

# Mário de Andrade

## Viola quebrada

*para canto popular, viola caipira e orquestra*

Introdução e 1ª estrofe com base na edição para  
canto e piano de Heitor Villa-Lobos

Solos de viola caipira por Ivan Vilela e Rubens  
Russomanno Ricciardi, com revisão de Gustavo  
Silveira Costa

Arranjo e orquestração de  
Rubens Russomanno Ricciardi

**Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM  
Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2018**

## VIOLA QUEBRADA

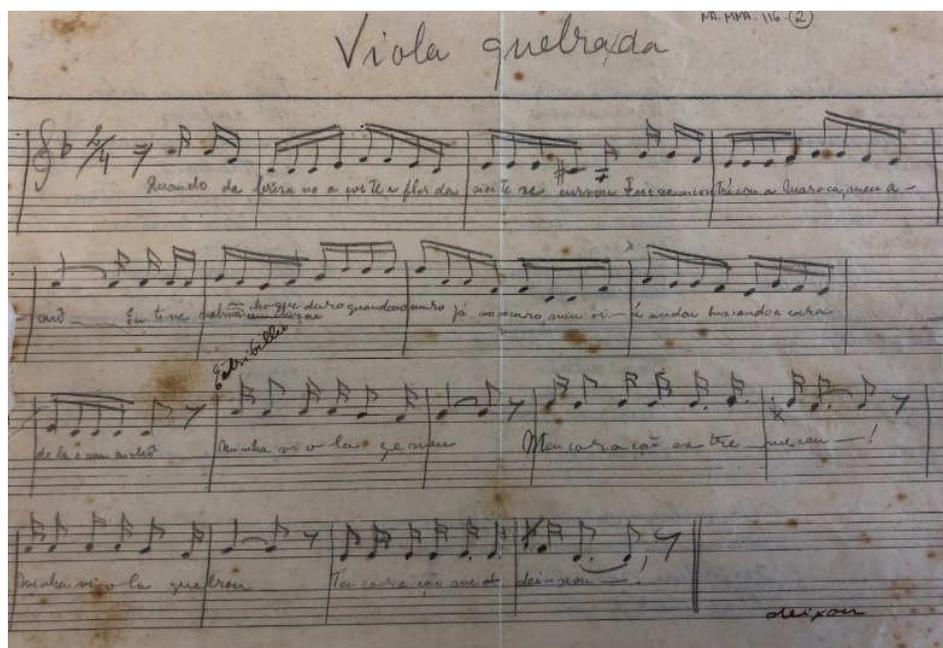
Do autógrafo de Mário de Andrade à versão sinfônica com canto e viola caipira, incluindo-se a discussão histórico-filosófica do conceito de *canção popular*

Por *Rubens Russomanno Ricciardi*  
Assistência de edição por *Lucas Pigari*  
Ribeirão Preto, setembro de 2018

Dando prosseguimento à parceria editorial do projeto *Musica Brasilis*, do Rio de Janeiro, com o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance (NAP-CIPEM), do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, em seu Campus de Ribeirão Preto (FFCLRP-USP), apresentamos nossa edição sinfônica inédita, com canto e viola caipira solistas, da *Viola quebrada*, modinha caipira de Mário de Andrade (1893-1945).

Nesta introdução relatamos como foi elaborada esta partitura sinfônica, tendo em vista a obra de arte em si e sua *performance*. Damos ciência, ao leitor interessado, das principais etapas da pesquisa artística realizada.

Polígrafo paulistano de primeira grandeza, Mário de Andrade foi poeta, literato, pesquisador de folclore, crítico de todas as artes e fundador da filosofia da música no Brasil. Como podemos observar da figura abaixo, deste manuscrito do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Mário de Andrade confeccionou, ele próprio, a solfa<sup>1</sup> da *Viola quebrada*, sendo autor tanto da melodia como da letra:



*Viola quebrada*, autógrafo de Mário de Andrade (Foto: Marcela Borges)  
Arquivo do IEB-USP / Fundo Mário de Andrade / Código MA-MMA-116/2

<sup>1</sup> Embora hoje em desuso, a palavra *solfa*, utilizada em língua portuguesa no passado, designa todo e qualquer papel com notação musical, seja a partitura completa ou parte individual de voz ou instrumento.

Numa referência à sua personagem feminina, esta canção popular também ficou conhecida pelo título de *Maroca*. Na história cantada, o violeiro lamenta a perda do amor de sua *Maroca*. Os versos em dialeto caipira contrastam com o estribilho romântico, num contraponto entre o triste caso e a sua revelação existencial. Se o mundo do aedo caipira consiste da mulher amada e de sua viola, a ruína do amor destrói também sua arte: “Minha viola gemeu / meu coração estremeceu / minha viola quebrou / teu coração me deixou”.

Não foi possível, por meio das fontes, às quais tivemos acesso, precisar quando a *Viola quebrada* tenha sido de fato composta. Do autógrafo não consta data. Na correspondência entre Manuel Bandeira (1886-1968) e Mário de Andrade, redigida, respectivamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, temos uma rara alusão às origens da *Viola quebrada*, sempre referida nestas cartas por *Maroca*. Manuel Bandeira, a 3 de setembro de 1926, noticiava a versão para canto e piano que havia sido recém elaborada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959):

Villa harmonizou como seresta a sua *Maroca*. Não gostei não. Mas o Ovalle gostou (In: MORAES, 2001 [2000], p.306).

Por esta carta do poeta pernambucano, é possível presumir que a *Viola quebrada*, de Mário de Andrade, tenha sido escrita naquele mesmo ano de 1926. Mas talvez sua composição remonte a período anterior. Não sabemos.

Ainda neste brevíssimo relato de Manuel Bandeira, são por demais diminutas as informações sobre a versão de Villa-Lobos, para que possamos entender, de um lado, a recepção negativa do próprio Manuel Bandeira, e, de outro, a recepção positiva do cancionista Jayme Ovalle (1894-1955). Vamos levantar aqui hipóteses de trabalho. É possível que, no caso da harmonização de Villa-Lobos, Manuel Bandeira não tenha estado de acordo com o estribilho, talvez pelo demasiado distanciamento rítmico-harmônico em relação ao estilo pretendido por Mário de Andrade. Com este entendimento, na presente edição desta partitura sinfônica, não foi levada em consideração a versão do estribilho de Villa-Lobos. Por sua vez, Jayme Ovalle talvez tenha apreciado a introdução e a estrofe harmonizada por Villa-Lobos, de uma inspiração ímpar e que integram, junto ao canto original de Mário de Andrade, um acompanhamento magistralmente escrito no contexto dos baixos instrumentais dos seresteiros e chorões daqueles tempos. Assim, a introdução e a estrofe de Villa-Lobos, mas sem o estribilho, permanecem aproveitadas na introdução e na primeira estrofe desta partitura sinfônica aqui publicada.

Em resposta a Manuel Bandeira, a 7 de setembro de 1926, Mário de Andrade relata seu processo poético<sup>2</sup>-inventivo, na composição da *Viola quebrada*:

Sobre a *Maroca*... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A *Maroca* foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá* e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a *Maroca* que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra (*op. cit.*, p.309).

Ainda em relação à datação de *Viola quebrada*, por esta informação de Mário de Andrade, sabemos que sua composição é posterior a 1913, ano em que se tornou conhecida a obra que lhe serviu de referência, a *Cabocla de Caxangá*, dos cancionistas Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e João Pernambuco (1883-1947). Trata-se de um samba conhecido na época, gravado em 1913, no Rio de Janeiro, pela Casa Edson<sup>3</sup>, sucesso no carnaval de 1914. Portanto, Mário de Andrade concebeu sua *Viola Quebrada* em algum momento entre 1913 e 1926.

Como se sabe, mais poeta que compositor, e ainda também, mais pesquisador que compositor, o polígrafo paulistano, curiosamente, para compor sua *Viola quebrada*, pelo seu relato, partiu de um experimento musical rítmico-melódico: “tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto”. Mário de Andrade primeiro concebeu a melodia – e “registrei”, significa, que escreveu a solfa ou colocou na pauta sua ideia musical. Em seguida, inseriu a letra – “fiz versos pra”. Desse modo, Mário de Andrade deve ter elaborado inicialmente a circunstância musical, e, só depois, a literária.

