DOI 10.20504/opus2026.32.39

CC BY

A Moda Caipira de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa em uma performance culturalmente informada: um suplemento crítico ao paradigma modernista

Jefrey Antonio de **Andrade**
https://orcid.org/0009-0002-1838-8560
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Flavio Terrigno **Barbeitas**
https://orcid.org/0000-0002-6967-878X
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: O artigo investiga as limitações do paradigma modernista na interpretação musical e propõe a performance culturalmente informada como abordagem alternativa. Para isso, abordamos a peça *Moda Caipira*, de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, em transcrição para o violão, buscando integrar elementos culturais e estilísticos da tradição oral na prática interpretativa. No texto, inicialmente discutem-se impactos, em sentido amplo, do projeto moderno na música, enfatizando a hegemonia da notação escrita e a tendência universalista que desconsidera tradições orais e contextos culturais específicos. Examinam-se também os impactos sobre o violão – que aqui denominamos "violão moderno" –, com o estabelecimento de padrões técnicos e estéticos que podem diminuir a diversidade interpretativa. Na análise da *Moda Caipira*, o artigo se detém sobre suas características musicais e propõe estratégias interpretativas que incorporam nuances estilísticas da chamada música caipira, como portamentos, liberdade rítmica e articulações características. Os resultados sugerem que uma interpretação informada culturalmente permite maior aproximação à identidade musical da obra, superando a abordagem estritamente formalista. Conclui-se que a performance culturalmente informada amplia as possibilidades interpretativas e promove um necessário diálogo entre a música erudita e eventuais raízes populares, contribuindo para a valorização da diversidade musical e para a ressignificação dos processos interpretativos na música de concerto.

Palavras-chave: Performance Culturalmente Informada. Moda Caipira. Sérgio de Vasconcellos-Corrêa. Interpretação Musical. Paradigma Modernista.

Moda Caipira, by Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, in a “culturally informed performance”: a response to the modernist paradigm

Abstract: This paper investigates the limitations of the modernist paradigm in musical interpretation and proposes culturally informed performance as an alternative approach. To this end, we examine *Moda Caipira* by Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, in its transcription for guitar, seeking to integrate cultural and stylistic elements from the oral tradition into interpretative practice. Initially, the text discusses the broader impacts of the modernist project on music, emphasizing the hegemony of written notation and the universalist tendency that overlooks oral traditions and specific cultural contexts. The study also examines the effects on the guitar – here referred to as the "modern guitar" – highlighting the establishment of technical and aesthetic standards that may constrain interpretative diversity. In the analysis of *Moda Caipira*, the paper focuses on its musical characteristics and proposes interpretative strategies that incorporate stylistic nuances of *caipira* music, such as portamentos, rhythmic freedom, and characteristic articulations. The results suggest that a culturally informed interpretation enables a closer connection to the musical identity of the work, surpassing a strictly formalist approach. The study concludes that culturally informed performance expands interpretative possibilities and fosters a necessary dialogue between classical music and its potential popular roots, contributing to the appreciation of musical diversity and the reinterpretation of interpretative processes in concert music.

Keywords: Culturally Informed Performance. *Moda Caipira*. Sérgio de Vasconcellos-Corrêa. Musical Interpretation. Modernist Paradigm.

ANDRADE, Jefrey Antonio de; BARBEITAS, Flavio Terrigno. A Moda Caipira de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa em uma performance culturalmente informada: um suplemento crítico ao paradigma modernista. Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263239, p. 1-23, 2026. DOI: http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.39
Recebido em 07/07/2025, aprovado em 14/08/2026, publicado em 08/11/2026.
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

Ao longo do século XX, observa-se no cenário musical brasileiro uma linhagem de compositores que exerceram papel mediador entre as fontes populares e a música erudita. A produção musical resultante desse processo, que, grosso modo, viria a identificar o nosso movimento nacionalista, se caracteriza pela presença de elementos populares e vernaculares, tratados, porém, com as técnicas consagradas da música europeia e com propósitos estéticos também relativos à arte do velho mundo. No cenário violonístico, esse tipo de produção já era perceptível na primeira metade do século XX na obra de Heitor Villa-Lobos, tendo prosseguido com Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Francisco Mignone e Radamés Gnattali, e inclusive permanecido como marca estilística de vários compositores contemporâneos, entre eles Sérgio Assad.

Em que pesem a complexidade da mediação e a multiplicidade das fontes, a interpretação desse repertório, a nosso ver, se ressentiu de uma espécie de redução aos princípios técnicos e estéticos que regem a execução do violão moderno. É assim que, ao lidar com tais composições, os intérpretes frequentemente partem de uma perspectiva universalista, deixando de lado o potencial expressivo de determinadas nuances e de características específicas dessa produção musical. Uma abordagem assim tende a achatar a variedade das tradições musicais que exerceram influência na criação desse repertório, desprezando elementos importantes, como a herança cultural, as influências regionais, diferentes possibilidades de execução e os contextos históricos e sociais que moldaram as obras em questão.

A emergência de novas abordagens nas práticas musicais, fenômeno que tem se observado nos últimos anos[1], pode divergir consideravelmente das premissas modernas, desafiando convenções estabelecidas (obsessão pela limpeza e pelo "som bonito", fraseado ditado apenas pelos parâmetros convencionados da partitura, procura da "interpretação correta ou verdadeira" etc.) e se orientando pela exploração de outros territórios expressivos. Por essa via, questiona-se a validade de uma norma única ou hegemônica em favor da diversidade e da pluralidade de perspectivas, podendo resultar na incorporação de elementos extraídos de diferentes tradições musicais, na experimentação de novas técnicas de execução ou na busca por outras formas de expressão musical que transcendam as fronteiras demarcadas por uma redução unidimensional da música.

Se é verdade que uma das principais responsabilidades da interpretação musical é detectar e enfrentar as complexidades de uma obra, não se pode descartar a necessidade de rebelar-se contra convenções criadas ou perpetuadas pelo ensino, muitas vezes pautado pelo que já se denominou "paradigma modernista"[2] (Domenici, 2012). No caso do já citado repertório nacionalista, essas convenções seriam mesmo adequadas aos desafios apresentados na performance? Por outro lado, quais alternativas poderiam ser empregadas para destacar as características próprias dessas composições, integrando sua estrutura musical a aspectos socioculturais inerentes? Como possível encaminhamento a essas questões,

[1] A partir da visão de caráter universalista de que a análise desvela a verdade de uma obra, Schmalfeldt (1985, p. 29) defende que "não existe uma opção interpretativa única e definitiva que possa ser imposta pela observação analítica". Propondo uma abordagem menos centrada no texto, Rink (2007, p. 29) propõe que "a partitura não é a música; a música não se restringe a partitura". Já Assis (2018, p. 21) vai além, propondo que "a noção de experimentação [...] diz respeito à criação de condições para superar a representação e a interpretação na performance musical" e acrescenta que "mais do que um executante ou um intérprete, o performer torna-se um operador, ativando assemblagens inesperadas de forças e materiais, e superando a distinção entre performer e compositor" (2018, p. 20).

[2] Embora cientes das diferenças entre os termos "moderno" e "modernista" (Velloso, 2011), optamos por abdicar do rigor na distinção ao longo do texto, sobretudo porque, no mais das vezes, irá nos interessar remeter as várias características de uma determinada concepção de música, de obra, de interpretação e mesmo de violão à origem na Modernidade (i.e., na era moderna). Para essa finalidade a distinção não parece tão relevante.

propomos a utilização do conceito de performance culturalmente informada, ferramenta que visa considerar, para além da correta decifração do código partitural, outros elementos que exerçam influência em determinadas peças do repertório.

Este artigo está dividido em duas seções: na primeira, de caráter mais teórico, traçamos uma linha de raciocínio que parte do projeto cultural e epistemológico da Modernidade para analisar sua influência na formação do paradigma modernista na música por meio da noção de obra musical e da hegemonia do texto escrito. A análise inclui a influência do projeto moderno também sobre o próprio violão e a maneira como ele é prevalentemente tocado e ensinado. Ainda nessa primeira parte, abordamos a necessária relativização desse paradigma a partir da consideração de tradições orais na música e da proposta de uma possível performance culturalmente informada. Já na segunda parte, de caráter prático, apresentamos um exemplo dessa abordagem a partir de *Moda Caipira*, peça do compositor nacionalista Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, originalmente escrita para piano, mas aqui em transcrição para o violão.

1. Repercussões da Modernidade na música

1.1 Linhas gerais do projeto moderno

Como uma espécie de projeto unidimensional[3] e fundamentada numa visão de mundo com raízes que remontam ao Cartesianismo e ao Iluminismo, a modernidade procura formar um sistema universal de conhecimento, abrangente para as sociedades e independente de particularismos culturais. O ideal moderno é caracterizado por uma recusa da autoridade da "mera" tradição e pela oposição a valores e crenças não respaldados cientificamente, privilegiando uma abordagem supostamente mais racional, emancipada e progressista[4]. Para Boaventura de Sousa Santos, a racionalidade científica modelar da modernidade seria totalitária, uma vez que "nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas" (Santos, 2008, p. 21).

