma montagem foi novamente realizada no Teatro Castro Mendes de Campinas. Nossa tese de doutorado intitulada *A Moreninha (1980), de Ernst Mahle: contextualização histórica, edição crítica e performance* abordou inúmeros aspectos relacionados à montagem, em capítulo dedicado exclusivamente à ópera *A Moreninha*.

5. *O Garatuja* (2005)

Baseada no romance homônimo de José de Alencar (1829-1877), a ópera *O Garatuja*, dedicada à Nara, Cidinha e Celisa, tem como libretista o cearense Eugênio Leandro (1958). Mais uma vez, o compositor optou por mais uma obra relevante na História da literatura brasileira. O cartaz de divulgação da ópera é mostrado na Figura 17.

Um ponto significativo dessa obra na literatura é que *O Garatuja*, de José de Alencar, pertence ao *Alfarrábios: crônica dos tempos coloniais*, publicado em 1873. No enredo, entrelaçado ao romance entre Ivo e Marta, há um acontecimento histórico ocorrido em 1659, relatado num episódio transcrito no 3º volume dos *Anais do Rio de Janeiro* por Dr. Baltasar da Silva Lisboa. Entretanto, há certa dubiedade na narrativa. Alencar menciona, em seu prefácio “*Cavaco*”, que certos detalhes foram esquecidos por Baltazar. Esses detalhes seriam informações que o romancista havia conseguido com um certo ancião que encontrou no Passeio Público. Na Figura 17, logo abaixo, apresentamos um cartaz de divulgação dessa ópera:



Figura 17: Cartaz da ópera *O Garatuja*. Fonte: Arquivo da Escola de Música de Piracicaba.

Mahle esclareceu que a ideia de escolher essa história como base para a ópera surgiu a partir de uma viagem a Fortaleza, na qual ele teria recebido uma homenagem. A princípio, sua intenção era que a estreia da ópera fosse justamente no Teatro José de Alencar. Infelizmente, essa possibilidade não se concretizou.

O enredo narra a história de Ivo, um jovem enfeitado que vive a desenhar pelos muros, e de Marta, a filha do Tabelião. A prática de Ivo de desenhar pelos muros aborrece as autoridades, apesar da diversão ao povo. Após conhecer Marta, quando vagava pelas ruas, Ivo começa a trabalhar para o tabelião, pai de Marta, à espera de algum momento com ela. Completamente apaixonado, ele somente pensa em trocar bilhetes com Marta e em desenhar. No entanto, sem realizar a tarefa que lhe fora designada no cartório, o tabelião acaba por mandar Ivo embora. Os seminaristas, que ali trabalhavam, entram em confronto com o tabelião. A notícia gera um burburinho no povo: seguir a justiça do Rei ou respeitar a Igreja? Ivo, percebendo o impasse, aproveita-se de sua arte para incitar o povo a realizar passeatas pelas ruas, empunhando um estandarte que ele havia pintado. Todo o impasse é resolvido e, durante a comemoração, Ivo e Marta são flagrados quase aos beijos pelo Tabelião, que exige que Ivo assine um contrato de casamento com a seguinte condição para poder ficar com Marta: nunca mais trabalhar como artífice de pincel. Dentre as três primeiras óperas, essa é considerada a mais grandiosa, segundo o próprio compositor. Composta em dois atos, conta com 17 personagens em cena, além do coro, bailarinos e figurantes. Destaca-se ainda (Quadro 17) a formação para orquestra sinfônica completa, que, em comparação com as anteriores, possui um número superior de instrumentos:

Quadro 17: Instrumentação da ópera *O Garatuja*.

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
Flauta a 2, Flautim	Trompa em Fá a 2	Triângulo	Violino I
Oboé a 2	Trompete em Dó a 2	Pandeiro	Violino II
Clarinete em Sib a 2	Trombone a 2	Tambor	Viola
Fagote a 2	Tuba	Prato	Violoncelo
		Bumbo	Contrabaixo
		Castanhola	
		Sino em Lá e Si	
		Chocalho	
		Reco-Reco	
		Tímpano	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em relação às instrumentações anteriores, observa-se um alargamento do âmbito orquestral, no qual madeiras e metais são a 2, além da inclusão da tuba e uma gama variada de percussão. Abaixo, no Quadro 18, apresenta-se a estrutura da ópera, em termos de segmentação de cenas, a aparição dos personagens e ao âmbito orquestral, esta qual reflete uma maior densidade sonora:

Quadro 18: Divisão de cenas e de instrumentação presente na ópera *O Garatuja*.

PERSONAGENS		INSTRUMENTAÇÃO
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba
Seção Instrumental ABERTURA		Triângulo, Bumbo, Tímpano, Prato, Castanhola
		Cordas
CENA 1	Ivo, amigos estudantes	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb Castanhola, Bumbo, Tímpano, Pandeiro
		Cordas
	Padres e Seminaristas	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb Tímpano, Pandeiro, Tambor, Bumbo
		Cordas
CENA 2	Populares, Frei João de Lemos, João Alves	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tímpano, Pandeiro, Bumbo
		Cordas
	Pôncia, Belmiro	Fl, Cl, Fg, Trp Cordas
CENA 3	João Alves, Frei João de Lemos, Juiz, Ouvidor	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Sino em Lá e Si, Tímpano, Tambor, Triângulo, Bumbo, Prato
		Cordas
	Pôncia, Belmiro	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tímpano, Pandeiro, Prato
		Cordas
	Seção Instrumental Interlúdio	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tambor, Triângulo, Bumbo, Prato, Pandeiro, Castanhola
		Cordas
CENA 4	Ivo, Marta, Miquelina, Tabelião	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Pandeiro, Prato, Triângulo, Tambor
		Cordas
	Cláudio e Seminaristas	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb

		Pandeiro, Tímpano, Bumbo Cordas
CENA 5	Ivo e Rosalina	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Triângulo, Prato, Tambor Cordas
	Seção Instrumental Pavana I	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Tambor, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas
	Seção Instrumental Pavana II	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Triângulo, Pandeiro Cordas
	Rosalina, Ivo, Romana, Miquelina, Marta, Pôncia, Frei João de Lemos, Tabelião, Populares e Serviçais	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Triângulo, Tímpano, Bumbo, Prato Cordas
CENA 6	Seção Instrumental Saltarello I	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, Tímpano, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas
	Miquelina, Romana, Pôncia, Rosalina	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Triângulo Cordas
	Saltarello II	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, Tímpano, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas
	Ivo, Marta, Devotas	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt Pandeiro, Tambor, Reco-Reco, Triângulo, Prato, Bumbo Cordas
	Seção Instrumental Saltarello II	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, Tímpano, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas
CENA 7	Tabelião e Romana	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Triângulo Cordas
CENA 8	Tabelião, Sabino, Ivo, Marta	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Castanhola, Tímpano, Tambor, Prato, Triângulo Cordas
	Cláudio e Seminaristas	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, Tímpano, Tambor, Bumbo

		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb
CENA 9	Seminaristas, Ivo, amigos estudantes, Tabelião, Sabino, Miquelina e Marta	Pandeiro, Bumbo, Tambor, Tímpano, Prato, Castanhola
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba
	Tabelião	Castanhola, Tímpano, Pandeiro, Prato, Bumbo, Tambor
CENA 10		Cordas
	Ivo e Marta	Fl, Cl, Fg, Trp
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba
	Cláudio e Seminaristas, Miquelina, Sabino	Tímpano, Pandeiro, Tambor, Bumbo
CENA 11		Cordas
	Tabelião, Vigário, Marta	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp
		Tímpano, Triângulo, Pandeiro, Prato, Bumbo, Tambor
		Cordas
ATO II		
		Fl, Fltm, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba
CENA 1	Belmiro, João Alves, Padre Rafael, Ivo e Populares	Tímpano, Triângulo, Pandeiro, Tambor, Prato, Bumbo, Castanholas
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp
CENA 2	Ivo e Pôncia	Tímpano, Triângulo, Pandeiro
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb
CENA 3	João Alves, Frei João de Lemos, Belmiro, Ouvidor e comitiva, Padre Rafael e 4 seminaristas, Vigário Geral, Populares	Tímpano, Prato, Triângulo, Pandeiro, Bumbo
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp
CENA 4	Ivo, estudantes e populares	Pandeiro, Triângulo, Tambor, Tímpano
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb
CENA 5	Oficiais, Vereadores, Juiz, Ouvidor, Ivo, Estudantes, Populares	Tímpano, Tambor, Bumbo, Triângulo
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb
CENA 6	Ivo, Estudantes, Belmiro, João Alves, Tabelião, Populares, Ouvidor, Meirinhos	Tímpano, Sinos, Tambor, Bumbo, Pandeiro, Prato
		Cordas
		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba
CENA 7	Os outros, Padre Rafael, Vigário (todo elenco)	Tímpano, Bumbo, Triângulo, Pandeiro,

Prato, Tambor, Castanhola, Chocalho Cordas		
CENA 8	Os outros, Marta e Ivo (todo o elenco)	Fl, Fltm, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Prato, Tímpano, Triângulo, Castanhola, Tambor, Bumbo, Prato Suspenso, Pandeiro, Cordas

Fonte: Elaborado pelos autores.

Ao analisarmos o Quadro 18 acima, é perceptível que se trata de uma ópera muito mais extensa em relação às outras. O Ato I abarca onze cenas; o Ato II, mais oito, totalizando 19 cenas. Além disso, é a primeira vez em que temos, de fato, um coro que não é formado pelos próprios personagens como nas óperas anteriores. Ou seja, além dos 17 personagens solistas, há um núcleo de coralistas que compõem o Coro dos Populares e os pequenos conjuntos vocais, sendo eles: os Seminaristas, os Estudantes e as Devotas. No quadro subsequente (Quadro 19), podemos observar a incidência desses coros e conjuntos vocais no decorrer da ópera:

Quadro 19: Ocorrências de coros e conjuntos vocais na ópera *O Garatuja*.

	Ato I	Ato II
Conjunto Vocal dos Seminaristas a 2 e 3 vozes TTB	Cena 1 Cena 4 Cena 8 Cena 9 Cena 11	-
Conjunto Vocal dos Estudantes a 3 vozes	Cena 9 – “Formigão, basculho de igreja”	Cena 4 Cena 5 Cena 6 – “Sim, apelemos” Cena 7 – “Fora com a súcia”, “Entregue os réus” e “Saltem, capetas”
Coro dos Populares a 4 vozes SATB	Cena 2 – “Formiga, Raposa, Coruja” Cena 3 – “Não dá pra padre, não quer estudar” Cena 6	Cena 3 Cena 4 Cena 6 - “Sim, apelemos” Cena 7 - “Fora com a súcia” e “Entregue os réus” “Queremos todos já” “Saltem, capetas”
Conjunto Vocal das Devotas a 2 vozes SC	Cena 6	
Coro com todos do elenco		Cena 7 – Povo Valente Cena 8 - Ivo Apaixonado e Povo Valente

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em cada um desses coros, há uma significativa participação em diversas cenas das óperas. Além disso, a partitura inclui indicações de figurantes compondo o cenário como vendedores, transeuntes e populares em movimento. Ou seja, há sempre um número elevado de integrantes no palco. Além do mais, na seção instrumental Pavana I e II, são indicados músicos *ad libitum* no palco. Na Dança dos Ciganos, localizada na Cena 1 do Ato II, há também a atuação de bailarinos. Outro ponto de destaque é um número superior de seções exclusivamente instrumentais em comparação com as anteriores, totalizando oito, sendo elas: Abertura, Interlúdio, Pavana I, Pavana II, *Saltarello* I, II e III e Dança dos Ciganos.

Abaixo, no Quadro 20, é possível comparar a quantidade de seções exclusivamente instrumentais em relação às óperas anteriores:

Quadro 20: Seções instrumentais nas óperas *Maroquinhas Fru-Fru*, *A Moreninha* e *O Garatuja*.