Quanto ao “ritmo melódico”, vamos comparar a semelhança mencionada por Mário de Andrade em ambas as canções. As setas, nas duas figuras abaixo, indicam o momento preciso em que se iniciam estes contornos rítmico-melódicos, ambos selecionados em retângulo amarelo para facilitar sua localização. Temos, primeiro, um recorte da solfa da *Cabocla de Caxangá*, da edição para piano pela Casa Mozart do Rio de Janeiro, sem data. Logo abaixo, um recorte análogo do autógrafo da *Viola quebrada*:

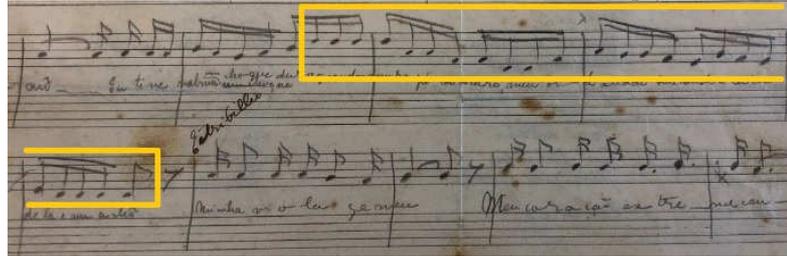
<sup>2</sup> Poético ou poiético, diz respeito à *poiesis* (ποίησις). A poética, neste sentido primordial, compreende a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura) da obra de arte. O conceito é válido não só para a poesia, mas também para todas as artes, incluindo-se a música. Tudo que envolve o trabalho de um compositor é sua poética musical.

<sup>3</sup> A Casa Edson, de importância histórica, foi a primeira gravadora brasileira, fundada por Frederico Figner (1866-1947), judeu (convertido ao kardecismo) checo, que emigrou para os EUA e depois se estabeleceu no Brasil. Figner era detentor, no caso da *Cabocla de Caxangá*, tanto dos direitos do fonograma como da partitura para piano, logo abaixo reproduzida.

↓ “Ritmo melódico” na *Cabloca de Caxangá*



↓ “Ritmo melódico” na *Viola quebrada*



Como se pode observar, não obstante alguma semelhança rítmico-melódica, *Cabloca de Caxangá* e *Viola quebrada* são canções populares distintas uma da outra (contextos musicais diferentes). Aliás, é provável que Mário de Andrade, ele mesmo, tenha aludido à questão do plágio e do pastiche sem qualquer convicção. Quem sabe antes, pretendeu apenas polemizar, para render uma boa discussão. E que ainda rende.

No entanto, com toda sabedoria, Manuel Bandeira, em carta a 17 de setembro de 1926, já havia refutado de imediato a provocação de Mário de Andrade, desconsiderando a possibilidade de pastiche ou plágio na *Viola quebrada*:

Ninguém como você possui um sistema mais completo de metabolismo criador. É possível que você atualmente não tenha andado senão a fazer pastiches. Pois fique sabendo que falhou como *pasticheur*. Sucedeu-lhe o mesmo que a Baudelaire querendo decalcar o *Gaspard de la nuit*<sup>4</sup> e fazendo obra original nos *Poèmes en prose*<sup>5</sup>. Pouco importa como você fez a *Maroca*: quis plagiar a *Cabloca de Caxangá*? Que esperança! Saiu choro paulista bem seu. Pegue na *Canção do Exílio*<sup>6</sup> e assine Mário de Andrade que fica outra coisa (*op. cit.*, p.311).

<sup>4</sup> *Gaspard de la nuit* é obra póstuma (1842) de Aloysius Bertrand (1807-1841), considerada precursora da poesia em prosa na França.

<sup>5</sup> *Le Spleen de Paris* ou *Petits poèmes en prose* é obra póstuma (1869) de Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), inspirada em Bertrand.

<sup>6</sup> A *Canção do Exílio* (1843), de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), é, ainda hoje, um dos poemas mais citados e revisitados da literatura brasileira.

Não há o que tirar, nem por, deste entendimento de Manuel Bandeira, sobre a personalidade inventiva de Mário de Andrade, eliminando, assim, a possibilidade da *Viola quebrada* não ser uma canção popular original.

De fato, na *Cabloc de Caxangá*, em modo maior, o andamento é rápido e a linha melódica festiva, um samba com jeito de embolada nordestina. Já na *Viola quebrada*, em modo menor, em andamento contido, a expressão é de um choro caipira paulista, melancólica, quase trágica, ao gosto das modinhas de antigamente.

Devemos considerar que não há *inventio ex nihilo* nas artes desde os gregos. Tal como nos ensinou o literato mexicano Octavio Paz (1914-1998), toda obra de arte se relaciona, em seu processo inventivo, com obra existente anteriormente. Assim, Mário de Andrade se inspirou na *Cabloc de Caxangá*, com analogia e ironia, para compor sua *Viola quebrada*, cujo resultado poético é bem outro.

Um pastiche de fato, contudo, só para se estabelecer uma diferença comparativa, temos no *Le Bœuf sur le toit* (1919), de Darius Milhaud (1892-1974). Neste caso sim, a *Cabloc de Caxangá* foi reproduzida *ipsis litteris*. O compositor francês, que esteve no Rio de Janeiro, de 1917 a 1919, plagiou ainda em sua obra sinfônica, na forma de *pot-pourri* e de modo o mais patente, além de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, dezenas de sucessos daqueles anos no Rio de Janeiro, de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), entre outros tantos. Até o título foi plagiado. Trata-se da tradução de *O boi sobre o telhado* (1918), tango brasileiro de José Monteiro (ou Zé Boiadêro). De volta a Paris, na estreia de *Le Bœuf sur le toit*, Milhaud alegou “inspiração no folclore sul-americano”. A polêmica permanece.

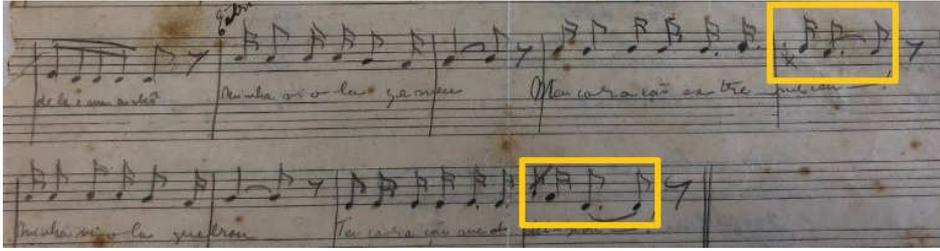
De volta a Mário de Andrade, finalizando seu breve relato sobre a *Viola quebrada*, na mesma carta de 7 de setembro de 1926, ele aborda ainda a questão do refrão:

Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo<sup>7</sup>. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos (...) só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental... (*op. cit.*, p.309).

Na figura a seguir, ambos selecionados em retângulo amarelo, temos a notação musical dos “dois dos tais torneios melódicos”, que expressam, segundo o próprio Mário de Andrade, algo supostamente estranho à brasilidade, configurando-se como “tremido sentimental”:

---

<sup>7</sup> Mário de Andrade cita apenas Catulo da Paixão Cearense como autor da *Cabloc de Caxangá*, já que a coautoria de João Pernambuco só seria reconhecida posteriormente.



Antes da questão do “propriamente brasileiro”, vamos primeiro aos procedimentos editoriais. A discussão se inicia com a seguinte indagação: Mário de Andrade teve em mente, no caso dos dois “torneios melódicos” acima, apojeturas curtas (as únicas existentes no século XX) ou longas (próprias do século XVIII)? É provável que ele tenha pensado nas antigas apojeturas longas. Temos duas razões para acreditar nesta hipótese. Primeiro, a execução vocal de uma apojetura curta é sempre mais difícil. O canto se adequa mais facilmente às apojeturas longas e descendentes, ainda mais no caso de canção popular. Segundo, Mário de Andrade era colecionador de repertórios populares, abrangendo, em suas pesquisas, exemplares de modinhas desde o período colonial. Por certo, estava familiarizado com as antigas solfas.

Por mais que seja uma invenção original, do compositor e do poeta Mário de Andrade, sua contribuição como pesquisador, aqui neste processo inventivo, não pode ser ignorada. A *Viola quebrada* é fruto do talento multifário de Mário de Andrade, numa rara confluência de sua atuação como compositor, poeta e também pesquisador. A solfa da *Viola quebrada*, por ser gênero das antigas canções populares ou modinhas tradicionais, carrega em si todo um arcaísmo estilístico que remonta ao nosso passado colonial e imperial, refletindo também em sua escritura (notação musical).

Para o teórico Mário de Andrade, “os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa” (ANDRADE, 1980 [1930], p.6). Ou ainda, “a coincidência da Modinha de salão com os autores europeus melodramáticos do fim do século XVIII e início do seguinte, era mesmo excessivamente íntima” (*ibidem*). Mário de Andrade estava ciente, enquanto pesquisador, das técnicas estilísticas do século XVIII, somadas à expressão regional em língua materna (ou mesmo em dialeto), na caracterização dos primórdios do gênero:

A palavra “Moda” pra designar canção vernácula corre desde muito em Portugal. É geito luso-brasileiro acarinhar tudo com diminutivos. A palavra Modinha nasceu assim. E assim viveu, esporádica, em todos os meios luso-brasileiros até que precisou-se dum termo pra designar as canções de salão em língua materna e música setecentista (*op. cit.*, p.8).