A concepção universalista moderna, baseada numa estrutura geral que se quer comum a todos os seres humanos e, portanto, supostamente anterior às diferenças culturais, visa instaurar seus princípios e valores de maneira global, a partir da tese de que seriam aplicáveis e relevantes para todas as sociedades e culturas a despeito de suas origens e tradições. Esse universalismo, mesmo considerando inegáveis vantagens objetivas no contexto da disseminação de ideias e práticas socialmente benéficas, tende a provocar homogeneização cultural dentro de cada sociedade – e também entre umas e outras –, na medida em que ignora ou marginaliza formas de conhecimento que não se enquadram em sua visão de mundo, reduzindo tudo à sua dimensão. A imposição dessa perspectiva costuma, então, equivaler a processos de

[3] Unidimensional no sentido de tudo submeter a uma organização técnico-científica da sociedade, no horizonte de uma razão instrumental. Nessa acepção, o termo é usado por Marcuse (1982) e, de certa forma, em outros representantes da Escola de Frankfurt. Vattimo (2002, p. 35), na esteira de Heidegger, embora mantendo o alvo da análise, rejeitará o humanismo que está na base dessa sociologia crítica, pois "o sujeito que nos era proposto defender da desumanização técnica era, precisamente ele, a raiz dessa desumanização, já que a subjetividade que se define doravante apenas como o sujeito do objeto é pura função do mundo da objetividade, tendendo, ao contrário, irrefreavelmente, a também se tornar objeto de manipulação".

[4] Uma explicação mais refinada, de resto exposta por um honesto defensor de um projeto (neo)moderno, pode ser encontrada em Rouanet (1993).

colonização cultural, pelos quais diferentes sociedades são levadas à adesão aos valores e interesses do paradigma moderno dominante, de clara matriz ocidental, adaptando-se a padrões que lhes são alheios ou até hostis, gerando perda de autenticidade e conexão com suas próprias raízes e relegando formas tradicionais de saber – e mesmo de convivência – a um progressivo esquecimento.

Ainda sobre as consequências da modernidade, Simione afirma que

> A ciência moderna possibilitou esclarecimentos e confortos, mas provocou, também, um grande abismo entre o saber comum e o saber científico, entre a cultura popular e a erudita, dentre outros, com o discurso de legitimidade de um saber baseado na razão e, supostamente superior, mas que na verdade não deixa de ser questionável em suas bases e em suas consequências (Simione, 2016, p. 182).

Esse "abismo", portanto, dá nome a um imenso contraste entre as formas de conhecimento e ressalta os efeitos adversos da hegemonia moderna e da imposição da razão científica que, por seus próprios métodos e princípios, tem grande dificuldade em considerar a complexidade e a eventual riqueza de conhecimentos elaborados por outras vias.

No entanto, é preciso ressalvar que, a despeito dessas suas próprias pretensões e do esforço colonial, o projeto moderno não logrou completa homogeneidade. Na prática, sobretudo a depender da lente e do foco com o qual se observa, pode-se dizer que ele se manifestou em diferentes lugares pelo globo de maneiras diversificadas, com seu impacto variando até significativamente conforme os contextos históricos, culturais e sociais. As culturas locais não se mostraram receptáculos apenas passivos em face da modernidade; pelo contrário, foram também ativas ao reinterpretar, ressignificar e, em alguns casos, rejeitar aspectos modernos de acordo com suas próprias lógicas e necessidades, gerando hibridismos culturais e formas imprevistas de adaptação que não podem ser classificadas, de modo excludente, como tipicamente ocidentais[5]. Portanto, enquanto o projeto embutia uma universalização de seus pressupostos, a implementação foi marcada por adaptações, resistências e transformações, demonstrando que a modernidade, por necessária e fatal incompletude, em muitos aspectos se concretizou de forma parcial e multifacetada.

O projeto moderno teve repercussões em vários campos do saber, inclusive nas artes. Todo um sistema de produção, difusão e educação musical se formou – e em certo sentido se universalizou – tendo a tradição europeia como fundamento e modelo, em detrimento de práticas e tradições musicais de outras regiões. No caso das artes e da música, nem podia se tratar de evidências de "superioridade" – tal como pode ocorrer em certa capacidade científica de predizer fenômenos naturais – ainda que a ideologia moderna por algum tempo tenha aplicado essa mesma hierarquização para as formas artísticas. Na verdade, a narrativa modelar à qual aderiu a musicologia – se é que ela não foi criada com e sob o fito colonizador –, refletia o poder político, histórico e cultural europeu e se deu sobretudo em termos simbólico-culturais. Como disciplina acadêmica, a musicologia por muito tempo privilegiou se não o produto europeu em si, ao menos aqueles repertórios produzidos conforme as orientações estéticas que historicamente configuraram a arte musical europeia.

[5] Os hibridismos como resultado das adaptações e ajustes do projeto moderno a realidades culturais que lhe apresentaram alguma resistência ou um acolhimento apenas parcial constituem o tema por excelência de Néstor Garcia Canclini (2006).

Assim, a ênfase numa visão eminentemente estruturalista da música, com maior foco no desenvolvimento das formas e na evolução da linguagem musical por meio de obras artísticas, serviu para negligenciar ou subestimar práticas musicais enraizadas em contextos não modernos, o que contribuiu para o reforço de concepções hegemônicas. Mesmo quando a musicologia furou sua própria bolha e enxergou para além de seus pressupostos, não raro o fez buscando enquadrar o fenômeno dentro de seus próprios conceitos e parâmetros, por vezes ignorando o contexto cultural e social daquela determinada manifestação musical[6].

1.2 Obra musical e sistema notacional

Em seu livro "*The Imaginary Museum of Musical Works*", Lydia Goehr (1992) destaca que o desenvolvimento do conceito de obra musical marcou uma importante transição nas concepções estéticas e sociais da música no final do século XVIII, impactando diretamente sua percepção e valorização. Até então, a música era mais associada a eventos sociais e rituais, e tinha característica mais efêmera e improvisatória, com um papel menos significativo para a composição como entidade fixa e autônoma.

A transição para a vigência da obra musical autônoma – que todavia não correspondeu a um abandono simples e imediato das práticas anteriores – implicou mudanças não apenas em questões formais, mas também na valorização da individualidade do compositor e no reforço da noção de autoria. Neste período, observou-se crescente ênfase na notação musical como meio de preservar e transmitir obras musicais em sua integridade, destacando a importância de sua forma e estrutura. Tal evolução estética é indissociável das transformações sociais e políticas do tempo, sendo que tanto o favorecimento da expressão individual quanto a exigência de inovação constituem nada menos que dois dos pilares da modernidade no campo artístico. A emergência desse novo paradigma não apenas alterou a maneira como a música era composta e percebida, como também estabeleceu as bases para o desenvolvimento posterior da chamada música erudita.

A emergência do conceito de obra musical é emblemática de um momento de reconhecimento da música como forma de arte que transcende sua execução imediata, ganhando uma existência autônoma que permite sua análise, interpretação e apreciação ao longo do tempo. Esse processo está ligado à necessidade da música, enquanto arte, de criar produtos duráveis e comparáveis a outras formas artísticas. Como observa Lydia Goehr, a concepção da música como arte autônoma consolidou-se no século XVIII, quando passou a se enfatizar a produção de obras musicais como entidades que sobreviveriam além da performance momentânea:

> À medida que a música começou a ser compreendida, antes de tudo, como uma das belas artes, ela passou a articular claramente sua necessidade de produtos duradouros – artefatos comparáveis a outras obras de belas artes. Daí a emergência de um conceito de obra no campo da música em meados e no final do século XVIII (Goehr, 1992, p. 152)[7].

[6] Sans (2001, p. 98) destaca que a musicologia, sob as vestes da etnomusicologia, expandiu seu campo de estudo para abranger outras culturas musicais. No entanto, essa ampliação por vezes se manteve numa perspectiva moderna, tentando enquadrar tais práticas no sistema notacional ocidental, entre outros parâmetros.

[7] "As music began to be understood first and foremost as one of the fine arts, it began clearly to articulate its need for enduring products – artefacts comparable to other works of fine art. Hence the emergence of a work-concept in the field of music in the mid- to late-eighteenth century" (Goehr, 1992, p. 152).

Essa reconceitualização da música como entidade autônoma reflete um deslocamento nas prioridades estéticas, de uma ênfase na performance e na experiência direta para uma valorização da composição, da estrutura formal e da expressão individual do compositor. Segundo Almeida,

> a notação assumiu extraordinária relevância não apenas por ter favorecido e direcionado desenvolvimentos específicos, mas também, em frutífera reciprocidade, por ter surgido e evoluído atendendo a demandas oriundas destes mesmos desenvolvimentos. Além do mais, a notação ofereceu à música ocidental o que pode ser considerado seu principal elemento documental antes do advento do registro sonoro: a partitura, sobre a qual se desenvolveram nossas práticas interpretativas e se estabeleceu um imenso campo de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes, estudiosos e, sobretudo, entre épocas musicais distintas (Almeida, 2011, p. 65).

O papel crescente da notação na música de concerto evidenciou uma ênfase renovada na composição como um artefato autônomo, com sua própria estrutura formal e conteúdo expressivo, capaz de ser analisado e interpretado independentemente de sua execução. A partitura passou a ser vista como a manifestação tangível da vontade artística do compositor, uma representação concreta e duradoura de sua obra musical.