Seções instrumentais em <i>Maroquinhas Fru-Fru</i>	Seções instrumentais em <i>A Moreninha</i>	Seções instrumentais em <i>O Garatuja</i>
Abertura	Abertura	Abertura
	Valsa da Carolina	Interlúdio
	Música do Baile (Polca)	Pavana I
	Interlúdio	Pavana II
	Valsa da Carolina	<i>Saltarello</i> I, II e III
		Dança dos Ciganos

Fonte: Elaborado pelos autores.

Enquanto em *Maroquinhas Fru-Fru* há somente a Abertura, n'A *Moreninha* encontramos a *Abertura*, a *Valsa da Carolina*, a *Música do Baile* (Polca), o *Interlúdio* e a retomada da *Valsa da Carolina*. Já n'O *Garatuja*, são apresentados 8 números exclusivamente instrumentais. Assim como nas óperas anteriores, Mahle mantém a tessitura dos personagens sem exigir uma ampla extensão, o que contribui significativamente para a inteligibilidade do texto. Logo abaixo, no Quadro 21, apresentam-se a relação dos personagens, suas respectivas classificações vocais e extensões exigidas:

Quadro 21: Relação de personagens de *O Garatuja* e suas respectivas classificações e extensões vocais.

Personagens	Classificação Vocal	Extensão Vocal
Ivo	Tenor	Dó3 a Lá4
Rosalina	Soprano	Ré#3 a Lá4
Sebastião	Barítono	Sol1 a Fá3
Miquelina	Soprano	Fá3 a Solb4
Marta	Soprano	Mi3 a Sib4
Padre Rafael Cardoso	Tenor	Fá3 a Sib4

Manoel de Souza e Almada	Baixo	Fá1 a Mi3
Cláudio	Tenor	Fá3 a Lá4
Romana	<i>Mezzosoprano</i>	Ré3 a Lá4
Pôncia	Contralto	Lá2 a Fá4
Belmiro	Barítono	Dó2 a Sol3
Frei João de Lemos	Baixo	Dó2 a Ré3
João Alves de Figueiredo	Barítono	Dó2 a Fá#3
João Batista Jordão	Barítono	Dó2 a Fá3
Dr. Pedro de Mustre Portugal	Baixo	Sol1 a Ré3
Meirinho	Tenor	Fá3 a Fá4

Fonte: Elaborado pelos autores.

A ópera teve sua estreia em 2006, na cidade de Piracicaba, com a participação da Orquestra Filarmônica de Piracicaba, sob a regência do próprio compositor. A estreia contribuiu significativamente para o desencadeamento de diversos movimentos culturais e artísticos na cidade, como a realização de dois concursos denominados *Happening Literário* e *Happening de Artes Plásticas*, abertos a alunos do ensino fundamental à terceira idade.

Mais especificamente, o concurso *Happening Literário* exigia que os participantes realizassem, antecipadamente, uma leitura do libreto de *O Garatuja*, de autoria de Eugênio Leandro, para a elaboração de um texto. Os candidatos recebiam três temas para escolha: o tema 1 consistia a elaboração de um texto dissertativo, em forma de artigo de jornal, discutindo a seguinte questão relacionada ao libreto: “Charges de Muhammad: justa indignação ou mais um pretexto para intolerância e a violência?”. Por sua vez, o tema 2 exigia a elaboração de uma continuação para a história, partindo da suposição de que Ivo havia se tornado realmente um bom escrevente, como desejava seu sogro, mas que, ocasionalmente, não resistia e retornava a exercer suas ocupações tão criticadas. Os candidatos precisavam elaborar uma continuação, imaginando uma grande confusão causada pelos documentos escritos por Ivo que fugiam dos padrões da época. Por fim, o tema 3 trazia como recorte o trecho em que Ivo tenta se declarar para Marta, mas um mal-entendido o atrapalha de aproximar-se dela. A partir desse contexto, os candidatos deviam elaborar uma carta escrita por Ivo a Marta, declarando seu amor.

Nesse mesmo período, além da repercussão de movimentos culturais e artísticos no interior, nesse mesmo ano, em 2006, diversas óperas brasileiras tiveram suas estreias programadas, como *Olga*, de Jorge Antunes, *A tempestade*, de Ronaldo

Miranda, e *O Caixeiro da Taverna*, de Guilherme Bernstein. Segundo João Luiz Sampaio, no jornal **Folha de São Paulo** (Figura 18), a estreia de quatro óperas nacionais contemporâneas apontava para um possível ressurgimento do gênero musical, que já havia sido decretada sua extinção.



Figura 18: Ilustração de Cido Gonçalves na matéria de João Luiz Sampaio sobre a retomada das óperas brasileiras no jornal **Folha de São Paulo**. Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

A pré-estreia de *O Garatuja* ocorreu no dia 25 de abril, já com a casa lotada, conforme relato do recorte de jornal não identificado a seguir (Figura 19). Já a data da estreia aconteceu em 27 de abril de 2006, no Teatro Municipal "Dr. Losso Netto", na cidade de Piracicaba.



Figura 19: Recorte de jornal sobre a pré-estreia de *O Garatuja* em 26 de abril de 2006. Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

No quadro subsequente (Quadro 22), que lista detalhadamente os integrantes da montagem, encontram-se diversos nomes que já haviam participado das óperas anteriores. Mahle, em suas montagens, propunha, de certa forma, que a maioria dos integrantes fosse de Piracicaba ou que tivesse relação com a EMP.

Quadro 22: Relação de integrantes e suas respectivas funções na montagem de 2006 da ópera *O Garatuja*.

