

# Debatendo as permanências do modernismo musical nacionalista no século XX.

Wesley Higino, Marcelo Rauta

Instituto Federal Fluminense | Brasil

**Resumo:** Discute-se a permanência dos debates realizados sobre o modernismo brasileiro ao longo do século XX a partir de uma análise dos discursos de engajamento estético e político propostos por Mário de Andrade, das ações institucionais oficiais que privilegiaram as produções dessa corrente estética em suas políticas culturais, educacionais e diplomáticas, bem como das ações de intérpretes e compositores na defesa do nacionalismo musical. Conclui que, para entender tal permanência, é necessário refletir sobre o papel que as instituições historicamente desempenharam, e que a análise da ação de outros agentes, como intérpretes, pode revelar aspectos ainda não explorados no estudo do modernismo.

**Palavras-chave:** Modernismo, Nacionalismo, História institucional, Diplomacia cultural, Quarteto de Cordas da UFRJ.

**Abstract:** The permanence of the debates carried out in Brazilian modernism throughout the 20th century is discussed based on an analysis of the discourses of aesthetic and political engagement proposed by Mário de Andrade, of the official institutional actions that privileged the productions of this aesthetic current in their cultural, educational, and diplomatic policies, as well as the actions of interpreters and composers in defense of musical nationalism. It concludes that, in order to understand this permanence, it is necessary to reflect on the role that institutions have historically played, and that the analysis of the action of other agents, such as interpreters, can reveal aspects not yet discussed in the study of modernism.

**Keywords:** Modernism, Nationalism, Institutional history, Cultural diplomacy, String Quartet of UFRJ.

O modernismo de 1922, extensamente debatido no campo das artes ao longo do século XX e no presente, significou, ao mesmo tempo, uma ruptura com as práticas artísticas brasileiras anteriormente correntes (tornar o velho Brasil em um Brasil moderno), e uma continuidade de “diálogo” com as práticas artísticas internacionais (antropofagia). Tanto as rupturas quanto as continuidades, significaram, através da adesão do movimento à defesa do nacionalismo estético, uma emancipação estética brasileira frente à produção artística internacional.

No intuito de realizar uma contribuição para a temática de discussão deste volume, procuraremos discutir as permanências do pensamento modernista através (a) dos discursos de engajamento político e estético realizados por um dos principais ideólogos do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, (b) das ações de instituições educacionais, culturais e diplomáticas brasileiras que promoveram as produções de compositores nacionalistas modernistas, e (c) das atividades interpretativas de artistas brasileiros, que se constituíram como meio para difundir uma identidade cultural nacional. Assim, acreditamos que a principal colaboração deste artigo será a discussão sobre as contribuições que outros agentes (intérpretes e instituições) exerceram para a manutenção do modernismo nacionalista ao longo de tantos anos, haja vista o representativo quantitativo de pesquisas que tiveram como objeto principal de discussão as ações de compositores e ideólogos do modernismo musical brasileiro.

Dessa maneira, o artigo está composto por duas seções. Na primeira, realizaremos uma análise dos discursos marioandradeanos que objetivaram gerar engajamento político e estético de compositores brasileiros, demonstrando a capacidade desses discursos alcançarem não somente compositores, mas também intérpretes. Na segunda, enfocaremos as ações diplomáticas, educacionais e culturais que viabilizaram a constante inserção da produção estética modernista nacionalista em políticas institucionais, através das ações do Quarteto de Cordas da UFRJ, apresentando as estratégias de defesa do nacionalismo modernista em suas atividades interpretativas.

## **1. O modernismo musical nacionalista e seus discursos: aspectos estéticos e políticos**

Nesta seção propomos analisar os discursos produzidos por Mário de Andrade (1893-1945) que objetivaram gerar engajamento político e estético por parte dos compositores brasileiros, bem

como seus entendimentos históricos, sociais e culturais acerca da música brasileira e de seus modos de produção. Também iremos incluir a discussão de textos produzidos por compositores que atuaram no contexto institucional da Escola de Música da UFRJ, no intuito de demonstrar a identificação deles com o pensamento marioandradeano, bem como a circulação dessas ideias nesse espaço. Como aponta Contier (1994, p. 35), a adesão dos compositores ao pensamento marioandradeano, ao longo dos anos, se caracterizou por nenhum confronto teórico-metodológico ou político contundente. Além disso, os compositores selecionados são aqueles interpretados pelo Quarteto de Cordas da UFRJ em suas turnês nacionais e internacionais. Esse recorte é importante para demonstrar o reconhecimento de valor estético dado a essa produção, ao incluí-la em sua atividade musical, ao mesmo tempo em que informa sobre suas escolhas de ação no meio musical, sua política.

Primeiramente precisamos definir o sentido dos termos aqui utilizados. Ao tratar dos aspectos do discurso marioandradeano relacionados ao engajamento político, ou das ações de outros agentes nas relações políticas do meio musical e social, estamos procurando examinar os elementos de discurso que visam gerar ação em um determinado contexto social, bem como as ações geradas pela difusão desses discursos. A política, então, se circunscreve à ação dos agentes musicais em seu campo de atuação (BOURDIEU, 1989, p. 72). Porém, isso não impede que essa ação seja correlacionada com discursos e projetos políticos explícitos ou implícitos de “maior” dimensão, a Política. Os discursos dos intelectuais, enquanto produtores de “verdade” (FOUCAULT, 1979, p. 12), não se constituem de maneira autônoma e se não realizam sem finalidade: se encontram em regimes de produção de verdade que são organizados a partir e para sistemas de poder (sejam eles simbólicos ou políticos); e tomam forma no discurso científico e nas instituições (FOUCAULT, 1979, p. 13).