Contudo, a tal “erudição europeia burguesa”, que, da boca para fora, parecia sempre um descômodo para Mário de Andrade, no contexto do gênero popular brasileiro, acaba sendo por ele mesmo revisitada, ao elaborar os “dois dos tais torneios melódicos”. Na confluência do pesquisador com o compositor, as apojaturas longas, em sua modinha *Viola quebrada*, acabam reconstituindo os recursos estilísticos setecentistas, agora assimilados poeticamente em seu próprio tempo.

Há referências teóricas, por exemplo, em Leopold Mozart (1719-1787), para tal procedimento, na resolução das antigas apojaturas lentas e descendentes:

As apojaturas são notinhas que se situam entre notas convencionais, cuja duração não deve ser contada no compasso. Por sua natureza, as apojaturas ajustam uma nota a outra, para que uma melodia se torne cantável (...). Trata-se de uma regra sem exceção: nunca se separa a apojatura de sua nota principal, ambas devem ser executadas com um único arco (MOZART, 1756, p.193-194).

Pode parecer distante de nossa realidade tropical, a obra teórica deste violinista do século XVIII, formado pelos jesuítas de Augsburgo. Contudo, os jesuítas daqueles tempos também formaram, no Rio de Janeiro, Domingos Caldas Barbosa (ca.1739-1800). O augsburguense e o carioca, pois, pertenciam a um mesmo *Zeitgeist*<sup>8</sup> e tinham perfis acadêmicos semelhantes. Conhecido por seu nome árcade, Lereno Selinuntino foi o intelectual responsável pela concepção e valorização da canção popular, o então novo gênero literário-musical, isto no universo luso-brasileiro, que se traduziu com o estabelecimento justamente da modinha e do lundum. Não temos as solfas de Lereno, mas seu canto e sua viola, por certo, pertenciam àquele contexto histórico, não obstante suas prováveis singularidades musicais – voltaremos ainda a falar dele aqui.

De acordo com a teoria de Leopold Mozart, como vimos, a apojatura é sempre uma dissonância, representada por uma nota pequena, dita de tensão. Já a nota convencional funciona como resolução ou repouso, dita nota principal. As duas notas, a apojatura e a nota convencional atrelada a ela, devem estar unidas por uma ligadura. São executadas com um único arco pelos instrumentos de cordas. Esta ligadura, contudo, também permanece válida para os demais instrumentos, bem como para o canto, o que nos interessa aqui, em especial. Importante também é a questão do acento nas frases com apojaturas. Segundo Leopold Mozart, “nas apojaturas longas, o peso (*Stärke*) do tom cai

---

<sup>8</sup> A expressão que utilizamos aqui, espírito de uma época (*Zeitgeist*), importante na compreensão das confluências entre autores de um mesmo período, indica que dois indivíduos de uma mesma época, mas de locais distintos, são mais próximos intelectualmente entre si, que dois indivíduos de um mesmo local, mas de épocas distintas.

na apoiatura (*Vorschlag*) e a leveza (*Schwäche*) na nota” (*op. cit.*, p.199). Assim, ocorre sempre um mesmo procedimento de dinâmica, bem como um fraseado específico nas apoiaturas longas, com a execução da primeira nota, a notinha dissonante, com maior peso, pois é ela que deve ser salientada. Já a segunda nota, a nota principal ou convencional de repouso, deve ser cantada com menor intensidade, resolvendo a tensão com leveza. Veja bem, não é o caso da *Viola quebrada*, mas Leopold Mozart se refere ainda, de modo diverso, às “apoiaturas curtas, nas quais o peso não cai na apoiatura, mas sim na nota principal” (*ibidem*). Resumindo, o que nos interessa nesta presente edição, é que as apoiaturas longas são resolvidas com a união de duas notas por uma ligadura, com maior peso na primeira. Na figura abaixo, no pentagrama de cima, temos anotadas as apoiaturas, e, no pentagrama logo abaixo, sua execução:

← Notação

← Execução

Wird also gespielt.

Resolução de apoiaturas longas segundo Leopold Mozart, 1756, p.194.

Seguindo o mesmo princípio acima, as apoiaturas longas e descendentes na *Viola quebrada*, compostas por uma nota pequena e outra convencional, devem ser cantadas na forma de duas fusas de igual duração de tempo, com ligadura e ligeiro acento na primeira nota. O acento deve estar contextualizado na dinâmica da frase. Trata-se do peso pouco maior com que se canta a apoiatura, a nota pequena, que deve ser salientada, mas sem inserção de dinâmica abrupta ou estranha à frase.

Nesta presente partitura para canto, viola caipira e orquestra, e, tal como na versão para canto e piano, de Villa-Lobos, passamos o compasso da *Viola quebrada* de 2/4 para 4/4. O que antes eram semicolcheias, passam a ser colcheias agora. Desse modo, se no autógrafo de Mário de Andrade, uma semicolcheia procedida de apoiatura valeria o tempo de duas fusas, agora, em nossa edição, uma colcheia, procedida de apoiatura, passa a valer o tempo de duas semicolcheias. Nesta presente edição ainda, de acordo com os princípios da teoria de Leopold Mozart, adaptamos as apoiaturas longas de Mário de Andrade à notação moderna, unindo com ligadura a nota pequena à nota convencional, que passam a ser duas semicolcheias. Por fim, incluímos um acento na primeira nota, evidenciando

seu maior peso, sempre contextualizado na dinâmica da frase, ou seja, com a execução elegante do acento:

70 *a tempo* *mp*  
 Mi-nha vi - o - la ge - meu \_\_\_\_\_ Meu co - ra - ção es - tre - me - ceu, \_\_\_

74 *rall.* *allargando*  
 Mi-nha vi - o - la que - brou Teu co - ra - ção me dei - xou! \_\_\_

Não obstante certo arcaísmo na notação, o resultado poético-estilístico, contudo, é algo diverso da tradição. A apojatura lenta, aqui, contém duas notas que resolvem ainda numa terceira, e, na segunda vez, com inesperado salto de terça, mesmo que descendente. Como diria Manuel Bandeira, saiu um “tremido sentimental” bem de Mário de Andrade.

Vamos agora à questão do “propriamente brasileiro” em Mário de Andrade, no caso dos tais “torneios melódicos”. O assunto esteve presente na correspondência entre os poetas. Os questionamentos de Manuel Bandeira nos parecem hoje proféticos, diante de um Mário de Andrade que buscava certa epistemologia da brasilidade. A 27 de agosto de 1926, Mário de Andrade, referindo-se a Ernesto Nazareth, reclama da “falta de caráter melódico brasileiro”, ou que “raramente se topa com uma frase um torneio de caráter brasileiro” (In: MORAES, 2001 [2000], p.305). Em resposta, a 3 de setembro de 1926, Manuel Bandeira questiona com raro e notável discernimento: “Quanto a torneios melódicos caracteristicamente nacionais, haverá mesmo isso?... (...). Me parece que são antes os ritmos que caracterizam a nacionalidade, e assim mesmo não convém apertar muito...” (*op. cit.*, p.306). Mário de Andrade, em seu contra-argumento, reafirma sua postura identificadora dos pressupostos nacionais na arte e na música:

Você me pergunta duvidoso: “Quanto a torneios melódicos nacionais, haverá mesmo isso?” Certo que há. Porém se princípio discutindo isso não acabo mais tanto o assunto é grande. Porém repare numa coisa: as músicas francesa, italiana e alemã não têm nenhuma rítmica particular, nem harmonização nem orquestração nem nada. No entanto se distinguem. Por onde? Primeiro pelo caráter psicológico, que é a coisa mais importante e é justamente o ponto por onde se discute a brasilidade de muita coisa que a gente exclui levemente do patrimônio nacional. E depois? Se distingue pelo torneio melódico. Você perguntará: quais os torneios de cada uma? Segundo que não sei. Porque nunca me apliquei a esse estudo e ninguém o fez ainda (*op. cit.*, p.307).

Como se pode observar, o tal “caráter psicológico”, a “coisa mais importante”, bem como a “brasilidade” dos “torneios melódicos”, nada disso fica devidamente aclarado, nem o estará em parte alguma. Contudo, independentemente de qualquer polêmica conceitual, Mário de Andrade nos deixou a *Viola quebrada*, canção de inspiração neofolclórica, numa fecunda confluência entre *theoria*<sup>9</sup> e a já citada *poíesis*. Mário de Andrade ainda definiu o processo que diz respeito a ele mesmo, neste caso, de como intelectuais se relacionaram, ao longo da história, com a arte popular, não apenas em seu estudo e coleção, mas também na elaboração de obras originais ao gosto ou à maneira popular:

Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se apreende em arte que se aprende (ANDRADE, 1980 [1930], p.8).