Porém, tamanha autoridade concedida à notação aos poucos promoveu forte aproximação entre a partitura e a composição musical, à beira da indistinção. Esse fenômeno pode ser atribuído ao falso pressuposto de que a partitura seria capaz de conter ou encapsular a obra musical, o que marca a passagem para uma sua compreensão mais fixa e documentada, em contraste com a percepção anterior de forma de arte efêmera e predominantemente improvisada. Uma consequência dessa excessiva valorização da notação musical é destacada por Almeida, que enfatiza

> a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical. Como efeito, a obra entendida como texto é considerada objeto estático, em detrimento de todo o dinamismo que proporciona em situação de performance (Almeida, 2011, p. 66).

De maneira similar, Domenici argumenta que esse processo resultou na rejeição da oralidade em favor de uma adesão estrita ao texto escrito:

> A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. Segundo a ética modernista da performance, o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto (Domenici, 2012, p. 169).

Resta evidente a conexão entre o conceito de obra musical e a autoridade da partitura na consolidação do paradigma moderno na esfera musical. Em linha com os princípios característicos da modernidade que brevemente analisamos anteriormente, o paradigma moderno se caracteriza pela busca de universalização, enfatização da racionalidade e da organização estrutural, assim como apresenta nítida inclinação para a uniformização cultural, revelando como o saber musical se conformou a essas ideias e efetivamente funcionou como meio para sua propagação.

A noção de obra musical, fortemente ancorada na notação e na partitura, espelha o impulso moderno de estabelecer sistemas e estruturas universalmente compreendidos e aplicáveis, transcendendo

contextos locais e temporais. Como reflexo disso, tal como o paradigma moderno frequentemente suprime a diversidade em favor da uniformidade, a hegemonia da música notada pode marginalizar ou desvalorizar formas musicais que não se conformam a esse modelo. Além disso, a excessiva valorização da partitura na música de concerto sublinha a valorização moderna de ordem, estrutura e racionalidade. A partitura, como um documento codificado, possibilita a interpretação baseada em princípios racionais, ecoando a ênfase da modernidade na ciência e na objetividade. Esse enfoque está também em consonância com a tendência moderna de valorizar a individualidade e a originalidade, sendo que o conceito de uma obra musical autônoma se destaca como expressão do "gênio" individual do compositor, cuja visão artística é imortalizada na partitura.

1.3 O "violão moderno"

Se os impactos do projeto civilizatório moderno na produção musical e na estética são discutidos há algum tempo na literatura musicológica, tal como acompanhamos acima, menos analisados são os seus rebatimentos sobre os instrumentos, em especial sobre o violão, sobretudo se não nos limitarmos a questões organológicas e adentrarmos também nos usos culturais e nos aspectos pedagógicos e de técnica de execução.

Assim, por "violão moderno" podemos entender, de imediato, um específico formato que resulta de características organológicas padronizadas e de determinadas escolhas quanto a acessórios. Em palavras simples, falamos basicamente do chamado violão clássico em sua forma estabelecida por Antonio Torres (1817-1892), com 6 cordas em nylon. Mas a noção de violão moderno, tal como a estamos concebendo, evidentemente extrapola as características meramente físicas para incluir tanto certa visão da técnica instrumental – estruturada em fundamentos que se pretendem racionais e eficientes – quanto uma organização do repertório regulada pelo conceito de obra artística sobre o qual falamos acima. Em termos filosóficos, todo esse conjunto pode ser identificado aos parâmetros típicos da modernidade que também já elencamos: trata-se de um modelo com tendências anti-tradicionais, unidimensionais e universalizantes.

O violão moderno é **anti-tradicional** por desconfiar do saber empírico e por aproveitá-lo apenas mediante a superação de observações, testes e controles que possam validá-lo, isto é, quando esse saber deixa de ser "apenas" fundamentado na experiência e na tradição. Essa característica pode ser observada tanto na incorporação, ao nível pedagógico, de técnicas, sonoridades e posturas uniformes, quanto na valoração estética de repertórios.

Da mesma forma, o violão moderno é **unidimensional** por empreender constantemente uma redução do seu entorno e daquilo que explora aos seus próprios crivos, a critérios que estabeleceu e legitimou *a priori*. Tal característica é verificável no confronto com a obra musical representada pela partitura: a lógica da "interpretação", neste caso, se cria e fundamenta a partir do código, invisibilizando uma rede potencial de informações que se encontra fora daquele âmbito e que poderia incidir criticamente em uma série de aspectos, tais como sonoridade, articulação, fraseado e técnicas.

Por fim, o violão moderno é **universalizante** por se apresentar como "o" violão, ou pelo menos como o seu estágio mais avançado, mais refinado, mais rico e pleno, aquele que de forma mais eficaz extrai e desenvolve todas as melhores potencialidades do instrumento. Também por estar fundamentado em tal

crença, foi o violão moderno aquele que, na prática, realmente se "universalizou", no sentido de ser ensinado em várias partes do globo, com todo o aparato industrial e mercadológico que tal fenômeno necessariamente implica. Assim, mesmo com uma inserção tardia no universo da música de concerto, o violão moderno conta hoje com presença garantida nos seus círculos de legitimação: conservatórios, festivais, concursos, gravações, publicações etc.

É claro que precisamos relativizar um pouco o que acaba de ser dito. Como sempre ocorre em arte, e talvez sobretudo em música, toda nomeação é tão útil quanto traiçoeira; serve – e é incontornável – como orientação inicial, mas não deve ser absolutizada jamais. É como uma escada que precisa ser jogada fora à medida que a escalamos, desde o primeiro degrau. A própria denominação "violão moderno" pode suscitar dúvidas, mas esperamos ter deixado claro que sua escolha se deveu a uma associação, que julgamos pertinente e indiscutível, com a modernidade histórica. Para além disso, importa precisar que, se cada violão cria seus próprios mundos e culturas, claro está que este violão moderno de que falamos, no fundo e a rigor apenas um tipo entre outros, está destinado a conviver com os demais. Há inúmeras trocas entre "os violões" e elas se dão em todos os sentidos e direções. Tal como ocorre nos hibridismos estudados por Canclini (2006), não se trata de uma configuração estanque e definida uma vez por todas: o violão moderno tem seu próprio percurso evolutivo, com suas transformações, suas aberturas, seus desvios, seus diálogos, seus dilemas e paradoxos.

Feita essa ressalva, é crucial assinalar que persiste, sobretudo nas mentalidades geradas pelo circuito de legitimação mencionado acima, um impulso de exclusão que, no fundo, trai aquilo que é próprio do instrumento, a saber, a sua quase natural tendência a absorver recursos técnico-musicais e performáticos das culturas em que se insere, tal como demonstrado em Bennett & Dawe (2001). Tudo se passa, então, como se um território de trocas espontâneas entre práticas violonísticas diversas existisse paralelamente ao mundo musical institucionalizado, o qual, em muitos aspectos, se mantém resistente na demarcação de fronteiras e bem mais impermeável quanto a valores estéticos, mesmo – e sobretudo – quando aparentemente se abre a gêneros e estilos destoantes de sua própria tradição.

É assim que o gesto fundamental, a nosso ver, para progressivamente eliminar esse traço de exclusão passa pela elaboração crítica da noção de "violão moderno", retirando-a de uma zona ideológica de naturalização (lembrando que ideologia é exatamente aquilo que visa transformar cultura em natureza) para, assim, interromper o processo de filtragem e depuração que, graças à posição legitimada que ocupa e ao sistema de referências e valores que cria, o violão moderno promove em relação aos seus outros e a todas as musicalidades que deles derivam.

Nessa análise crítica do violão moderno institucionalizado, e para a necessária abertura estética, o requisito talvez seja questionar, de dentro, certos paradigmas que trabalham incessantemente para uniformizar práticas, técnicas, gostos, concepções. Enfatizamos que o movimento é "de dentro" porque sua motivação não é apenas e simplesmente a mera adaptação política a sensibilidades contemporâneas – sem dúvida, importantes! – mas sim uma necessidade colocada pelo objeto musical ele mesmo – pela obra, por exemplo – desde que se o entenda como uma articulação de mundos, um espaço de indagações, um confronto com diferenças, uma construção singular. Nessas coordenadas, é claro que a obra requer um intérprete crítico, disposto a desvelar horizontes de sentido, não o conformista heterônomo que apenas repisa e reforça o esperado, submetendo-se a padrões estabelecidos. A performance culturalmente

informada, como veremos mais detalhadamente a seguir, pode representar justamente a ferramenta para multidimensionalizar a obra, resgatando a sua potencialidade de se apresentar em contínuo movimento articulatório – "operando", "em obra" –, e não mais cristalizada num código que se esgota na folha de papel.

1.4 Oralidade implícita na partitura e Performance Culturalmente Informada

Nas últimas décadas, como já mencionado, verifica-se uma reavaliação significativa do papel da partitura, marcando a transição de um artefato tendencialmente estático e absoluto para a afirmação de uma relação com ele mais dinâmica e flexível. De uma representação possivelmente fidedigna e inalterável da visão artística do compositor, a partitura vem sendo entendida mais como um guia interpretativo, um roteiro (Cook, 2006) ou ainda um documento vivo que, principalmente em produções contemporâneas, convida à colaboração entre o compositor e o intérprete. Godlovitch (1998, p. 2) entende a grafia das obras como "modelos, rascunhos, esquemas ou guias que, quando consultados dentro dos limites da aprovação convencional, dão a chance à música de acontecer ou de funcionar". Essa mudança de paradigma enfatiza a importância da interpretação pessoal, concede ao intérprete a liberdade de explorar nuances e inflexões para além da informação estrita do texto, e o reconhece como cocriador que contribui ativamente para a materialização da obra musical.