Função	Integrantes
Ivo, o Garatuja	Thiago Soares
Rosalina, mãe de Ivo	Débora Letícia Batista
Sebastião Ferreira Freire, o tabelião	Amadeu Góis
Miquelina, esposa do Tabelião	Mônica Moraes e Silvia Pinotti
Marta, a filha deles	Elisa de Castro Victória
Sabino, escrevente	Cláudio Costa
Padre Rafael Cardoso	Francisco Amstalden
Manoel de Souza e Almada, vigário geral	Marcos Fernandes
Cláudio, sobrinho do Manoel	Antonio Pessotti
Romana Mência, uma beata, sogra do Tabelião	Ana Foizer
Pôncia, fofoqueira	Sônia Dechen
Belmiro, pintor	Wulf Schmidt
Frei João de Lemos, licenciado	Norberto Vieira Sobrinho
João Alves de Figueiredo	Diego Maurílio
João Batista, Juiz do Povo	Pedro Ometto
Dr. Pedro de Mustre Portugal, ouvidor	Rosivaldo Peres
Meirinho	Alexandre Franco Garcia
Seminaristas	Alexandre Franco, Eduardo Franco e William de Barros
Estudantes	José Roberto Gallo, Rodrigo Bombach, Marcos Villa Nova, Carlos Eduardo Dutra e Frank Oliveira
Direção Musical	Ernst Mahle



Assistente	Maestrina Cinthia Pinotti
Direção Cênica	Paulo Barros
Assistente de direção	Nelma Nunes
Preparação de Personagens	Fernanda Mitaini
Pianistas Ensaíadoras	Érika Ribeiro, Eliana Asano e Maria Aparecida Mahle
Técnica Vocal	Débora Letícia Batista
Preparadora do Coro da Empem	Maria Aparecida Mahle
Serviçais e Populares	Danilo Schmidt, Fábio Ayres, Álvaro Nazaretto, Sérgio Pimpinato, João Batista Silva Proença, Manoel Elias, Edson Michellon, Igor Ferreira, Paulo Costa, Raquel Oliveira, Jonathan Oliveira, Raphael Oliveira, Carlos Juhasz, Rudnei Franco, Alex Cazzonatto, Michele Batista, Daniel Defavari
Iluminação	Paulo Heise
Assistente de Iluminação	Eduardo Mitaini
Contrarregra	Fernanda Mitaini
Figurinos, Cenário e Adereços	Clemência Pizzigatti
Assistentes	Adayl Vanderley Malagoli e Alex Cazzonatto
Confecção dos Figurinos	Vera Guidotti
Assistente	Alzira Ferreira
Legendas	Ato Primo Produção Cultural
Editoração	Eddynio Rossetto
Apresentação	Karin Uzun
Coro de Câmera	
Sopranos	Daniele Defavari, Laura Fargetti, Letícia Rodrigues, Nelma Nunes, Renata Barbin, Tânia Peticarrari, Jamile Torres, Sarah Nascimento, Érica Gualazzi, Nara Sebastião
Contraltos	Adelina Pinotti, Elisa Ayres, Carla Sant’ana, Lúgia Mokreys, Emanuela Oliveira, Eneida Lobo, Luciana Pimpinato
Tenores	Walter Sândalo, Carlos Henrique de Paula e José Luís Maio
Baixos	Juliano Alleoni, Edison Cerignoni, Eliseu Pozzani, Levi dos Santos, Eduardo Alves.
Cabelo e Maquiagem	Matheus Cruz

Bailarinos do Studio 415	Adriana Dedini Ricciardi
Direção Artística (dança)	Equipe Studio 415
Coreografia	Rodrigo Batista, Bianca Zampello, Débora Zambello, Daniela Zambello, Nina Guidotti, Sthela Angeli, Marianna Cury, Alzira Bertoncini
Elenco (dança)	
Orquestra Filarmônica de Piracicaba da Escola de Música (OFPEM)	
1 ^{os} violinos	Silas Simões (spalla), Fábio Engle, Paola Redivo, Liege Emerique, Jacqueline Oliveira e Marcelle D’Abronzo
2 ^{os} violinos	Paulo Souza, Alvaro Peterlevitz, Juliano Vendemiatti, Helgo Ackermann, André Trevisan e Rebeca Forni
Violas	Marcos Rontani, Jonas Goes da Silva Jr, Waldir Belluco e Cristina Fargetti Raul Gobeth, Érico Amaral Jr., Fábio Belluco e Paulo Bandel
Violoncelos	Alvaro Damazo e Walter Valentini
Contrabaixos	Rafael Gobeth e Lucas Lira (flautim)
Flauta Transversal	Heleodoro de Moraes e Kátia Kato
Oboés	Elaine Lopes e Rafaela Corrêa
Clarinetas	Paulo Justi e Antônio Carlos Garcia
Fagotes	Eliezer Antônio da Silva e Eliezer Roberto da Silva
Trompetes	Ricardo Cruz e Leandro Lopes
Trompas	Paulo Santos e Maximiliano Monteiro
Trombones	Eliezer Tristão
Tuba	Beatriz de Castro Victória, Rui Kleiner e Vânia Fava
Percussão	

Fonte: Elaborado pelos autores.

A montagem teve como diretor cênico Paulo Barros e direção musical de Ernst Mahle, chegando a contar com mais de 100 pessoas entre músicos, figurantes, atores, cantores e bailarinos. Essa mesma produção foi encenada em mais duas cidades: Jundiaí, no Teatro Polytheama, no dia 28 de abril de 2006, às 20h30; e em São Paulo, no Theatro São Pedro, no dia 17 de junho de 2006, às 17h00.

Dentre o público presente em São Paulo, estavam o compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011) e o professor de História da Ópera, Sergio Casoy. Em matéria publicada no **Jornal de Piracicaba**, Lacerda disse que a iniciativa da montagem foi digna de aplausos, porém, esperava poder assistir à ópera somente com integrantes profissionais. “É uma bela realização. Não se pode esquecer que é uma escola, mas um dia Mahle precisa fazer isso somente com profissionais”. CASOY, por sua vez, afirmou que:

Mahle consegue dosar de forma perfeita sua mistura de estilos. A abertura da ópera, por exemplo, tem a linguagem do *Cinema Paradiso*; o prelúdio do segundo ato já é muito influenciado pelas obras do Villa-Lobos e outras passagens são muito barrocas e ao mesmo tempo brasileiras. [...] Se compararmos *A Moreninha* ou outra obra de Mahle com *O Garatuja* pode-se afirmar, com certeza, que esta última é mais madura, perfeita. (**Folha de São Paulo**, 2006 [entrevista cedida a João Luiz Sampaio]).