Mas será que o *canto popular* sempre foi pensado e conceituado dessa maneira? Na verdade, não. A valorização dos cantos populares é relativamente recente. Remonta ao final do século XVIII. Aqui vale a inclusão de um estudo. Em língua portuguesa, pouco se discute sobre as origens da música popular numa perspectiva histórico-filosófica<sup>10</sup>, livre de construções culturalistas e de segunda ordem.

Esta nova perspectiva remonta ao prussiano oriental Johann Gottfried Herder (1744–1803), poeta, teólogo e influente filósofo das culturas nos primórdios do Romantismo, inventor do conceito de canção popular (*Volkslied*). No Volume I de seu livro *Sobre a nova Literatura Alemã* (1767), Herder já reconhecia a importância e clamava pela necessidade de se coletar canções nacionais “nas ruas e nos becos, e nos mercados de peixe, nas rodas de canto da gente iletrada do povo simples das aldeias e camponeses” (HERDER, 1767, p.51), para que se possa ouvi-las com atenção, abrindo-se os ouvidos a estas canções por seu grande valor. Portanto, as canções nacionais deveriam ser transcritas e conservadas. Herder já sinalizava as relações entre as canções populares e o caráter de um povo: “quanto mais selvagem, vigente e livre é um povo (...), mais selvagens, vivas, livres, sensuais e líricas (...) serão suas canções” (*ibidem*). Herder salientou para sua proposta de um novo princípio de pesquisa, que estas canções deveriam ser preservadas

---

<sup>9</sup> *Theoria*, do grego, é o olhar do conhecimento, por meio da pesquisa, que busca elucidar a natureza dos fenômenos. Ao lado da *poíesis* e da *práxis* (a interpretação-execução), forma os conceitos fundamentais da música.

<sup>10</sup> Agradecemos à nossa colega Dorothea Hofmann, da Escola Superior de Música e Teatro de Munique, pela parceria na pesquisa sobre as fontes alemãs nas origens do *Volkslied*, com apoio do DAAD, junto ao NAP-CIPEM da FFCLRP-USP.

na língua original com devida elucidação, sem xingar nem menosprezar, não torná-las mais bonitas nem mais civilizadas: tanto quanto possível documentadas de acordo com o modo de cantar e tudo mais que pertence à vida do povo (HERDER, 1777, p.421-435).

Portanto, não se deve fazer troça sobre as canções populares, pois o assunto não é para pilhéria, tendo em mente a pesquisa sem preconceitos. Neste sentido, podemos afirmar que Herder é o precursor da etnomusicologia, pois foi o primeiro etnomusicólogo *avant la lettre* da história. Em seu ensaio *Excerto de uma correspondência sobre Ossian e as canções de velhos povos* (1773), onde consta já o conceito de *canção popular* (*Volkslied*), Herder critica os processos de colonização que destroem tradições populares locais:

Saiba que eu mesmo tive oportunidade de vivenciar o velho canto nativo, o ritmo, a dança de tais povos subsistentes, quando nossos costumes ainda não lhes foram impostos, e ainda não pudemos lhes tirar totalmente linguagem e canções e costumes, e, assim, [por sorte], não deterioramos ainda totalmente suas tradições (...) o que tais povos ganhariam com a troca de seus cantos por minuetos e versinhos deteriorados? (HERDER, 1773, Volume I, p.21).

O “minueto” e os “versinhos” devem ser compreendidos aqui de modo pejorativo. Segundo Herder, os elementos nativos e espontâneos da canção popular, fruto do ideário coletivo de um povo ou determinada comunidade, não devem ser substituídos por objetos de troca sem valor num processo arbitrário. O gênero minueto já se encontrava cansado e exaurido no final do século XVIII. Trata-se de uma crítica ao entretenimento raso e desprovido de caráter. Já os “versinhos” designam concepções clichês – quando não há processos inventivos nem verdadeiramente genuínos (populares).

Em Herder já temos, deste modo, uma perspectiva crítica que antecipa o problema recorrente desde o século XX, por conta da ação da indústria da cultura que aniquila tradições locais, substituindo-as por padrões empobrecedores. Poderíamos hoje traduzir tais clichês por *kitsch*, tal como nos padrões da indústria da cultura. Se construíssemos uma ponte para nossos tempos, nesta mesma perspectiva e quem sabe num paralelo possível, a tal *Volkslied*, tão cara a Herder, poderia ser compreendida, por exemplo, pela tradicional canção popular das antigas duplas caipiras, e, por sua vez, os “versinhos”, dignos de crítica, seriam o atual “sertanejo universitário” (gênero da indústria da cultura), que em grande parte a substituiu. Muito mais que no caso da música artística de concerto, cujos desdobramentos históricos permanecem em grande parte livres e independentes, os empreendimentos da indústria da cultura acabam prejudicando sobretudo as manifestações verdadeiramente populares. Tal como o inglês pidgin que substituiu os

dialetos locais, a indústria da cultura está sempre se sobrepujando em relação à música de fato popular, como no caso de um alto-falante ruidoso que impede, em todo momento, a audição de uma canção própria da comunidade local, cantada por alguém com sua voz natural. A obra literária mais importante de Herder no contexto daquele novo *Zeitgeist* seria ainda *Canções populares* (1778-1779). Houve ainda uma segunda edição ampliada sob o título *Vozes dos povos em canções* (1807).

Se em Herder há o novo conceito, bem como antes de qualquer outro revelou a importância deste gênero literário e musical, já tivemos notavelmente uma publicação luso-brasileira contemporânea com a mesma perspectiva. Trata-se da inovadora *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*, de autoria do já citado Domingos Caldas Barbosa – obra literária (só letras sem música) em dois volumes (o primeiro em 1798 e, posteriormente, numa edição póstuma, o segundo em 1826). Com o título *Colecção de cantigas*, reiterando assim diretamente a proposta de Herder de se coletar e colecionar canções populares, a *Viola de Lerenó* é ainda uma referência das mais primordiais para a modinha e o lundum, gêneros que surgem no Brasil no final do século XVIII e vão prevalecer dos mais populares ao longo do século XIX.

O lundum se confunde com a modinha, por serem, ambos, gêneros dos primórdios do *Zeitgeist* da canção popular. Daí que Herder e o *Volkslied*, na Alemanha, e Lerenó e a modinha e o lundum, no Brasil e em Portugal, pertencem todos a um mesmo *Zeitgeist*. Lerenó menciona em seus poemas cantados outros gêneros confluentes à modinha e ao lundum: *cantiga, moda, fado, fandango, giga, minuete e marcha*. Tanto a modinha (mais) como o lundum (menos) contemplam interfaces com a ópera, gênero musical dos mais importantes e influentes no período. O lundum conta com forte presença no Volume II da *Viola de Lerenó*. Alguns de seus versos não deixam dúvidas quanto à sua popularidade:

Se não tens mais quem te sirva  
O teu moleque sou eu,  
Chegadinho do Brasil  
Aqui stá que todo he teu ([BARBOSA], 1826, Nº 9, p.19).

Também se destaca uma cantiga – *Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva* (*op. cit.*, Nº 9, p.29-32) – dedicada à descrição do espírito do lundum. Lerenó diz de uma portuguesa que de tão bem que aprendeu o lundum, assimilou o “jeitinho brasileiro”, mas não pela “pátria”, e sim por sua “natureza”. Às margens do Tejo, Lerenó, saudoso do Brasil, retrata o lundum por ser de “coração brasileiro”, e que, por suas “chulices”, o torna mais atrativo que outras danças barrocas, como o “fandango” e a “giga”. Ora, vejamos

que na *Viola de Lereno* há a mesma exata postura em defesa da canção popular, já citada em Herder, bem como o mesmo tom de crítica contrária aos “minuetos e versinhos”. Ainda sem sabermos se Lereno tenha ou não tomado conhecimento da obra de Herder, e é difícil supor que não, ambos consideravam estes gêneros (fandango, giga, minueto, versinhos etc.) enquanto intervenções incompatíveis à genuinidade popular, algo estranho às “chulices” próprias do povo. Mas devemos necessariamente diferenciar: uma coisa é a boa crítica contrária à substituição de uma manifestação singular por um clichê padronizado e imposto, outra bem diversa é o purismo de alguns, incapazes que são de compreender a dinâmica inventiva das manifestações populares

O entusiasmo de Herder pela canção popular influenciou imediatamente músicos e intelectuais. Os compositores passaram a escrever canções em tom popular (tal como Lereno), além de colecionar. Não que escrevessem canções populares, o que de fato seria um paradoxo, pois a música do povo não é escrita, mas sim compuseram novas canções no modo e na maneira de canções populares. É o caso dos *Cantos em tom popular* (*Gesänge im Volkston*) em três partes, obra de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), cuja canção, *O luar surge resplandecente* (*Der Mond ist aufgegangen*), é até hoje conhecida enquanto canção popular na Alemanha. No Brasil temos casos análogos, mesmo no século XX, de melodias de cancionistas conhecidos, mas cuja recepção transcende de imediato a autoria e se tornam consagradamente populares, como *Luar do Sertão* ou *Asa Branca*, entre outros clássicos.