Além disso, desde a emergência do movimento de Performance Historicamente Informada e de seus desdobramentos, reconheceu-se progressivamente a importância do contexto social e cultural na interpretação musical. Por aí, a performance de uma obra transcende a simples recriação ou a fidelidade intransigente ao texto para transformar-se em uma manifestação enraizada em contexto e espaço específico, o que compreende desde nuances expressivas que a partitura não consegue capturar até elementos inerentes à tradição oral da música. Foschiera e Barbeitas (2020, p. 181-182) afirmam que:

> Ao se falar em performance, quer-se acentuar o papel de uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas.

Outro importante elemento a influenciar a mudança paradigmática no entendimento da música, de sua representação e mesmo de sua interpretação seria a afirmação da etnomusicologia, como demonstra Sans (2001, p. 92):

> Não será até meados do século XX – com o tardio e forçado reconhecimento de que o estudo da música de tradição oral é imprescindível para compreender a de tradição escrita – quando começa a se desenvolver um ramo da musicologia que estuda os fenômenos musicais orais, conhecido primeiro pelo nome de musicologia comparada, e depois com o menos preciso de etnomusicologia. A musicologia se concentrará no estudo da chamada música erudita, séria, clássica, acadêmica, culta, de arte ou de concerto, produzida geralmente nos países que hoje chamamos de primeiro mundo, enquanto que a etnomusicologia se ocupará da música de tradição oral, incluindo a chamada música popular e folclórica, relegada aos países periféricos ou regiões marginais[8].

[8] "No va a ser mediados del siglo XX –con el tardío y forzado reconocimiento de que el estudio de la música de tradición oral resulta imprescindible para comprender la de tradición escrita– cuando comienza a desarrollarse una rama de la

De todo modo, o reconhecimento da tradição oral custaria um pouco para se firmar, sendo que os próprios estudos etnomusicológicos, em seu início, ainda insistiram em se conformar aos padrões musicológicos tradicionais:

> A etnomusicologia, ecoando os preconceitos inatos de sua ciência mãe, caiu na armadilha epistemológica de dedicar enormes esforços para desenhar sistemas específicos de transcrição e notação para a música de tradição oral, entendendo que assim, e somente assim, seria possível sua análise (Sans, 2001, p. 98)[9].

Fenômeno semelhante parece persistir no ensino musical que, excessivamente centrado na notação, reluta a usar ferramentas que considerem e valorizem as características musicais de origem oral:

> As tradições teóricas complexas e as práticas de performance que emergem da notação da música ocidental dominam a maneira como todas as músicas são ensinadas nos departamentos de música do ocidente, independentemente de suas semelhanças ou diferenças em relação a música ocidental. Uma vez que a maioria das músicas do mundo é oral-auditiva, simplesmente não estamos equipados para lidar com elas de maneira séria se confiarmos exclusivamente em um paradigma centrado na notação (Lawson, 2010, p. 438)[10].

Em que pese o percurso acidentado, é inegável que os estudos etnomusicológicos impulsionaram o reconhecimento e a valorização da tradição oral nas performances. Tal como na linguagem verbal, amadurece também na música a compreensão de como oralidade e escrita não existem em isolamento, mas sim em interação. Para Sans (2001, p. 95), o antagonismo entre ambas é apenas aparente, sendo muito mais apropriado considerar que elas se complementam e enriquecem mutuamente. De forma semelhante, Kittay (1998, p. 224) atesta que, ao contrastar cultura escrita e oralidade, separamos artificialmente o universo da comunicação, sendo muito mais pertinente considerar que elas se entrelaçam e se sustentam, evidenciando-se não como opostos, mas sim como variantes de experiências comunicativas que nos envolvem.

O caminho apontado por Sans para superar o falso dilema propõe o abandono do antigo paradigma musicológico em prol de uma musicologia mais inclusiva, em que a natureza notacional ou oral de suas fontes não seja fator excludente:

> Se começássemos a entender a musicologia – mais do que como uma ciência da música – de um ponto de vista discursivo, ou seja, como o estudo dos textos musicais em seu contexto, o problema se centraria em determinar a natureza dessa textualidade e sua articulação dentro dos discursos musicais. Visto de outra forma, a suposição que divide

musicología que estudia los fenómenos musicales orales, conocida primero bajo el nombre de musicología comparada, y luego con el menos atinado de etnomusicología. La musicología se concentrará en el estudio de la llamada música erudita, seria, clásica, académica, culta, de arte o de concierto, producida por lo general en los países que hoy llamamos del primer mundo, en tanto que la etnomusicología se ocupará de la música de tradición oral, incluyendo la llamada música popular y folklórica, relegada a los países periféricos o regiones marginales" (Sans, 2001, p. 92).

[9] "La etnomusicología, haciéndose eco de los prejuicios innatos de su ciencia madre, ha caído en la trampa epistemológica de dedicar ingentes esfuerzos a diseñar sistemas específicos de transcripción y notación para la música de tradición oral, en el entendido de que así, y sólo así, será posible su análisis" (Sans, 2001, p. 98)

[10] "The complex theoretical traditions and performance practices emerging from WEAM notation dominate the way all musics are taught in Western music departments, regardless of their similarities to or differences from WEAM.9 Since the majority of the world's musics are oral-aural, we are simply not equipped to deal with them in any serious way if we rely solely on a notation-centered paradigm" (Lawson, 2010, p. 438).

> a música estudada pela musicologia e pela etnomusicologia, isto é, a dicotomia entre o oral e o escrito, perderia seu fundamento (Sans, 2001, p. 94)[11].

O fato é que, mesmo se considerarmos a música erudita – ou Música Erudita Ocidental, MEO, segundo Cook (2006) – como um sistema articulado de produção, difusão, crítica e ensino, vemos que ele se conjuga de maneiras distintas conforme os contextos socioculturais e políticos específicos em que se enraíza, o que necessariamente deveria diminuir seu caráter universalista. Assim, as culturas de tradição oral, muito marcantes em cenários pré-modernos ou simplesmente não modernos, influenciaram de alguma forma a produção erudita nos países latino-americanos, mesmo quando elas inicialmente serviram apenas de matéria-prima para uso e consumo de um circuito musical que lhe era originalmente e significativamente estranho. Foi o que ocorreu, sem dúvida, nos movimentos nacionalistas. Todavia, mesmo que o gesto original não disfarçasse um caráter colonizador, pode ser que caiba aos intérpretes/performers de hoje trair a intenção do passado, fazendo emergir desde dentro da obra justamente os materiais "apagados" pelo uso colonial. Investir nessa consciência do intérprete para muito além do seu enquadramento acrítico no cenário estabelecido e legitimado de difusão da música erudita está na base do conceito de "performance culturalmente informada" que passamos a examinar. Por um outro ângulo, tal conceito ecoa as palavras de Domenici (2012, p. 171):

> ao considerar simultaneamente o texto *e* a tradição, o performer assume uma postura dialógica onde a sua voz estabelece um diálogo crítico e criativo com ambos, superando a ideia da performance como reprodução do texto ou imitação de modelos interpretativos.

Diante da necessidade de uma visão ampla frente à performance que considere uma obra em todas as suas instâncias, tanto estruturais quanto históricas e culturais, o conceito de performance culturalmente informada surge como um caminho que propõe a consideração não só de elementos da tradição escrita, mas também – e na mesma medida – de componentes intrínsecos de cada obra, próprios de sua concepção e de seu meio, mas muitas vezes negligenciados justamente por exceder os limites notacionais, incluindo elementos próprios da oralidade. Tal concepção se funda na proposição de uma postura adequada para as necessidades atuais, uma vez que coopera para a superação do paradigma moderno na interpretação musical. Para Foschiera e Barbeitas (2020, p. 184),

> Performance culturalmente informada, portanto, seria um conceito útil para cobrir uma *postura necessária do performer contemporâneo* para, num mundo globalizado e hiperconectado, em que as informações musicais circulam rapidamente em diferentes suportes, desenvolver o seu trabalho de maneira mais consciente.

A fim de aprofundar o conceito, os mesmos autores traçam uma relação com a já estabelecida proposta da performance historicamente informada (PHI), ao mesmo tempo que estabelecem uma clara distinção entre as duas:

[11] "Si comenzásemos a entender la musicología –más que como una ciencia de la música– desde um punto de vista discursivo, esto es, como el estudio de los textos musicales em su contexto, el problema se centraría en determinar la naturaleza de esa textualidad, y su articulación dentro de los discursos musicales. Visto de outro modo, el supuesto que divide la música estudiada por la musicología y la etnomusicología, esto es, la dicotomía entre lo oral y lo escrito, perdería su razón de ser" (Sans, 2001, p. 94).

> Tanto quanto o tempo e a história [em referência à PHI], também o espaço e a cultura devem ser entendidos como forças de relativização do presente e, assim, atuar contra a uniformização que este costuma impor não apenas ao passado, mas também, ainda mais quando hegemônico, sobre o espacialmente distante. Não há motivos, portanto, para ignorar que as diferenças culturais não sejam relevantes para a constituição de uma interpretação e performance que queiram ser fundamentadas e críticas (Foschiera e Barbeitas, 2020, p. 183).