6. *Isaura* (2020)

Mahle compôs sua ópera mais recente em 2020 e, assim como nas anteriores, baseou-se na obra de outro escritor brasileiro, neste caso, Bernardo Guimarães (1825-1884). Das obras do escritor, Mahle escolheu como tema o romance *A Escrava Isaura*. A ópera é dedicada ao maestro André Cardoso e à Orquestra Sinfônica da UFRJ, com libreto elaborado por Marcelo Batuíra Losso Pedroso (1971).

O romance de Guimarães foi adaptado diversas vezes para a televisão, conquistando o público nos anos de 1976 e 2006 na forma de telenovela. Em 2016, na cidade de São Paulo, foi produzido ainda *A Escrava Isaura – o musical*, uma coprodução entre Brasil e Estados Unidos.

A relevância de *A Escrava Isaura* em nosso terreno literário é indiscutível. Publicada em 1875, apenas quatro anos após a promulgação da *Lei do Ventre Livre*, o romance oferece subsídios para convencer os senhores da necessidade da emancipação dos escravos: as lembranças dos assassinatos e insurreições protagonizadas pelos indivíduos escravizados, os sofrimentos dos cativos e a inviabilidade econômica da escravidão.

A trama da ópera se desenrola entre 1887 e 1888, narrando a história de Isaura, uma escrava de pele branca que gozava de certos privilégios, pois fora criada como filha pela dona da fazenda. Esta prometera a Isaura que após a sua morte, ela teria sua tão sonhada liberdade. No entanto, após o falecimento da senhora, o filho dela, Leôncio, nega-se a cumprir a promessa da mãe, pois era obcecadamente apaixonado por Isaura. O pai de Isaura, Miguel, tenta comprar a liberdade, mas em vão. Leôncio recebe uma carta relatando a morte de seu pai e, com isso, fica se vê completamente endividado, restando-lhe apenas um velho barracão. Isaura é forçada a trabalhar nesse barracão, onde conhece Álvaro, um jovem advogado que se apaixona por ela. Ao descobrir que Isaura é uma escrava, Álvaro decide usar todos os recursos para comprar a liberdade da escrava cativa. Pouco depois, em 13 de maio de 1888, Leôncio descobre

que Álvaro assumiu todas as suas dívidas em troca da liberdade de Isaura. Enfurecido, Leôncio se recusa a aceitar essa proposta. Nesse momento, é interrompido pelo mensageiro trazendo uma correspondência que anuncia a abolição da escravatura decretada pela Princesa Isabel. Leôncio se retira, colérico, e, por fim, uma grande manifestação de júbilo irrompe culminando no *finale* com a Marcha Triunfal cantada por todos.

Para adaptar o enredo do romance, o libreto foi dividido em dois atos, subdivididos em cenas. No que tange à instrumentação, apresenta: Flauta a 2, Oboé a 2, Clarinete a 2, Fagote a 2, Trompa a 4, Trompete, Trombone a 3, Tuba, Triângulo, Tímpano, Tambor, Vibrafone, Prato, Bumbo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo e Contrabaixo. A instrumentação na ópera *Isaura* é mostrada no Quadro 23.

Quadro 23: Instrumentação na ópera *Isaura*.

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
Flauta a 2	Trompa a 4	Tímpano	Violino I
Oboé a 2	Trompete	Vibrafone	Violino II
Clarinete em Sib a 2	Trombone a 3	Prato	Viola
Fagote a 2	Tuba	Bumbo	Violoncelo
		Tambor	Contrabaixo
		Triângulo	
		Tambor Militar	

Fonte: Elaborado pelos autores.

No Quadro 24 abaixo, é possível observar a distribuição dos personagens e da instrumentação em cada cena da ópera. A partir dessa observação, identificamos que o uso da percussão ocorre de maneira ponderada, evidenciando-se principalmente nas seções instrumentais e no *finale*.

Quadro 24: Distribuição de cenas, personagens e instrumentação na ópera *Isaura*.

Personagens			Instrumentação		
Abertura	Instrumental		Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Trb, Tba,		
			Bumbo, Pandeiro, Triângulo, Tambor, Tímpanos		
			Cordas		
Ato I					
Cena 1		Isaura	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp		
			Vibrafone		
		Isaura, Malvina	Cordas		
		Leôncio, Henrique, Malvina	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp		

	Henrique, Isaura	Tímpano Cordas Fl, Ob, Cl, Fg Vibrafone Cordas Fl, Ob, Cl, Fg
	Leôncio, Henrique	Tímpanos Cordas
Cena 2	Isaura, Belchior	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb Cordas
	Isaura, Belchior, Leôncio Malvina	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tímpano Cordas
Cena 3	Malvina, Leôncio	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Cordas
	Miguel, Malvina, Leôncio e Isaura	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Tímpano Cordas
Intermezzo 1	Instrumental	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Percussão Cordas
Intermezzo 2	Instrumental	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt, Trb, Tba Bumbo, Prato, Pandeiro e Triângulo Cordas
ATO II		
Cena 1	Rosa e Fiandeiras Coro Feminino	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Cordas
Cena 2	Leôncio, Isaura, Miguel e Feitor	Fl, Ob, Cl, Fg, Trpa, Tpt, Trb Cordas
Cena 3	Dr. Geraldo e Álvaro	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt Cordas
Cena 4	Isaura e Álvaro	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tba Tímpano Cordas
Cena 5	Rosa, Fiandeiras, Isaura, Leôncio, Henrique, Álvaro, Malvina, Dr. Geraldo, Miguel e Mensageiro	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Tambor Militar Cordas
Finale	Isaura, Álvaro, Henrique, Malvina, Dr. Geraldo, Miguel, Rosa, Fiandeiras e Mensageiro	Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Bumbo, Prato, Pandeiro e Triângulo Cordas

Fonte: Elaborado pelos autores.