Voltando ao início do século XIX, também os arranjos de canções em língua inglesa, escritos por Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), encomendadas pelo editor George Thomson (1757-1851), de Edimburgo (Escócia), são testemunhas de uma nova postura artística diante da beleza e força de melodias populares. Haydn conheceu Thomson no Reino Unido, tendo o compositor recebido encomendas daquele editor escocês e engajado também seu aluno Beethoven em semelhantes empreendimentos editoriais. Desde o começo Beethoven assumiu o trabalho com seriedade, solicitando a Thomson que lhe enviasse na correspondência seguinte não apenas a melodia, mas também a letra da canção, visando uma possível melhor compreensão de sua emoção (*phátos*), como consta de sua carta àquele editor, datada em Viena, a 23 novembro de 1809: “mais uma vez eu lhe peço também que me envie as letras das canções, que são necessárias, para que possa conferir a verdadeira

expressão”<sup>11</sup>. Digno de nota também é o fato que Beethoven, em outra ocasião, agora por sua própria iniciativa, tenha enviado duas canções populares ao editor Nikolaus Simrock (1751-1832), de Bonn, elucidando em carta datada em Viena, a 18 de março de 1820, sua consideração pelo gênero com uma inusitada comparação entre canções populares, pelas quais tinha a mais alta estima, e o tipo de política opressora e violenta então vigente, a qual abominava. As canções populares, portanto, para Beethoven, representavam o que havia de mais digno e de caráter no ser humano. Lembremo-nos que Beethoven era não apenas republicano, mas também pacifista:

Estou te enviando em anexo duas canções populares austríacas, para que você faça com elas o que bem entender, eu mesmo escrevi o acompanhamento – penso que a caça [pesquisa] de canções é melhor que a caça [matança] de seres humanos por heróis condecorados<sup>12</sup>.

Outro compositor a ser citado por suas composições em tom popular é Carl Friedrich Zelter (1758-1832) – amigo de Schulz e depois professor de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847). Encontramos a mesma preocupação com a *canção popular* também em outros escritores e intelectuais, como é o caso de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), autor de um prefácio elogioso no primeiro livro de poesias coletadas (sem partituras) denominado *A trompa maravilhosa do menino – velhas canções alemãs* (*Des Knaben Wunderhorn – Alte Deutsche Lieder*).

Lembremo-nos que a *Viola de Lereno*, enquanto gênero literário, também era do mesmo modo um livro de poesias sem partitura. Ou seja, não obstante os títulos *Cantigas em Lereno*, ou *Velhas canções Alemãs* no caso da *trompa maravilhosa do menino*, ambos aludindo à ideia de um gênero musical, temos justamente dois exemplares de obras literárias igualmente independentes da música – bem como são independentes uma coleção da outra.

Note-se que aquela prática editorial inovadora, de canção popular impressa com letra sem partitura, vai ser reiterada e seguida pelas gerações seguintes, como é o caso, entre outras, da coleção de *Cantos populares do Brasil*, publicada em 1883, por Sylvio Romero (1851-1914).

Aquele *Zeitgeist* do final do século XVIII, de descoberta da canção popular, algo válido para todos os povos e dialetos, transcendia uma cultura específica. Desde então, a

---

<sup>11</sup> Manuscrito do Arquivo Digital da Casa Beethoven em Bonn, disponível em [http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b0409.phtml?\\_gf=n](http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b0409.phtml?_gf=n).

<sup>12</sup> Coleção H. C. Bodmer, HCB Br 227, do Arquivo Digital da Casa Beethoven em Bonn, disponível em [http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b1372.phtml?\\_gf=n](http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b1372.phtml?_gf=n).

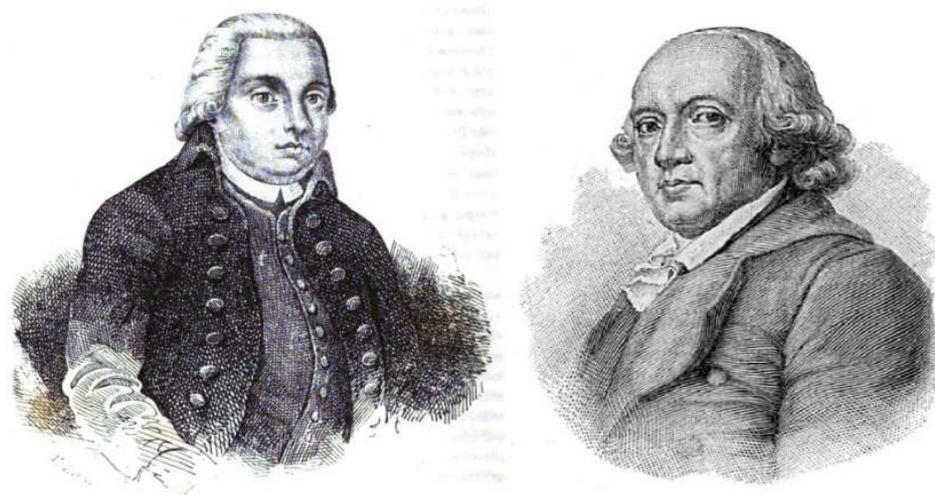
canção popular se tornou uma categoria musical importante, ao mesmo tempo em que se reconhecia o dialeto como categoria da língua, não mais por ser uma versão precária da língua, mas sim agora se tornando algo próprio, autônomo, com validade digna de constar em forma escrita.

No caso de Lereno, contudo, seu valor literário singular parece ter passado despercebido até aqui, afinal, ele é o grande precursor de artistas pesquisadores, como o próprio Mário de Andrade, dedicados aos cantos populares. Segundo Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017), “a *Viola de Lereno* não é um livro de poesias, é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente” (*apud* MORAES, 1969 p.49). Ou dito em outras palavras, “Domingos Caldas Barbosa é antes um modinheiro cujas letras têm pouca força sem a partitura” ([Souza], 2000 p.93). Este tipo de depreciação – aliás, Lereno é bem mais que um mero “modinheiro” – talvez seja decorrente das teses de um Brasil andando sempre 50 anos atrás dos outros povos, defasado em relação aos seus pares europeus ou de qualquer outro lugar, como se só o trabalho da geração futurista tivesse sido de fato “ciclópico”, tal como gostava de se autoproclamar Oswald de Andrade (1890-1954), acertando ele próprio antes de qualquer outro “o relógio império da literatura nacional” (tal como consta em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924). Contudo, já é tempo de se questionar criticamente a validade destas irreverências modernistas. A generalização apressada em torno de um Brasil sempre já desclassificado e subdesenvolvido é facilmente refutada, por exemplo, quando comparamos a coleção brasileira da *Viola de Lereno* (1798), publicada oito anos antes da famosa coleção *A Trompa maravilhosa do menino* (1806), na Alemanha.

A mesma veemência com a qual Lereno preconizava a “chulice” (hoje diríamos “meiguice”, “dengo”), o “jeitinho brasileiro” na espontaneidade popular de suas *cantigas* (e isso mais de um século antes que Oswald de Andrade), temos também em Herder, defendendo o caráter “selvagem, vivo, livre, sensual e lírico” no contexto das *Volkslieder*. O que aparentemente seriam duas culturas distintas (latina e germânica) é na verdade uma única e mesma compreensão crítico-filosófica em torno da descoberta da música e da literatura populares – no sentido de uma nova perspectiva antes impensável que valoriza as manifestações artísticas do povo nestas duas artes.

Talvez para além da avaliação do bibliógrafo araraquarense Rubens Borba Alves de Moraes (1899-1986), justificando a consistência da *Viola de Lereno* com o argumento de que “as modinhas do cantarino Caldas Barbosa pertencem à história da música e ali ocupam um lugar proeminente” (MORAES, 1969, p.50), temos que compreender também

seu lugar proeminente entre os primeiros intelectuais, filósofos das culturas, no final do século XVIII, ao lado de Herder, entre outros, a valorizar e colecionar canções populares, bem como por sua inserção enquanto gênero literário e musical.



Lereno e Herder foram pioneiros na publicação de canções populares, fundando o novo gênero literário-musical.

Por conta da diferença e singularidade em sua proposta inovadora, não apenas Antônio Candido não compreendeu mesmo que tardiamente as dimensões literárias de Lereno, como também ainda em seu tempo o árcade carioca já recebia “críticas e sátiras de Nicolau Tolentino, Fillinto Elísio, Bocage, Ribeiro dos Santos e outros” (MORAES, 1969, p.50).