Desta maneira, a consideração do espaço e da cultura para a criação de uma performance pode ampliar a perspectiva interpretativa a partir do reconhecimento e valorização das diferenças e particularidades culturais e contextos específicos que moldam cada prática musical. Isso exige do intérprete uma imersão na cultura e na história da obra em questão, entendendo seus contextos, significados e práticas a ela associadas, podendo incluir desde o estudo de técnicas específicas, incorporação de elementos próprios da cultura oral, questões estilísticas, até questões musicais como articulação, acentuação, sonoridade etc.

Nossa defesa do uso da performance culturalmente informada vem junto com algumas ressalvas importantes: a abordagem implícita no conceito não se propõe como forma única ou definitiva de se interpretar uma obra; não se trata de congelar a interpretação em uma suposta autenticidade, e muito menos de tentar reproduzir uma realidade cultural original de forma mimética. Antes, busca oferecer aos intérpretes um conjunto de ferramentas e dados concretos sobre o contexto cultural de origem, permitindo-lhes experimentar e explorar possibilidades interpretativas. Propõe um diálogo entre o intérprete e a cultura musical de origem, em que determinadas características do contexto cultural podem ou não ser integradas ao processo interpretativo, reconhecendo que essa integração não pretende substituir as experiências originais do meio específico ou da manifestação musical que deu origem à composição.

Tais pretensões no sentido de recriar uma realidade cultural seriam totalmente falhas, uma vez que a vivência cultural inclui tradições orais, práticas sociais, expressões artísticas e até mesmo perspectivas emocionais e espirituais muito próprias e que não são totalmente acessíveis a um indivíduo externo a essa realidade. Por mais detalhado que seja o estudo cultural, ele nunca oferecerá ao intérprete externo a mesma experiência de quem pertence à cultura em questão. O conhecimento teórico e a pesquisa, por mais valiosos, não substituem a experiência vivida, ainda mais em se tratando de uma experiência como a música.

Longe, portanto, de ser mais um instrumento de apropriação cultural, acreditamos que a performance culturalmente informada busca, na verdade, destacar e respeitar a importância das culturas de onde as obras emergem. O foco não está na incorporação superficial ou utilitarista de elementos culturais, mas na tentativa de compreender e integrar alguns dos significados que esses elementos carregam. O diálogo, mesmo que historicamente forçado, entre tradições culturais distintas, torna imperativa a compreensão desses elementos numa prática interpretativa fundamentada. Desse modo, não pertencer à cultura que inspirou uma composição não deve ser motivo para evitar o aprofundamento nos aspectos que estão na gênese da criação. Estudar elementos culturais explícitos e implícitos de uma obra é antes de tudo reconhecer a trama que a música é, sem que isso se confunda com mimetizar a identidade cultural alheia.

Por fim, antes de seguir à parte prática deste artigo, não é demais insistir que nada do que aqui se afirmou significa desprezo ou desconsideração com a notação musical, seu inestimável valor e sua necessidade para vários níveis de apreensão e análise da música. Criticar a hegemonia do sistema notacional não equivale a negar sua importância e sua utilização, que dispensam maiores explicações, mas sim validar outros meios e elementos à disposição do intérprete inclusive para cobrir manifestações orais não abarcadas pela partitura, presentes nos contextos culturais e históricos de criação musical.

2. Performance Culturalmente Informada: *Moda Caipira*, de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa

Em seguida, apresentamos uma abordagem interpretativa da *Moda Caipira*, do compositor paulista Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, fundamentada nas concepções da performance culturalmente informada. Para tanto, nos empenhamos em uma pesquisa acerca do estilo musical caipira, seu contexto sociocultural, suas características musicais, e as possíveis contribuições desses elementos para a interpretação da composição em questão.

Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, nascido em 1934 em São Paulo, recebeu formação musical de Camargo Guarnieri, destacando-se por sua sólida base nacionalista (Neves, 2008, p. 220). A sua *Suíte Infantil*, em cinco movimentos, é original para piano e incorpora estilos e ritmos característicos de determinadas regiões do Brasil: *Acalanto* (1º movimento), *Chorinho* (2º mov.), *Modinha* (3º mov.), *Moda Caipira (4º mov.)* e *Baião* (5º mov.). No âmbito desse trabalho, nos deteremos apenas na Moda Caipira, a partir de uma transcrição que realizamos para violão solo.

Antes de nos aprofundarmos nas particularidades da moda caipira enquanto forma musical, faz-se necessária uma consideração mais ampla sobre a música caipira em termos gerais. Conforme observa Tinhorão (2001, p. 208), essa expressão musical desenvolveu-se predominantemente na região Centro-Sul do Brasil, com raízes paulistas, mas estendendo-se também a partes do interior de estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Paraná, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Vilela (2013, p. 58) situa o surgimento da música caipira no final da década de 1920, período em que se registram as primeiras gravações do gênero. Essas canções, frequentemente acompanhadas por viola e violão, retratavam o universo do camponês do centro-sudeste do Brasil, traduzindo em sons e versos a vivência rural e consolidando uma identidade musical enraizada nas tradições desse meio.

Pimentel ressalta a simplicidade e a modéstia do caipira, características que refletem diretamente na sua música, tanto em sua temática quanto na sua estrutura musical:

> Na música caipira, as aspirações do caipira são bastante prosaicas. Nada que exceda a simplicidade de uma vida doméstica ao lado dos familiares, dos amigos (a companheirada) e do compadrio. É quase como se os limites coincidissem com as fronteiras do seu bairro rural e tudo o que excedesse daí significasse excessos e transgressões a uma ordem cujas principais características são ganho modesto, o ajuste temporário no trabalho, a auto suficiência e o desenvolvimento endógeno (Pimentel, 1997, p. 209).

A viola caipira firmou-se como um dos principais emblemas dessa tradição musical, carregando consigo valores de memória, identidade e pertencimento cultural. Presente em festividades populares, rodas de música, celebrações religiosas e serenatas, sua relevância vai além do instrumento em

si, tornando-se um verdadeiro símbolo da cultura caipira. Como observa Malaquias (2019, p. 73), "a viola, por muito tempo, foi considerada até mesmo um estandarte dos valores culturais da população rural e do povo interiorano, um elemento simbólico de representatividade, sobretudo, da cultura caipira".

A música caipira constitui um gênero de expressiva riqueza cultural, especialmente no que se refere à sua forte vinculação com a tradição oral. Ribeiro (2006, p. 18) destaca essa característica como um de seus traços definidores: o conhecimento e a prática musical são transmitidos de geração em geração, preservando uma herança cultural enraizada na oralidade. Como enfatiza o autor, "a música caipira, portanto, se apoia no inconsciente coletivo apenas verbalizado. Não por coincidência, alguns dos maiores criadores desse gênero são gente simples, humilde, semialfabetizada ou analfabeta de vez" (Ribeiro, 2006, p. 18).

A moda caipira, também conhecida como moda de viola ou apenas moda, designa uma forma musical dentro do gênero da música caipira. De acordo com Garcia (2011, p. 158), elas "são compostas de uma melodia cantada geralmente em terças ou sextas, em duetos de vozes à capela ou com o acompanhamento de viola dobrando com as vozes a melodia, onde o instrumento faz necessariamente interlúdios entre as estrofes". De maneira mais detalhada, Lima apresenta algumas características da moda de viola:

> É comum a moda-de-viola ser cantada em terças, com o modinheiro ou autor cantando a melodia principal e o seu 'segunda' a terça correspondente. A melodia vocal, de inventiva do modinheiro que fez os versos, tem andamento lento e ritmo de particularidades discursivas, nos exemplos mais tradicionais [...] O instrumento acompanhante é usualmente a viola de dez cordas ou cinco cordas duplas, que faz os rasqueados ou harmonias nos intervalos e pode executar o ponteado ou melodia de terças. [...] Além de se apresentar isoladamente como forma de cantoria, a moda-de-viola constitui a parte musical cantada da dança Cateretê ou Catira e também do fandango do interior do sul de São Paulo. (Lima, 1997, p. 35-36)

A fim de conferir maior concretude às descrições expostas, propomos a escuta de um registro fonográfico histórico: uma das primeiras modas de viola gravadas, interpretada pela dupla Mandy e Sorocabinha em 1930, que ilustra bem os elementos característicos desse estilo musical:

Figura 1: Moda de viola "A muié que cortou o cabelo" de Mandy e Sorocabinha, de 1930[12]
Fonte: YouTube.com

Com base nas descrições anteriores, podemos estabelecer as primeiras relações com a *Moda Caipira* de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa. A Figura 2 apresenta os quatorze primeiros compassos, destacando a introdução que se estende até o compasso 10, de caráter rítmico, bastante característico da linguagem da viola, seguida pelos versos correspondentes ao canto, que ocorrem do compasso 10 ao 14. Em seguida, detalharemos cada uma das seções.

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eNHgCpsZSvc. Acesso em: 08/11/2026.