Da observação do Quadro 25, identificamos que *Isaura* apresenta a seguinte estrutura: uma Abertura, o Ato I dividido em três cenas, o *Intermezzi 1* e o Ato II, dividido em cinco cenas e o *Finale*. A instrumentação varia de acordo com as cenas, por outro lado constata-se, que somente no Ato I há seções exclusivamente instrumentais.

Ao comparar *Isaura* com as óperas anteriores no que diz respeito às seções instrumentais, Mahle manteve certa semelhança com *A Moreninha*, mas ainda assim, a quantidade é inferior. É mostrado um comparativo por meio da quantidade de seções instrumentais nas óperas de Mahle no Quadro 25 abaixo.

Quadro 25: Quantidade de seções instrumentais nas óperas de Mahle.

Seções instrumentais em <i>Maroquinhas Fru-Fru</i>	Seções instrumentais em <i>A Moreninha</i>	Seções instrumentais em <i>O Garatuja</i>	Seções instrumentais em <i>Isaura</i>
Abertura	Abertura Valsa da Carolina Música do Baile (Polca) Interlúdio Valsa da Carolina	Abertura Interlúdio Pavana I Pavana II Saltarello I, II e III Dança dos Ciganos	Abertura Intermezzo I Intermezzo II

Fonte: Elaborado pelos autores.

A instrumentação de *Isaura* equipara-se àquela em *O Garatuja*, com pequenas variações no naipe de percussão e na quantidade de instrumentistas no naipe de metais. *Isaura* conta com um total de 11 personagens e um coro feminino composto para formação de soprano, *mezzosoprano* e contralto, cuja presença ocorre a partir do Ato II. Comparada com as óperas anteriores, *Isaura* apresenta uma menor ocorrência de conjuntos vocais e coros.

No que se refere às extensões vocais em *Isaura*, Mahle adotou uma tessitura vocal significativamente mais ampla, exigindo intervalos de até duas oitavas para alguns personagens. A seguir, o Quadro 26 relaciona os personagens com suas respectivas classificações vocais e extensões requeridas:

Quadro 26: Relação de personagens de *Isaura* e suas respectivas classificações e extensões vocais.

Personagens	Classificação Vocal	Extensão Vocal
Isaura , escrava, moça linda, culta, educada com carinho pela mãe de Leôncio	Soprano	Ré3 ao Ré5
Malvina , esposa de Leôncio, filha de rico negociante, delicada, gentil e submissa	<i>Mezzosoprano</i>	Sib2 ao Lá4
Leôncio , marido de Malvina, filho do dono da Fazenda,	Tenor	Dó3 ao Dób5

arrogante, impiedoso, mau caráter.		
Henrique , irmão de Malvina, estudante de medicina, romântico, galante.	Barítono	Lá2 ao Lá3
Belchior , jardineiro da fazenda, feio, ridículo, corcunda.	Baixo	Fá#1 ao Ré#3
Miguel , ex-feitor da fazenda, português, pai de Isaura.	Baixo	Dó2 ao Fá3
Rosa , escrava solista do Coro das Fiandeiras	Soprano	Fá#3 ao Lá4
Dr. Geraldo , advogado, amigo de Álvaro.	Baixo	Ré1 ao Mi3
Álvaro , jovem rico, abolicionista e bacharel em direito.	Tenor	Ré3 ao Dó5
Feitor e Mensageiro , personagens mudos	-	-

Fonte: Elaborado pelos autores.

Dentre as óperas anteriores, é somente em *Isaura* que Mahle amplia substancialmente o âmbito da tessitura das linhas vocais, como nos casos dos personagens Isaura e Leôncio.

A montagem reuniu profissionais de diversas localidades do Estado de São Paulo, além de coralistas da cidade de Piracicaba, totalizando 29 pessoas. O Quadro 27 a seguir apresenta todos os integrantes e suas respectivas funções na montagem:

Quadro 27: Relação de integrantes e suas respectivas funções na ópera *Isaura*.

Função	Integrantes
Isaura	Raíssa Amaral e Laura Duarte
Leôncio	Fernando de Castro e Rodrigo Kenji
Henrique	Jessé Vieira e Daniel Luiz
Álvaro	Cleyton Pulzi
Malvina	Graziele Tinós
Rosa	Elisabete Almeida e Karen Santos
Dr. Geraldo	Rafael Leoni
Miguel	Marcelo Santos
Belchior	Anderson Barbosa
Fiandeiras	Cristina Martins Fargetti, Denise Salum, Jane Schmeterling, Maria Regina Eckert, Monica Santana, Rita Oliveira, Sonia Dechen, Tânia Bragion e Vânia de Paula
Feitor	Edivaldo Oliveira
Mensageiro	Marcos Antônio Santana Cruz
Direção Musical	Maestro Álvaro Peterlevitz
Direção Artística	Cidinha Mahle

Pianistas	Eliana Asano e Suelen Almeida
Narrador	Washington Poppi
Patrocínio	Sicoob Cocre – Instituição Financeira Cooperativa, Unimed Piracicaba e Embraplan Engenharia

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nos dias 11 e 12 de março de 2023, *Isaura* estreou na cidade de Piracicaba no Auditório da Associação Comercial e Industrial de Piracicaba (ACIPI). A apresentação, fruto de uma parceria entre a ACIPI e a Escola de Música de Piracicaba (EMP), integrou a abertura da comemoração do 90º aniversário de fundação da ACIPI e do 70º aniversário da EMP. Nesta ocasião, a ópera foi apresentada na versão para piano e voz sob direção do maestro Álvaro Peterlevitz. Também contou com produção artística de Raíssa Amaral, primeira autora deste artigo, direção artística de Cidinha Mahle, narração de Washington Poppi e iluminação de Rui Kleiner. Na Figura 20, a seguir, a reportagem da **Revista ACIPI** relata o processo de montagem assim como sobre a estreia:



Figura 20: Reportagem sobre a estreia da ópera *Isaura* em comemoração ao 90º aniversário de fundação da ACIPI e do 70º aniversário da EMP. Fonte: **Revista ACIPI**, ano 44, nº 158.