Ao lado da valorização dos dialetos, cada vez mais também eram publicadas coleções de canções populares, e, após os primeiros livros só com a impressão da poesia, começam a surgir também edições com texto e partitura musical, ou seja, com a notação de melodias. Como exemplo temos *Canções populares austríacas com seus modos de cantar (Österreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen)* de Julius Max Schottky (1797-1849) e Franz Tschischka (1786-1855), publicadas em Pest, 1819 – e neste caso, as melodias musicais estão impressas com seus poemas grafados experimentalmente de acordo com os fonemas dialetais austríacos.

Por conta dos estudos de Erich Stockmann (1926-2003), sabemos que Karl Marx (1818-1883), seguindo os passos de Herder, também admirava coleções de canções populares. Marx chegou a presentear sua jovem noiva Jenny von Westphalen (1814-1881) com uma coleção de letras de canções populares então publicadas, copiada por ele em manuscrito. Eu sua dedicatória amorosa podemos observar o mesmo tipo de valorização

das canções populares. Trata-se do interesse por canções distantes da urbanidade dos maiores centros, conferindo-se originalidade às linguagens dos tempos primordiais:

Canções de todos os dialetos alemães, espanhóis, gregos, letões, lapões, estonianos, albaneses etc. coletadas de diversas coleções etc. para a minha doce Jeninha de meu coração. K. H. Marx. Berlin 1839. *Jamais te esqueci, Pensei em ti todo tempo, Tu moras em meu coração, coração, coração, Como a Rosa junto à sua haste* (MARX & ENGELS, 1975, p.773-855).

Marx salienta aqui não apenas a importância das singularidades regionais das canções populares em seus dialetos, mas considera também a pluralidade das procedências geográficas sem rejeição às possíveis fusões de horizontes entre elas.

Se lemos Marx diretamente, torna-se claro que aquilo que se procura chamar no Brasil de “marxismo cultural”, nada tem a ver com o filósofo de fato. O tal “marxismo cultural” se torna, assim, mais uma construção de segunda ordem, dissolvendo a heterogeneidade do pensamento crítico original na univocidade do discurso ideológico tardio. Desde Herder até Marx, o *Zeitgeist* inovador na valorização da canção popular (nacional) contempla a pluralidade de povos e países sem estabelecer hierarquias, numa perspectiva cosmopolita que valoriza a diversidade de singularidades. Trata-se de uma fecunda fusão de horizontes entre o regional e o universal.

Mas há que se diferenciar esta valorização nacional daquilo que depois se tornou o nacionalismo. Mário de Andrade, num momento seu de maior maturidade, diferencia nacional de nacionalismo: “Não sou nacionalista, sou simplesmente nacional (...). Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1977 [1943/1945], p.60). Aliás, analisando o nacionalismo numa perspectiva histórica, há que se concluir que o nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. Já o nacionalismo nazifascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. E se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, chauvinista, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista.

Rubens Borba de Moraes elucidou talvez antes de qualquer outro o engodo evidente, quando, num transporte forçado de realidades, como é recorrente no culturalismo brasileiro desde o século passado, procura-se julgar os méritos das artes do período colonial com a perspectiva tardia do nacionalismo:

calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária. Encontrar nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico (MORAES, 1969, p.X).

Confluente à lucidez de Rubens Borba de Moraes, numa mesma perspectiva de um cosmopolitismo avançado que leva em consideração as singularidades regionais, Bertolt Brecht (1898-1956) nos ensina que “as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais” (BRECHT, 1966, p.338). Exemplo disso temos na filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) que articula os pensamentos do sertanejo mineiro em Guimarães Rosa (1908-1967). Por isso, há que se superar os velhos clichês culturalistas no Brasil que a todo instante buscaram forjar “identidades brasílicas” desprovidas de relações, como se isto fosse possível. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) elucida o engodo da identidade: “dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (WITTGENSTEIN, p.83 [35.5303], 1963 [1918]). Ou seja, a identidade não pode mais ser compreendida enquanto uniformidade monótona desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis. Vejamos que o próprio Lerenó Selinuntino (o já citado Domingos Caldas Barbosa), importante propagador das modinhas e lunduns no século XVIII, encontrava-se próximo da música italiana da época, quando, por exemplo, traduzia livremente libretos de óperas para o Real Teatro São Carlos de Lisboa, como *A Escola dos Ciosos* (1795), do compositor italiano radicado em Viena, Antonio Salieri (1750-1825). Além de tradutor, Lerenó é ele mesmo autor libretista de óperas em português, como *Os viajantes ditosos* (1790), com música de Marcos Portugal, bem como *A Saloia Namorada, ou o Remedio he Casar* (1793) e *A vingança da Cigana* (1794), ambas com música de Antônio Leal Moreira (1758-1819). É inequívoco, portanto, sua proximidade com a ópera, tanto portuguesa como italiana.

Outras publicações de melodias populares com o acompanhamento instrumental impresso foram elaboradas pelos já citados Haydn e Beethoven, além de Ignaz Pleyel (1757–1831) e Sigismund von Neukomm (1778-1858), entre outros. Esta tradição de edição de canções populares, passados cem anos, prossegue ainda com força no século XX, como nos casos de Manuel de Falla (1876–1946), Béla Bartók (1881–1945), Villa-Lobos e Hanns Eisler (1898-1962), entre tantos outros. Mário de Andrade, no Brasil do início do século XX, também vem se somar a este rol de artistas e pensadores intelectuais, que não apenas pesquisaram e colecionaram a música popular, mas também se aventuram em sua composição. No caso da *Viola quebrada*, seus versos foram redigidos em dialeto caipira paulista, mantida aqui sua ortografia original:

## VIOLA QUEBRADA (letra da modinha de Mário de Andrade)

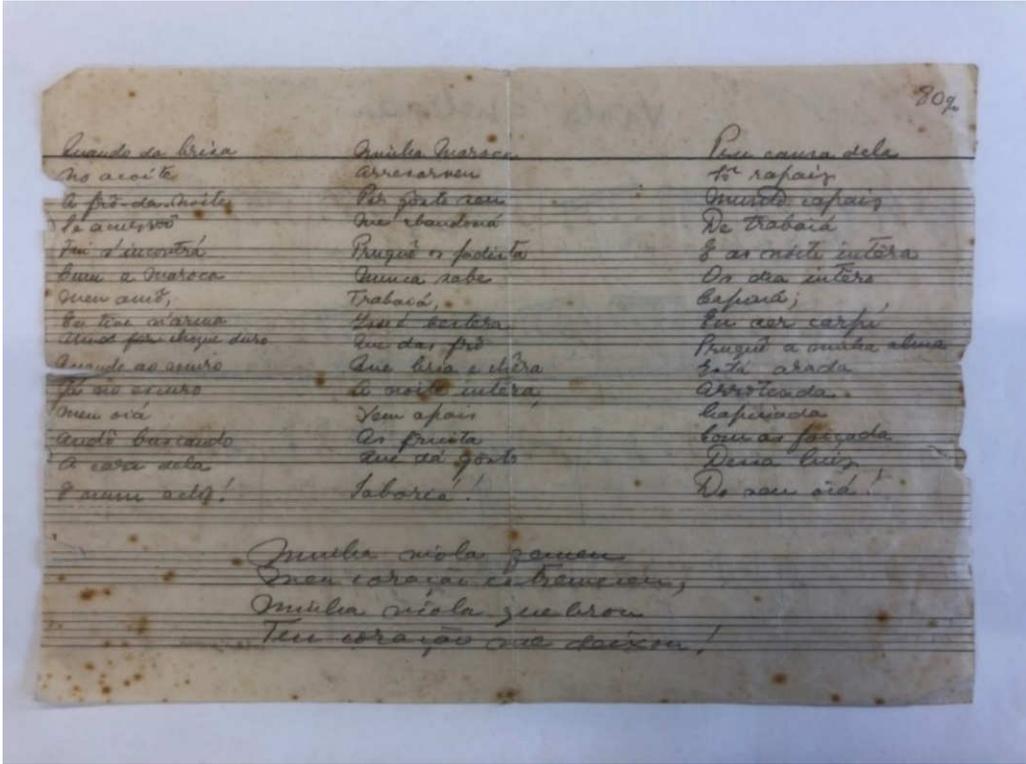
<p>I)  <i>Quando da brisa          No açoite          A frô-da-noite          Se acurvô,          Fui s'incontrá          Cum a Maroca          Meu amô,          Eu tive n'arma          Um choque duro          Quando ao muro          Já no escuro,          Meu oiá          Andô buscando          A cara dela          E num achô!</i></p> <p>Estribilho:  <i>Minha viola gemeu          Meu coração estremeceu,          Minha viola quebrou          Teu coração me deixou!</i></p>	<p>II)  <i>Minha Maroca          Arresorveu          Por gôsto seu          Me abandoná          Pruquê os fadista          Nunca sabe          Trabaiaá,          Isso é bestêra          Que das frô          Que bria e chêra          A noite intêra,          Vem apois          As fruta          Que dá gosto          Saboriá!</i></p> <p>Estribilho:  <i>Minha viola gemeu          Meu coração estremeceu,          Minha viola quebrou          Teu coração me deixou!</i></p>	<p>III)  <i>Pru causa dela          Sô rapaiz          Muinto capaiz          De trabaiaá,          E as nôite intêra          Os dia intêro          Capiná,          Eu sei carpi          Pruquê minha arma          Está arada          Arroteada,          Capinada          Cum as foiçada          Dessa luiz          Do seu oiá!</i></p> <p>Estribilho:  <i>Minha viola gemeu          Meu coração estremeceu,          Minha viola quebrou          Teu coração me deixou!</i></p>
--	---	--

Em nossa presente edição, resolvemos pequenas contradições. É o caso da palavra alma, em dialeto caipira “arma”. Mário de Andrade a redigiu de duas maneiras. Optamos por manter apenas a forma popular, por sua maior coerência. Já na frase “Eu sei carpi”, na terceira estrofe, grafada “ser” no lugar de “sei”, corrigimos o erro evidente.