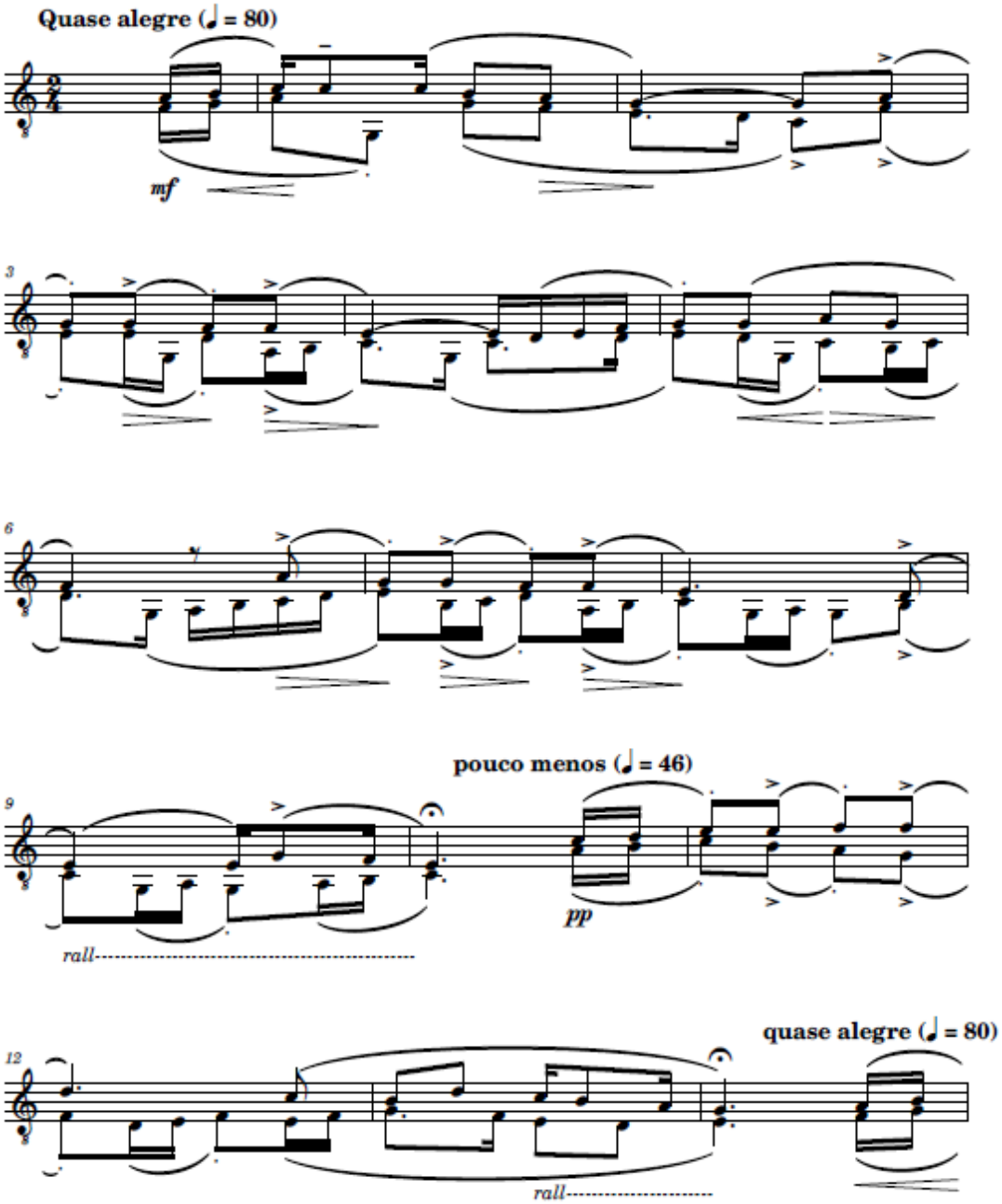


Figura 2: Moda Caipira, compassos 1-14.
Fonte: Edição dos autores

Conforme Garcia (2011, p. 160), nas modas de viola, há um "recorte" introdutório na viola caipira que sempre precede a primeira estrofe cantada e, com frequência, funciona como interlúdio entre as demais estrofes. No caso da *Moda Caipira* de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, esse princípio se mantém, com o trecho compreendido entre a anacruse do primeiro compasso e o primeiro tempo do quarto compasso sendo empregado como interlúdio entre os versos ou estrofes seguintes. Garcia define o recorte, também referido como repique ou recortado, da seguinte forma:

> Batidas verticais com a mão direita, de modo que faça soar todos os pares de cordas da viola caipira. Este recorte possui um caráter mais rítmico do que melódico, diferentemente do ponteado, onde o movimento da mão esquerda é horizontal e a mão direita faz o toque em cordas selecionadas, possuindo um caráter mais melódico do que rítmico (Garcia, 2011, p. 160).

Para efeitos de comparação, é possível relacionar os compassos iniciais da *Moda Caipira* com o terceiro movimento da *Sonatina Para Violão Solo* do mesmo compositor (Figura 3), intitulado Cateretê, ritmo característico das modas. Apesar das diferenças texturais evidentes – com o emprego de acordes em blocos na *Sonatina* e melodia acompanhada na *Moda Caipira* – alguns pontos de convergência se sobressaem. Entre eles, destacam-se o uso de terças, a escolha do andamento, o caráter expressivo e a estrutura rítmica, que, embora não idêntica, remete ao cateretê como matriz rítmica comum às duas composições.

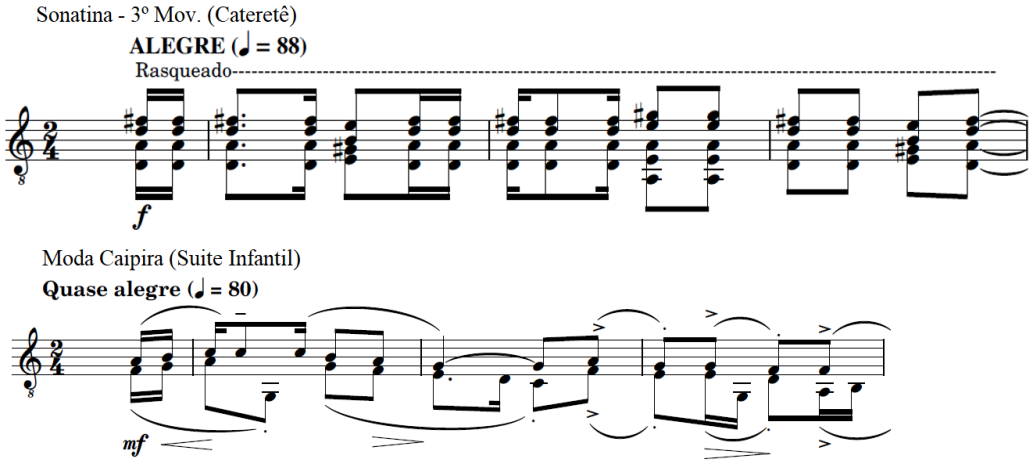


Figura 3: Sonatina (3º mov), compassos 1-3, e Moda Caipira, compassos 3-5.
Fonte: Edição dos autores

Neste contexto, é possível especular sobre as razões para a escolha de uma textura menos densa na *Moda Caipira*, considerando, por exemplo, a necessidade de adequação ao caráter singelo e lúdico da *Suíte Infantil* ou mesmo as especificidades técnicas de cada instrumento, como a inviabilidade da técnica de rasqueado no piano. No entanto, tais reflexões ultrapassam o escopo deste estudo. O que se destaca, para os fins aqui propostos, é a estrutura rítmica do cateretê e suas inflexões, evidenciadas pelos acentos e *staccatos* empregados pelo compositor, elementos que desempenham papel central na construção de uma interpretação estilisticamente adequada.

Alguns recursos técnico-musicais podem ser empregados para reforçar o caráter estilístico de uma moda de viola, entre eles os ligados, como os observados nos compassos 3 e 5 (Figura 4)[13]. Esse artifício, que também é bastante comum no pagode de viola[14], ao mesmo tempo em que facilita a execução, torna o resultado musical mais leve e rítmico na medida em que confere maior destaque às notas com

[13] A fim de diferenciar a edição original da partitura das nossas sugestões, estas sempre aparecerão na cor vermelha.
[14] Pagode de viola é um outro ritmo usado na música caipira, tem caráter agitado e enérgico, e é atribuído a Tião Carreiro a partir da década de 1950.

acentos e *staccatos*. Os ligados entre Mi e Sol no c. 3, e entre Ré e Sol no c. 5 devem ser feitos martelando o dedo da mão esquerda na nota alvo, uma vez que as notas ocorrem em cordas diferentes.

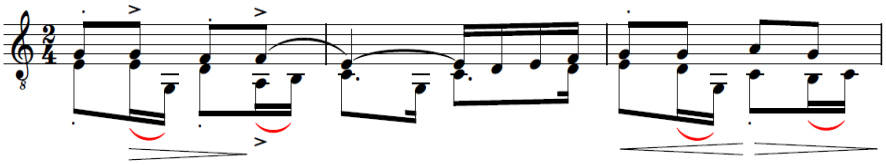


Figura 4: Moda Caipira, compassos 3-5, uso de ligados.
Fonte: Edição dos autores

A seguir, a partir de uma gravação própria, propomos uma possibilidade interpretativa para o exemplo anteriormente analisado. Essa execução busca enfatizar os elementos técnico-musicais discutidos, evidenciando a articulação rítmica, o uso dos ligados e a interação entre acentos e *staccatos*, de modo a aproximar a interpretação das características estilísticas da moda de viola.

Figura 5: Exemplo interpretativo com ligados - compassos 3 a 5[15]
Fonte: gravação dos autores

Passemos agora à análise da primeira seção, que corresponde à melodia vocal em uma moda de viola. Conforme discutido anteriormente, essa passagem costuma ser apresentada *a capella*, em duetos de terças e/ou sextas, e em um andamento geralmente mais contido. No trecho destacado na Figura 6, observa-se a estruturação do canto em duas vozes que dialogam, configurando predominantemente os intervalos característicos mencionados. Além disso, nota-se uma transformação expressiva no andamento, reduzido de 80 bpm para 46 bpm, enquanto a indicação dinâmica passa a ***pp***, realçando a sutileza e a densidade emocional dessa passagem.