Embora haja as quatro óperas apresentem a divisão tradicional em naipes como ponto em comum, cada uma delas possui características singulares que as diferenciam, seja pela instrumentação, pela recorrência de coros e conjuntos, além da na quantidade de personagens.

Ao compararmos, por exemplo, a quantidade de cenas, *O Garatuja* destaca-se por apresentar um número significativamente superior às outras, inclusive também em relação à quantidade de personagens. Outro destaque é a ocorrência de coros e conjuntos vocais, conforme observa-se no Quadro 28 a seguir:

Quadro 28: Quantidade de cenas, personagens solistas, coros e conjuntos vocais nas óperas de Mahle.

	<i>Maroquinhas Fru-Fru</i>	<i>A Moreninha</i>	<i>O Garatuja</i>	<i>Isaura</i>
Divisão e quantidade de cenas	Ato I:	Ato I:	Ato I:	Ato I:
	5 cenas	8 cenas	11 cenas	3 cenas
	Ato II:	Ato II:	Ato II:	Ato II:
	7 cenas + final	5 cenas + final	8 cenas	5 cenas + <i>finale</i>
Quantidade de personagens solistas	Femininos: 6	Femininos: 7	Femininos: 5	Femininos: 3
	Masculinos: 7	Masculinos: 6	Masculinos: 11	Masculinos: 6
	Total: 12	Total: 13	Total: 16	Total: 9
Coro	-	4	12	-
Conjuntos vocais	5	5	11	3

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em *Isaura*, o número de personagens solistas é bem inferior em relação às anteriores. Outro ponto a destacar é que há somente 3 personagens femininos, assemelhando-se à proporção entre personagens femininos e masculinos em *O Garatuja*, que possui praticamente o dobro de personagens masculinos.

Outro ponto diferencial entre elas é como Mahle utilizou conjuntos vocais e coros. Percebe-se que, em *Isaura*, apresenta 3 conjuntos vocais, enquanto, n'*O Garatuja*, há 11. Em relação aos coros, *O Garatuja* apresenta 12 ocorrências demonstrando a importância do coro na narrativa.

O Quadro 29 mostra uma comparação em relação à quantidade de seções exclusivamente instrumentais nas óperas de Mahle, que se distinguem entre as óperas. Enquanto em *Maroquinhas Fru-Fru*, há somente a Abertura, em *O Garatuja*, há oito seções.

Quadro 29: Comparação em relação à quantidade de seções exclusivamente instrumentais nas óperas de Mahle.

	<i>Maroquinhas Fru-Fru</i>	<i>A Moreninha</i>	<i>O Garatuja</i>	<i>Isaura</i>
Número de seções exclusivamente instrumentais	Abertura	Abertura	Abertura	Abertura
		Valsa da Carolina	Interlúdio	Intermezzo I
		Música do Baile (Polca)	Pavana I	Intermezzo II
		Interlúdio	Pavana II	
		Valsa da Carolina	<i>Saltarello</i> I, II e III Dança dos Ciganos	

Fonte: Elaborado pelos autores.

No quesito instrumentação, *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha* apresentam certas similaridades, visto que ambas receberam a nomenclatura de Ópera de Câmara. Elas possuem núcleo em comum: um quinteto de sopros, um quinteto de cordas, pandeiro, bumbo, prato e triângulo. A diferença é que, em *Maroquinhas*, temos a inclusão da chapa metálica, do chocalho e do tímpano; já em *A Moreninha*, das maracas e castanholas. A instrumentação nas óperas *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha* é apresentada no Quadro 30.

Quadro 30: Comparativo da instrumentação entre as óperas *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha*.

Instrumentação	<i>Maroquinhas Fru-Fru</i>	<i>A Moreninha</i>
Madeiras	Fl Ob Cl Fg	Fl Ob Cl Fg
Metais	Trp	Trp
Percussão	Chapa Metálica	Maracas Castanholas
	Chocalho	-
	Tímpano	-
	Pandeiro	Pandeiro
	Bumbo	Bumbo
	Pratos	Pratos
Cordas	Triângulo	Triângulo
	VI I – VI II – VIa – Vc – Cb	VI I – VI II – VIa – Vc – Cb

Fonte: Elaborado pelos autores.

O Garatuja e *Isaura* trazem um alargamento da massa sonora, principalmente pelo alto número de instrumentos de metais. Além disso, em *O Garatuja*, madeiras e metais tocam a 2; em *Isaura*, madeiras tocam a 2, trompas a 4 e trombones a 3. No naipe de percussão, há um núcleo comum entre elas, diferenciando-se da seguinte forma: em *O Garatuja* temos a inclusão do reco-reco, do sino em Lá e Si, do tambor, das castanholas, do pandeiro e do chocalho; em *Isaura*, há o vibrafone e o tambor militar. No Quadro 31 a seguir, os instrumentos em negrito referem-se às diferenças entre as óperas:

Quadro 31: Comparativo da instrumentação entre as óperas *O Garatuja* e *Isaura*.

Instrumentação	<i>O Garatuja</i>	<i>Isaura</i>
Madeiras	Fl Ob Cl Fg (a 2) + Fltm	Fl Ob Cl Fg (a 2)
Metais	Trp Tpt Trb (a 2) + Tba	Trp (a 4) Tpt Trb (a 3) Tba
Percussão	Reco-reco	Vibrafone
	Sino em Lá e Si	
	Tambor	
	Castanholas	Tambor Militar
	Chocalho	-
	Tímpano	Tímpano
	Pandeiro	-
	Bumbo	Bumbo
Cordas	Pratos	Pratos
	Triângulo	Triângulo
	VI I – VI II – Vla – Vc – Cb	VI I – VI II – Vla – Vc – Cb

Fonte: Elaborado pelos autores.