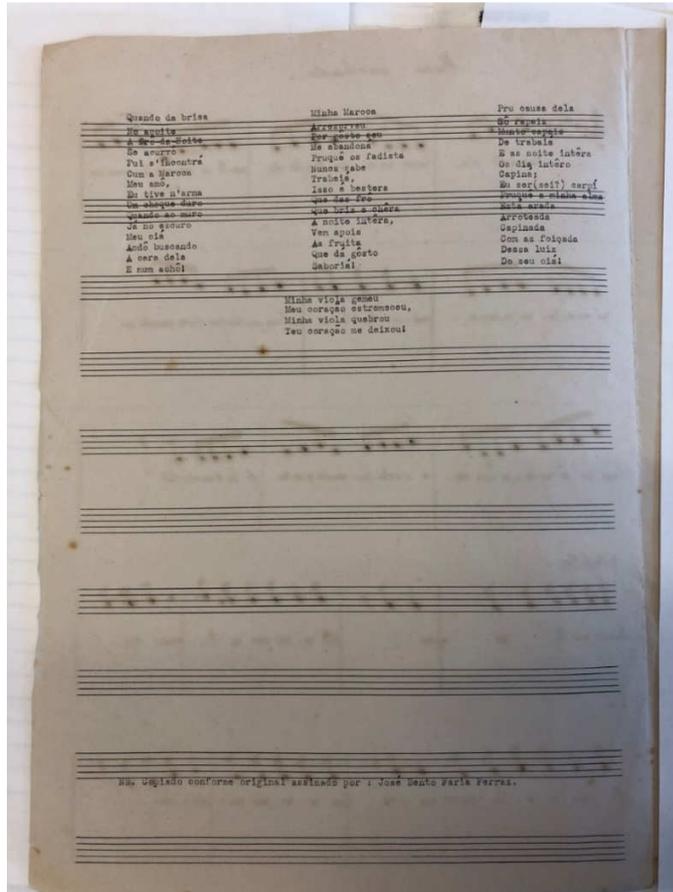
Como ilustração, temos duas reproduções iconográficas a seguir, o autógrafo da letra, e sua cópia datilografada por José Bento Faria Ferraz (1912-2005), bibliotecário, secretário particular e assistente de pesquisa de Mário de Andrade, de 1934 a 1945.

José Bento Faria Ferraz, formado em Piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1936, onde havia sido aluno de Mário de Andrade, foi chamado pelo governador Lucas Nogueira Garcez (1913-1982), em 1951, para compor, com Zeferino Vaz (1908-1981), o comitê de implantação da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da USP, tendo sido o primeiro funcionário da USP no Campus de Ribeirão Preto, ocupando o importante cargo de secretário da FMRP-USP, de 1952 a 1967.

Interessante que José Bento Faria Ferraz, após a morte de seu mestre, seria o primeiro a trabalhar com as fontes primárias da *Viola quebrada*. Estabeleceu-se depois na USP de Ribeirão Preto, futura sede do primeiro Curso de Viola Caipira do Brasil, justamente o centro do mundo caipira, local onde hoje editamos a presente partitura, pela FFCLRP-USP, unidade que também ajudou a fundar.



Autógrafo da letra da *Viola quebrada* de Mário de Andrade (Foto: Marcela Borges)  
Arquivo do IEB-USP / Fundo Mário de Andrade / Código MA-MMA-116/2



Letra da *Viola Quebrada*, cópia datilografada por José Bento Faria Ferraz (Foto: Marcela Borges)  
Arquivo do IEB-USP / Fundo Mário de Andrade / Código MA-MMA-116/5

Concluindo este relatório de edição, lembramos que Mário de Andrade, em 1926 ou antes, anotou sua modinha na tonalidade de Ré menor, em compasso 2/4. Ainda em 1926, no Rio de Janeiro, Villa-Lobos elaborou versão para canto e piano. Descrita como *Modinha de Mário de Andrade*, esta partitura foi publicada em Paris, em 1929. Villa-Lobos, em sua edição, optou pela tonalidade de Mi menor, alternando a introdução e os versos, respectivamente, em compasso 2/2, pelo tempo mais movido, e 4/4, pelo tempo mais calmo. Como não consta parte instrumental no autógrafo de Mário de Andrade, é provável que a introdução tenha sido mesmo composta por Villa-Lobos.

Foram mantidas, nesta presente partitura, as mesmas relações de figuras de tempo, notas e tonalidade originais de Mário de Andrade, bem como sua letra, na íntegra de suas três estrofes. Nós optamos, contudo, pelo compasso 4/4, pensando na melhor *performance* sinfônica, em especial, por conta da introdução de Villa-Lobos em andamento mais rápido.

Villa-Lobos alterou o estribilho para o compasso 6/4, um binário composto – procedimento este não adotado nesta partitura sinfônica, pois foi mantido aqui o estribilho original de Mário de Andrade, apenas transcrevendo-se as apojeturas para maior clareza na *performance* hoje, conforme já esclarecido.

Na primeira estrofe, bem como nas três vezes em que é tocada a introdução, foi adaptada, para a viola caipira, a escritura instrumental de Villa-Lobos. Já nas estrofes segunda e terceira, a presente edição sinfônica apresenta outras soluções harmônicas e estruturais, no sentido de uma orquestração proliferada, não fidedigna.

Em 2004, em conjunto com Ivan Vilela, elaboramos versão para viola caipira solo. Naquele ano, estávamos fundando e instalando o Bacharelado em Viola Caipira pela USP no Campus de Ribeirão Preto. Não poderia haver obra mais significativa que a *Viola quebrada*, de Mário de Andrade, para fulgurar no repertório de concerto da viola caipira, até então ausente na academia, não obstante sua importância histórica.

Em 2018, por conta da temporada da USP-Filarmônica em Ribeirão Preto e em São Carlos, escrevemos nova versão para canto popular, viola caipira e orquestra, tendo sido a parte de viola caipira ainda revisada por Gustavo Silveira Costa.

Com a presença da viola caipira como instrumento solista, ao lado do canto, pretendemos inserir a modinha neofolclórica de Mário de Andrade no repertório sinfônico. Resguardamos e promovemos, assim, o idiomático deste instrumento popular, cuja presença no Brasil remonta ao século XVI, e, ainda hoje, é o maior símbolo do mundo caipira.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1ª ed. 1930].
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1977 [1ª ed. 1943/1945].
- ARAÚJO, José Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII – uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- [BARBOSA, Domingos Caldas]. *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Nunesiana, 1798.
- \_\_\_\_\_. *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Lacerdina, 1826.
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I - 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- HERDER, Johann Gottfried. *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*. In: *Von Deutscher Art und Kunst - Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode, 1773.
- \_\_\_\_\_. In: *Deutsches Museum*. Bd. II, Stück 11, novembro de 1777.
- \_\_\_\_\_. *Stimmen der Völker in Liedern*. Tübingen: Cotta, 1807.
- \_\_\_\_\_. *Ueber die neuere Deutsche Litteratur*. Riga: Hartknoch, 1767.
- \_\_\_\_\_. *Volkslieder*. Leipzig: Weygand, 1778-1779.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. In: *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, Abteilung I, Bd. 1. Berlin: Dietz, 1975.
- MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. Coleção *Correspondência de Mário de Andrade*, Volume 1. São Paulo: EdUSP & IEB, 2001 (1ª ed. 2000).
- MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.
- MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augspurg: Johann Jacob Lotter, 1756.
- ROMÉRO, Sylvio. *Cantos populares do Brazil colligidos pelo Dr. Sylvio Roméro Professor do Collegio Pedro II*. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Theophilo Braga. Volumes I e II. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].