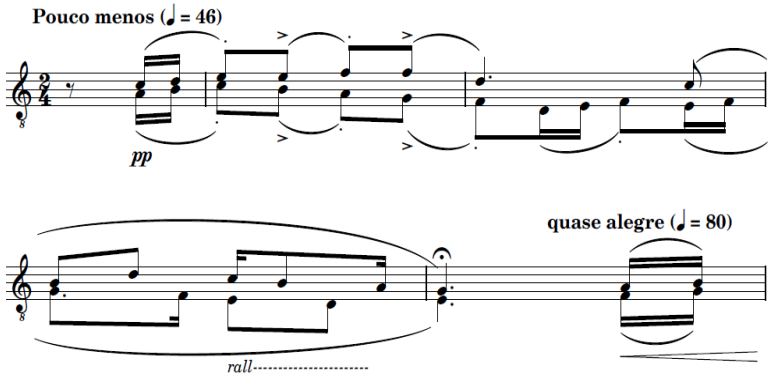


Figura 6: Moda Caipira, compassos 10-14, Seção equivalente ao canto a duas vozes.
Fonte: Edição dos autores

[15] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1PLeQUeNpZMOGAvbETbVxNChcrkfm3gyZ/view?usp=drive_link. Acesso em 08/11/2026.

Conforme Pimentel (1997, p. 198), "a moda quase sempre conta uma história num leve ou acentuado tom de dramaticidade, colocando em relevo no relato suas dimensões melancólica, épica, trágica ou heroica". Nesse sentido, a própria temática característica do gênero pode se revelar como fonte de inspiração ou ponto de partida para a interpretação de uma moda instrumental. Ao se apropriar dessa tradição narrativa, o intérprete não apenas pode potencializar a expressividade da execução, mas também estabelece um vínculo mais profundo com o universo estético e simbólico da música caipira, permitindo que sua performance ressoe mais proximamente aos traços característicos desse repertório.

Conforme discutido na primeira seção deste artigo, a partitura, embora seja um meio eficaz de registro e transmissão musical, apresenta limitações quando confrontada com a riqueza de possibilidades sonoras que caracterizam determinadas tradições musicais. Em contextos em que a oralidade predomina, muitos aspectos expressivos e interpretativos escapam à notação convencional, tornando-se desafiadores de serem transcritos com exatidão. No universo da música caipira, dois desses elementos se destacam de maneira particular, ambos intrinsecamente ligados à prática vocal: os portamentos e a flexibilidade do pulso. Na sequência, exploraremos como essas nuances contribuem para a expressividade do gênero e de que maneira podem ser abordadas na interpretação.

O canto caipira apresenta características bastante próprias, sendo os portamentos um dos elementos expressivos que lhe conferem identidade e autenticidade. Diferentemente de um recurso técnico sistematicamente controlado, como ocorre em outros estilos vocais, os portamentos na música caipira detêm uma característica espontânea da entoação dos cantores, frequentemente desvinculados de uma preocupação rigorosa com a afinação, mas carregados de intencionalidade expressiva. Essa flexibilidade contribui para a naturalidade e a carga emocional da interpretação, aproximando-a da oralidade que permeia essa tradição musical. Reforçando essa perspectiva, Garcia observa que a notação musical enfrenta dificuldades em capturar com precisão tais inflexões vocais, evidenciando um dos desafios recorrentes na transcrição de repertórios predominantemente orais:

> Este recurso [o portamento], na mesma medida que dificulta a definição precisa das alturas das notas quando de sua transcrição para a partitura, conferem à música uma beleza singular. No caso das transcrições, ainda que tentemos transpassar, da melhor maneira possível, estes "arrastes" vocais para o sistema musical escrito, ainda estamos distantes de conseguir reproduzir com fidelidade a real entoação dada pelo cantador. Mário de Andrade já ressaltava que na cantoria sertaneja nordestina e nortista – que guarda alguns traços e similaridades com a cantoria caipira – os cantores possuem uma "afinação imprecisa"[16], característica da forma de se cantar da região, mas que também pode ser encontrada nas modas-de-viola do caipira (Garcia, 2011, p. 143).

A seguir, propomos a audição de mais um registro fonográfico: a moda de viola *Jorginho do Sertão*, composta em 1929 por Cornélio Pires e Pedro Massa. Nesta interpretação, destaca-se o uso dos portamentos nas vozes *a capella*, recurso que evidencia a expressividade característica desse estilo vocal.

[16] A expressão "afinação imprecisa", empregada por Mário de Andrade, deve ser compreendida com cautela, sobretudo quando tomada a partir dos pressupostos da afinação temperada ocidental. Diferentes práticas musicais articulam concepções próprias de altura e de afinação, que não necessariamente se subordinam ao sistema temperado e tampouco devem ser compreendidas como desvios em relação a ele.

A escuta atenta nos permite observar como essa inflexão melódica contribui para a autenticidade interpretativa.

Figura 7: Uso de portamentos na moda de viola *Jorginho do Sertão*, de Cornélio Pires e Pedro Massa[17]
Fonte: YouTube.com

A partir deste exemplo e das considerações anteriores, podemos explorar alternativas interpretativas que, dentro das possibilidades técnicas do violão, busquem efeitos análogos ao portamento característico do canto caipira. Entre esses recursos, destacam-se os glissandos, assinalados na Figura 8. Na execução desses glissandos, pode-se adotar uma abordagem que se aproxime da fluidez rítmica inerente ao canto caipira, onde a transição entre as notas ocorre de maneira maleável, frequentemente imbuída de um caráter lânguido e expressivo. Trata-se de um elemento difícil de ser plenamente capturado pela notação musical, mas que se torna evidente e intuitivo quando analisado a partir da escuta atenta de gravações das modas de viola. Assim, mais do que uma transposição literal da prática vocal, a aplicação desses glissandos no violão busca preservar a essência expressiva desse gesto musical, ampliando as possibilidades interpretativas.

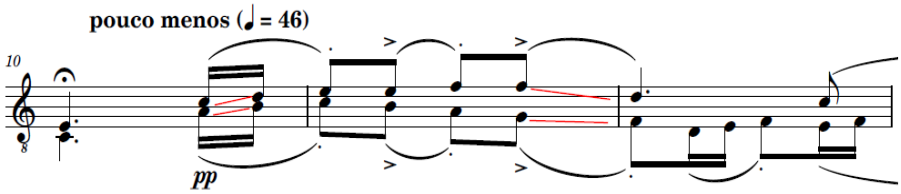


Figura 8: Moda Caipira, compassos 10-12, uso de glissandos.
Fonte: Edição dos autores

A seguir, propomos um registro sonoro que ilustra uma possibilidade interpretativa para o exemplo anteriormente discutido. Na gravação, buscamos explorar os glissandos como recurso expressivo no violão, simulando a maleabilidade característica do portamento no canto caipira. Dessa forma, a execução procura recriar, dentro das especificidades do instrumento, a fluidez e o caráter espontâneo observados nas interpretações tradicionais das modas de viola.

Figura 9: Exemplo interpretativo com glissandos - compassos 10 a 12[18]
Fonte: gravação dos autores

[17] Disponível em: https://youtu.be/npZMskDeJ8Y. Acesso em 08/11/2026.
[18] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1HYH0316JL11LpmM4OdbQFu9L47BpfGGp/view?usp=sharing. Acesso em 08/11/2026.

A ausência de um pulso regular bem definido, conforme observa Garcia (2011, p. 144), constitui uma característica do canto recitativo, gênero do discurso musical que valoriza o texto devido ao seu caráter declamatório. O autor argumenta que a riqueza do discurso temático-musical caipira faz da moda de viola o equivalente ao canto recitativo na cultura caipira. A dificuldade em transcrever esse tipo de prática demonstra a forte ligação da moda de viola com a oralidade e sugere que sua interpretação demanda sensibilidade à liberdade rítmica inerente ao estilo. Garcia reforça as limitações da notação musical convencional ao tentar registrar com precisão essas sutilezas rítmicas e expressivas.

> Nestes casos, podemos afirmar a existência de um *pulso e subdivisão sugeridos* dentro de uma *fórmula de compasso definida, mas desprezada*, onde as oscilações métricas, que nos obrigam literalmente a "dançar conforme a música", quando transcritas para o papel, são facilmente identificadas através da constante utilização de fermatas. Porém, algumas músicas obedecem claramente a um pulso e uma métrica tão inconstante que a escrita tradicional com fórmulas de compasso determinadas dificilmente dá conta de registrar, mesmo com compassos híbridos (Garcia, 2011, p. 146).

Essa flexibilidade rítmica pode ser compreendida a partir da ênfase que o canto caipira confere ao texto declamado, visto que a divisão rítmica e os contornos melódicos são subordinados ao texto. Nesse sentido, González (2018, p. 332) sugere que "provavelmente, manter um ritmo subordinado às liberdades do texto e uma melodia repetitiva, levavam o ouvinte a centrar mais facilmente sua atenção na história narrada". Essa relação entre palavra e música aponta um dos traços fundamentais da moda de viola, na qual o discurso musical é guiado menos por uma pulsação regular e mais pela cadência própria da oralidade. Assim, a fluidez rítmica não se apresenta como ausência de organização temporal, mas como um recurso expressivo que fortalece a conexão entre narrativa e musicalidade, permitindo que a declamação encontre seu espaço natural dentro da melodia.