Se em *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha* a instrumentação requerida se assemelha a uma orquestra de câmara, formada por um quinteto de cordas, um de sopros e percussão; em *O Garatuja* e *Isaura*, a instrumentação requer uma orquestra sinfônica completa.

Percebe-se que Mahle utiliza diversos instrumentos de percussão não convencionais no repertório operístico tradicional como: o reco-reco, a chapa-metálica, as maracas, o chocalho e o pandeiro.

LIVINGSTON-ISENHOOR (2005) aborda aspectos referentes ao uso de instrumentos de percussão como reco-reco, chocalho, pandeiro, bumbo e prato, que são tipicamente encontrados no samba. A incorporação desses instrumentos regionais à formação sinfônica padrão pode expressar uma forma de pensamento nacionalista, com destaque ao uso desses instrumentos para apresentar ritmos brasileiros, como cateretê, maxixe, polca, baião e outros ritmos que podem ser encontrados nas óperas do compositor.

7. Considerações finais

É imprescindível dizer que Mahle busca, através de suas composições, a interdisciplinaridade de diversas áreas, pois além de compositor, Mahle é considerado um grande formador pedagógico musical. A partir da fundação da EMP em 1953, Mahle preocupou-se em compor obras para jovens estudantes, seu catálogo abrange mais 2.500 títulos, este número significativo nos mostra a sua vasta contribuição para a literatura musical brasileira, principalmente no âmbito composicional pedagógico. Conforme BARROS (2005), as obras de Mahle, do ponto de vista pedagógico, se assemelham a *Gebrauchsmusik*, (música funcional) ou *Sing-und-Spielmusik* (música para cantar e tocar), conceitos definidos por Paul Hindemith.

Mahle, por meio de suas óperas, mostrou sua predileção por obras brasileiras de diversos períodos da literatura, nos leva a crer que o compositor busca através não só da música enaltecer a cultura nacional.

Da observação das linhas vocais, todas possuem características muito semelhantes, predominando o estilo vocal silábico *parlando*, que remete ao estilo de recitativo *accompagnato*, o qual caracteriza as óperas. Ainda, as linhas vocais são caracterizadas por uma nota por sílaba, por uma sucessão de notas cantadas numa mesma nota, pequenos saltos intervalares, bem como alguns de maior amplitude como 8ª e 9ª M. O compositor emprega também o uso do *sprechgesang* em determinados momentos das óperas. Da maneira como são construídas, as linhas vocais contribuem para a inteligibilidade do texto aproximando a ópera do público.

Apesar disso, é importante refletir também sobre o que nos diz TAKEDA (2015) quando questiona o quanto os compositores dependem de instituições para que se torne possível a apresentação de uma ópera. Mahle, apesar de ter estreado suas quatro óperas, com exceção de *Maroquinhas Fru-Fru*, todas as montagens já realizadas tiveram vinculação direta por iniciativa do compositor ou por uma vinculação semi-indireta, como no caso em que Raíssa Amaral Magrini, primeira autora deste artigo, por meio da realização da edição crítica da ópera *A Moreninha*, viabilizou uma nova montagem. Ou seja, somente em *Maroquinhas Fru-Fru* houve iniciativa de montagem, sem ter iniciativa vinculada ao compositor.

As óperas tiveram suas estreias, porém não se tornaram parte do repertório operístico brasileiro, um problema que segundo TAKEDA (2015), faz parte de um

problema mundial, no qual, após as estreias, dificilmente, as montagens retornam aos palcos.

A conjunção de diversas ferramentas como escolha de enredo, aspectos musicais, o uso da língua portuguesa, nos coloca diante da função social que existe na música, já citada por Mahle, que corrobora com o conceito abordado por Freire, no qual “a Música é um instrumento potencial de transformação do homem e da sociedade [...] ela contribui para a elaboração de um saber crítico, conscientizador [...] assim como para um aperfeiçoamento ético individual” (FREIRE, 2010: 22).

Com este trabalho, pretende-se abrir novos espaços de pesquisa sobre as óperas do Mahle, fornecendo subsídios iniciais, criando uma base para futuras investigações e edições. Além disso, pretende-se fomentar o reconhecimento da ópera em língua portuguesa inspirada na literatura brasileira, incentivando novas montagens destas óperas, bem como a de outras óperas nacionais.

Referências

- *Livro*

ALENCAR, José de Alencar. *O Garatuja*. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1987.

STEIN, Deborah.; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

- *Dissertações ou Teses*

BARROS, Guilherme A. S. *Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia*. 279f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RAMOS, Eliana Asano. *A escrita pianística nas canções de Ernst Mahle*. 478f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

RONTANI, Marcos. *Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – Empem: percurso histórico e princípios pedagógicos*. 300f. Tese (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SILVESTRE, Gunnar Menezes. *Maroquinhas Fru-Fru: uma abordagem contextual e interpretativa da ópera brasileira infantil*. 86f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

TAKEDA, Talita. *Aspectos comunicativos na ópera contemporânea brasileira: uma análise do processo criativo do compositor Ronaldo Miranda*. 217f. Dissertação (Mestre em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

TOKESHI, Eliane. *Ernst Mahle: Violin Sonatas and Sonatinas (1955-80)*. 129f. Tese (Doutorado em Música) – Northwestern University, Evanston, Illinois, 1999.

- Entrevistas publicadas

MAHLE, Ernst. Ópera brasileira nos palcos alemães. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 1980.

MAHLE, Ernst. Mahle comemora 40 anos de carreira com A Moreninha. Entrevista cedida à Malu Rigatto. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 1992.

- Entrevistas não publicadas

COSTA, Flávio Collins. Entrevista de Ernst Mahle, 2009. Piracicaba. Manuscrito. Associação Amigos Mahle.

- Trabalhos publicados online

BELKIN, Alan. *Artistic orchestration*. 2001. Disponível em: <<https://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2023.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Disponível em: <https://archive.org/details/isbn_9780253345417/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 20 set. 2023.

REVISTA CONCERTO. *Os 90 anos de vida e ação de Ernst Mahle*. Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/node/231100>>. Acesso em: 21 set. 2023.