*Esta versão orquestral com viola caipira solista é dedicada a Caio de Souza*

# VIOLA QUEBRADA

Para canto popular, viola caipira e orquestra

**Melodia e letra de Mário de Andrade** (1926?), de acordo com o autógrafo do IEB-USP  
Introdução e 1ª estrofe com base na edição para canto e piano de Heitor Villa-Lobos (1926)

Solos de viola caipira por Ivan Vilela e Rubens Russomanno Ricciardi (2004)

Revisão da parte de viola caipira por Gustavo Silveira Costa (2018)

Orquestração e arranjo de Rubens Russomanno Ricciardi (2018)

**Con moto** ♩ = 96

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarineti (Si $\flat$ )

2 Fagotti

Contrafagotto

**Con moto** ♩ = 96

Canto

Viola caipira

**Con moto** ♩ = 96

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso



8 *rall.* **Moderato** ♩ = 86

Fl.

Ob.

Cl. (Sib)

Fg.

Cfg.

Canto

8 *rall.* **mp** **Moderato** ♩ = 86

Quan-do da bri-sa no a-çoi-te'a frô-da - noi-te se'a-cur-vô, Fui s'in-con-

V.Ca.

8 *rall.* **Moderato** ♩ = 86 *pizz.*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mp*

*pizz.*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*pizz.*

*mp*

12

Fl.

Ob.

Cl.  
(Si $\flat$ )

Fg.

Cfg.

Canto

trá cum a Ma-ro-ca meu a-mô, Eu ti-ve n'ar-ma'um cho-que du-ro quan-do'ao

*mf*

V.Ca.

12

4 2 0 3 1

⑤ ③ ④ ④ 1 1 1

3 2

0 3

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

15 *rall.*

Fl.

Ob.

Cl.  
(Sib)

Fg.

Cfg.

Canto

15 *mp* *rall.* *p*

mu - ro já no'es-cu - ro, Meu oi - á an - dô bus-can-do'a ca - ra de-la'e num a - chô! —

V.Ca.

15 4 2 3 2 1 2 0 1 3 4 0 4

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*rall.* *p* *p* *p* *p*

*a tempo*

18

Fl.

Ob.

Cl.  
(Si $\flat$ )

Fg.

Cfg.

Canto

*mp a tempo*

Mi - nha vi - o - la ge - meu \_\_\_\_\_ Meu co - ra - ção es - tre - me - ceu, —

V. Ca.

*mp*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mp a tempo*

*mp*

*mp*

*mp*

22 *rall.* *a tempo*

Fl.

Ob.

Cl.  
(Sib)

Fg.

Cfg.

22 *rall.* *a tempo*

Canto

Mi-nha vi - o - la que - brou      Teu co-ra-ção me      dei-xou!

22

V.Ca.

*p* *mp* *p* *f*

22 *rall.* *a tempo*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*p* *mp* *f*

27 **Con moto** ♩ = 96

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. (Si<sup>b</sup>) *mp*

Fg. *mp*

Cfg. *mp*

Canto

27 **Con moto** ♩ = 96

V.Ca. *mf*

27 **Con moto** ♩ = 96

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 31 through 34. The instruments and parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 31-34, marked *rall.*
- Oboe (Ob.):** Measures 31-34, marked *rall.*
- Clarinet in B-flat (Cl. (Sib)):** Measures 31-34, marked *mf* and *mp*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 31-34, marked *f* and *a 2*.
- Contrabassoon (Cfg.):** Measures 31-34, marked *mf*.
- Canto:** Measures 31-34, marked *rall.*
- Violin/Celli (V.Ca.):** Measures 31-34, marked *f* and *rall.*
- Violin I (VI. I):** Measures 31-34, marked *rall.*
- Violin II (VI. II):** Measures 31-34, marked *rall.*
- Viola (Va.):** Measures 31-34, marked *f* and *arco*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 31-34, marked *mf* and *arco*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 31-34, marked *mf*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *mp*, *f*), articulation (*arco*), and performance instructions (*rall.*). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

35 **Moderato** ♩ = 86

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (Si $\flat$ ) *p*

Fg. *p*

Cfg. *p*

35 **Moderato** ♩ = 86

Canto *mp*

Mi-nha Ma - ro-ca'ar-re-sor-veu por gô-s-to seu me'a-ban-do-ná, Pru-quê'os fa - dis-ta nun-ca sa-be tra-bai-

35 *p*

V.Ca. *p*

③  
④  
⑤

35 **Moderato** ♩ = 86

VI. I arco *pp*

VI. II arco *pp*

Va. *p* arco *pp*

Vc. *p* arco *pp*

Cb. pizz. arco *pp*



43 *rall.* *a tempo*

Fl. *pp*

Ob. *pp* *p* 1.

Cl. (Si $\flat$ ) *pp* *p* 1.

Fg. *pp* *p* 1.

Cfg. *pp*

43 *rall.* *p* *mp* *a tempo*

Canto

sa - bo-ri - ál Mi-nha vi - o - la ge - meu \_\_\_\_\_ Meu co-ra-ção es-tre - me - ceu, \_

43 *pp* *mp*

V.Ca.

43 *rall.* *a tempo*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *p*

48 *rall.* *a tempo* #  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. (Sib) *mp*

Fg. *p* *mp*

Cfg. *mp*

Canto *rall.* *a tempo*  
Mi-nha vi - o - la que - brou Teu co - ra - ção me dei - xou! \_

V.Ca. *p* *p* *p* *mp* *f*

VI. I *rall.* *a tempo*

VI. II

Va.

Vc. *arco*

Cb. *pp*

53 **Con moto** ♩ = 96

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. (Si $\flat$ ) *mp*

Fg. *mp*

Cfg. *mp*

Canto

53 **Con moto** ♩ = 96

V.Ca. *mf*

53 **Con moto** ♩ = 96

VI. I *mp*

VI. II *mp*

Va. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mf* pizz.

57 *rall.*

Fl.

Ob.

Cl. (Si $\flat$ )

Fg.

Cfg.

Canto

V.Ca.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf* *mp* *f* *mf* *f* *pizz.* *rall.*

*a 2*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 57 to 60. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Contrabassoon, Canto, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure 57 begins with a 'rall.' marking. The woodwinds play rhythmic patterns, with the Clarinet and Bassoon parts featuring dynamic markings of *mf* and *mp*. The Bassoon part includes an 'a 2' marking. The strings play sustained chords and rhythmic patterns, with the Violoncello and Contrabass parts marked *f*. The Violin I and II parts are marked *pizz.* (pizzicato). The Canto part is silent in this section. Measure 60 concludes with a 'rall.' marking.

61 **Moderato** ♩ = 86

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (Sib) *p*

Fg. *p*

Cfg. *p*

61 **Moderato** ♩ = 86

Canto *mp*

Pru cau-sa de-la sô ra-paiz muin-to ca - paiz de tra - bai-á, E'as nôl-te'in - tê-ra'os dia in - tê-ro ca-pi-

V.Ca. *p*

61 **Moderato** ♩ = 86

VI. I *pp* arco

VI. II *pp*

Va. *p* *pp* arco

Vc. *mp* *pp* arco

Cb. *pp*

divisi

65

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. (Sib) *p* *mp* a 2

Fg. *p* *mp*

Cfg. *p* *mp*

Canto *mf* *mp*  
ná, Eu sei car - pi pru-quê'a mi-nha'ar-ma'es-tá a - ra-da'ar-ro-te - a - da, Ca-pi - na-da cum'as foi - ça-da des-sa

V.Ca. *p*

VI. I *mp*

VI. II *mp*

Va. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Fl. *rall.* *a tempo*  
*pp* *p*

Ob. *pp* *p* a 2

Cl. (Sib) *pp* *p*

Fg. *pp* *p*

Cfg. *pp* *p*

Canto *rall.* *p* *mp* *a tempo*  
 Luiz do seu oi - á! Mi-nha vi - o - la ge - meu \_\_\_\_\_ Meu co - ra - ção es - tre - me - ceu, \_

V.Ca. *mp*

VI. I *rall.* *a tempo*  
*pp*

VI. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp* pizz.

Cb. *p*

74 *rall.* *allargando*

Fl. *mp* *f*

Ob. *mp* *f*

Cl. (Sib) *mp* *f*

Fg. *a 2* *mp* *f*

Cfg. *p* *f*

74 *rall.* *allargando*

Canto

Mi-nha vi - o - la que - brou Teu co - ra - ção me dei - xou! —

74 *p* *mp* *f*

V. Ca.

74 *rall.* *allargando*

VI. I *pp* *mp* *f*

VI. II *pp* *mp* *f*

Va. *pp* *mp* *f*

Vc. *pp* *mp* *f*

Cb. *pp* *mp* *f*

*pizz.* *arco* *non divisi arco*