A gravação anteriormente apresentada da moda *Jorginho do Sertão*, de Cornélio Pires e Pedro Massa (Áudio 3), também ilustra de maneira expressiva a liberdade rítmica que caracteriza o canto caipira. Essa flexibilidade, inerente ao gênero, contribui para uma interpretação mais espontânea e carregada de emotividade, permitindo que a melodia se molde à cadência do discurso narrativo, intensificando a relação entre ritmo e declamação.

Conforme indicado na Figura 6, Sérgio de Vasconcellos-Corrêa emprega a fermata – recurso previamente descrito por Garcia – apenas no desfecho da seção correspondente ao canto, além de sugerir um *rallentando,* também no encerramento do trecho. No entanto, uma escuta atenta das gravações de modas de viola revela possibilidades interpretativas que extrapolam essas indicações, permitindo uma abordagem mais flexível e menos condicionada à regularidade métrica tradicional. Ao priorizar uma execução que se afaste de um pulso estritamente fixo, o intérprete amplia a expressividade e a fluidez da interpretação, aproximando-se da estética própria da música caipira. Essa liberdade rítmica reforça o caráter declamatório do gênero e possibilita uma maior organicidade na articulação musical, evocando a espontaneidade que marca as performances orais desse repertório.

A seguir, propomos uma possibilidade interpretativa para o trecho correspondente à Figura 6, na qual se evidencia a adoção de um pulso mais flexível. Essa abordagem busca acentuar a expressividade do fraseado, permitindo variações sutis no tempo e conferindo maior maleabilidade à execução. Ao enfatizar essa fluidez rítmica, a interpretação se alinha à estética da moda de viola,

aproximando-se da liberdade temporal característica da tradição oral e reforçando a naturalidade do discurso musical.



Figura 10: Exemplo interpretativo com glissandos e pulso flexível - compassos 10 a 14[19]
Fonte: gravação dos autores

Conclusão

Neste artigo buscamos apresentar algumas contribuições para o debate sobre a superação do paradigma modernista na música, examinando suas implicações e propondo novas perspectivas. Inicialmente, analisamos o paradigma modernista como um projeto universalizante, que privilegia a racionalidade e a notação escrita em detrimento de tradições orais, resultando em homogeneização cultural e marginalização de práticas musicais locais. Essa visão foi reforçada pela noção de uma obra musical excessivamente ancorada na notação e na partitura que, ao mesmo tempo em que consolidou a música como artefato autônomo, também restringiu demasiadamente a interpretação musical ao texto escrito.

A partir dessa crítica e após traçarmos os impactos da estética moderna também sobre a execução instrumental, notadamente ao violão, destacamos mudanças significativas no campo da música, com a reavaliação do papel da partitura e o reconhecimento crescente da oralidade como elemento essencial da prática musical. Nos ancoramos no conceito da performance culturalmente informada, perspectiva que propõe integrar aspectos culturais à prática interpretativa, indo além das limitações impostas pela notação e permitindo que o intérprete atue em diálogo com as tradições que moldaram a obra.

Essa abordagem foi exemplificada com a *Moda Caipira*, de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, demonstrando como o estudo e a audição da música caipira podem contribuir para fazer emergir a potencial rede de referências de uma obra e enriquecer a interpretação. Essa prática permite resgatar elementos da oralidade e oferece subsídios para uma performance mais fundamentada. Observou-se, no exemplo, que recursos como articulações, portamentos e liberdade rítmica podem aproximar o intérprete da tradição musical abordada.

No entanto, é necessário pontuar que tais práticas refletem apenas superficialmente a complexidade daquela realidade cultural. Por mais que o intérprete busque capturar essas características, somente a vivência naquela cultura poderia proporcionar sua plena compreensão. A própria composição de Sérgio de Vasconcellos-Corrêa já representa uma aproximação, à sua maneira, de uma moda caipira. O compositor atua como mediador entre duas culturas musicais distintas, criando uma obra híbrida que não é inteiramente música erudita nem completamente música caipira. Nesse sentido, o compositor não se posiciona como um representante legítimo daquela manifestação cultural específica. Ele é, antes, um

[19] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/10cX9NdNaBfrH9JkeK_JnkaIJEC-8V6xB/view?usp=sharing. Acesso em 08/11/2026.

observador externo que reinterpreta elementos dessa cultura dentro de sua própria linguagem musical. De forma semelhante, o intérprete também não deve usar da performance culturalmente informada para reivindicar autenticidade em relação à cultura caipira ou qualquer outra, mas explorar e compreender as intersecções entre as tradições envolvidas. Da mesma maneira, a própria abordagem da performance culturalmente informada não tem a pretensão de estabelecer o intérprete como um agente autêntico da cultura de origem, mas sim proporcionar um diálogo entre as tradições que moldaram a obra.

A performance culturalmente informada não é uma solução definitiva ou única para o problema da supremacia do paradigma modernista na interpretação musical, mas representa uma tentativa de reequilibrar a relação entre texto e tradição, técnica e cultura, escrita e oralidade. Ao permitir que os intérpretes explorem a música a partir de dados concretos sobre sua realidade cultural, ela amplia os horizontes interpretativos e valoriza a pluralidade de experiências e saberes que compõem a prática musical.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation:* Rethinking Music Performance through Artistic Research. Leuven: Leuven University Press, 2018.

BENNETT, Andrew, DAWE, Kevin (org). *Guitar Cultures.* Oxford: Berg, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*; estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

DOMENICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa. In: SIMPOM, 2, 2012, *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*.

FOSCHIERA, Marcos M.; BARBEITAS, Flavio T. O candombe uruguaio em obras para violão: Elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música*, v. 20, n. 1, Universidade de São Paulo, p. 177-218, 2020

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda-de-viola:* lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira. Dissertação de mestrado. São Paulo: Unesp, 2011.

GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance*: A Philosophical Study. London: Routledge, 1998.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*: An Essay in the Philosophy of Music. Clarendon Press, 1992.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada*: Uma experiência paulista (1878-1930). Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2018.

KITTAY, Jeffrey. El pensamiento a través de las culturas escritas. En D. Olson y N. Torrance (Comps.). *Cultura escrita y oralidad*, p. 223-234. Barcelona: Gedisa, 1998.

LAWSON, Francesca. Rethinking the Orality-Literacy Paradigm in Musicology. *Oral Tradition*, 25/2, p. 429-446, 2010.

LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de Viola*: Poesia de Circunstância. São Paulo: Laser Press Gráfica, 1997.

MALAQUIAS, Denis Rilk. *Música caipira de concerto*: territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira. Tese de doutorado: UFG, Goiânia, 2019.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*: o homem unidimensional. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira.* 2° edição. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008. 398 p.

PIMENTEL, S. V. *O chão é o limite*: a festa de peão boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: Editora da UFG, 1997. 308p.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira*: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Globo, 2006.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Cognição e artes musicais* / *Cognition & musical arts* 2, p. 25-43, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 5° ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANS, Juan Francisco. Oralidad y Escritura en el Texto Musical. *Akademos*, vol. 3, n° 1, 2001, pp. 89-114.

SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, Vol. 29, No. 1 (Spring, 1985), p. 1-31. Duke University Press.

SIMIONE, Albino Alves. A crítica da modernidade e crise dos paradigmas revisitadas: construção coletiva como alternativa de produção de conhecimento científico. *Revista Saberes*. Natal, RN, v. 1, n. 14, Out. 2016, 121-201.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular*: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001. 264p.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2011.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história* - música caipira e enraizamento. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2013. v. 1. 324 p.

Jefrey Antonio de Andrade é licenciado com habilitação em violão e mestre em Performance Musical pela UFSJ, e doutorando também em Performance pela UFMG. Atualmente é professor de violão no Conservatório Estadual de música Padre José Maria Xavier, em São João del-Rei. É um dos membros fundadores da AssoVio Vertentes (Associação de Violão das Vertentes) atuando também como produtor cultural. Lecionou como professor convidado em Festivais como Semana da Música de Ouro Branco e Circuito de Violão das Vertentes. Como intérprete foi premiado em concursos e tem se apresentado com frequência. Como pesquisador tem publicado e participado de Simpósios e Congressos nacionais e internacionais. E-mail:jefreyandrade1@gmail.com

Flavio Terrigno Barbeitas é professor titular da Escola de Música da UFMG. É bacharel e mestre em Música pela UFRJ, Doutor em Estudos Literários pela UFMG/Universidade de Bologna (Itália), com pós-doutorado em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Muito atuante como violonista até 2021, teve sequelas da COVID que comprometeram a sua atividade de intérprete/performer. Passou, então, a se concentrar com maior intensidade na área de pesquisa e pós-graduação, sobretudo liderando, na UFMG, o grupo VIOrizontes: pesquisas artísticas violonísticas com o qual vem promovendo eventos de caráter artístico-científico e publicando material teórico em periódicos especializados. Atua nas linhas de pesquisa "Performance Musical" e "Música e Cultura" do Programa de Pós-graduação em Música da UFMG. **E-mail**: flateb@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cego por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.