Particularmente no caso do estudo do modernismo nacionalista, sua correlação com a Política de natureza de Estado se torna mais aparente devido à proximidade de interesses compartilhados que se retroalimentam. Por exemplo: a necessidade de símbolos culturais nacionais para construção identitária do Estado-Nação, de um lado, e a busca pela produção de identidades culturais nacionais, de outro. Ou seja, no contexto desta pesquisa, busca-se compreender a forma específica com que um campo é revestido de mecanismos e ideias mais gerais que ali se encontram, e que são explicitados através do ato (BOURDIEU, 1989, p. 69).

Ao realizar a análise desses textos, temos em mente que o pensamento intelectual atua em um “espaço transicional” (MIJOLLA-MELLOR, 2012, p. 77), surgindo em um espaço e tempo situados, mas capaz de, ao longo do tempo, produzir seus desdobramentos latentes após sua apropriação por outros agentes que o colocarão em “prática”. Contudo, não se deve deixar de lado o entendimento de que o pensamento, em si, é também um ato. “Interrogar o pensamento como um ato visa, então, restituir-lhe todo seu peso, seu valor e, portanto, sua responsabilidade histórica [...]” (MIJOLLA-MELLOR, 2012, p. 74). Dessa maneira, não se trata de colocar o intelectual ou aquele que adere a suas ideias em uma posição passiva, mas de destacar o papel ativo que ambos desempenham no problema que buscam solucionar.

Assim, para iniciarmos tal debate, utilizaremos os seguintes textos de Mário de Andrade: *Ensaio sobre a música brasileira* ([1928] 1962) e *Aspectos da música brasileira* ([1939] 1991). O *Ensaio* será importante para debatermos o aspecto programático de seu projeto de nacionalização da música erudita brasileira, além de possibilitar o entendimento de alguns conceitos e ideias que serão reproduzidas pelos compositores nacionalistas atuantes na Escola de Música da UFRJ. Dos textos presentes em *Aspectos da música brasileira*, analisaremos o capítulo “Evolução social da música no Brasil”, uma vez que ele permite entender, segundo as reflexões do autor, o lugar do modernismo nacionalista na história da música brasileira, bem como a função dos intérpretes no processo “evolutivo” da música erudita no Brasil. Ao discutirmos tais produções, realizaremos algumas interpolações com textos críticos de outros autores, visando dimensionar as características e implicações da ideologia nacionalista (GUIBERNAU, 1997; HOBSBAWM, 1990), e os desdobramentos culturais e históricos que o discurso marioandradeano engendrou (TRAVASSOS, 1997; WISNIK, 2004; CONTIER, 1997).

O *Ensaio sobre a música brasileira* se organiza a partir de três principais propostas: (1) discutir questões relativas aos aspectos programáticos que visavam a nacionalização da música erudita brasileira (o papel do compositor brasileiro, por exemplo), (2) apontar determinadas características da música brasileira a partir de alguns parâmetros estruturais musicais (melodia, ritmo, harmonia) e (3) documentar práticas musicais populares registradas pelo autor (aspecto mais importante da obra, para Mário de Andrade).

Um ponto de partida para a discussão poderia ser a defesa de Mário de Andrade por um modo de fixação da nacionalidade através da “construção”. Constatando, tal como outros modernistas, a “imperiosa” necessidade de compreensão daquilo que é brasileiro, a brasilidade, Mário defende que a modernização gerada pela nacionalização estava em fase primeira, primitiva, e que, por isso, deveria se amparar no coletivo (ANDRADE, 1962, p. 18).

Dessa forma, o autor nos esclarece a qual primitivismo se filia. É primitivo porque inicial. É primitivo em relação a algo que está para se descobrir e construir. E para construir é necessário ter critério, planejamento. “O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico<sup>1</sup> mas social.” (ANDRADE, 1962, p. 19).

O “critério social”, para a formulação do programa de Mário de Andrade, é de extrema utilidade para entender o seu pensamento. Porém, seria interessante assinalar que outros conceitos marioandradeanos como, “interesse”, “útil” ou “necessário”, estão intimamente conectados ao princípio de funcionalidade que, além de subsidiar tais conceitos, explica o “critério social” para a criação musical. Ou seja, aquilo que é interessado, útil, ou necessário, é funcional, e para ser funcional é preciso que se opere a partir de uma base social. Por conseguinte: “Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. [...] Ora, *numa fase primitivística, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina.*” (ANDRADE, 1962, p. 18, grifo nosso). A partir do “critério social” poderemos perceber que o papel do compositor, quanto o material a ser buscado por ele para ser trabalhado em sua música, terão por base esse critério.

Com essas palavras, Mário de Andrade busca construir um discurso que realize um engajamento emocional no indivíduo, para que deixe de agir para si e aja em favor de um corpo social mais abrangente (vide nação), havendo, assim, uma dupla correspondência entre indivíduo/grupo e a nação: o indivíduo/grupo é representado pela nação e a nação é representada pelo indivíduo/grupo (capitalização simbólica do nacionalismo (BOURDIEU, 1989, p. 9)).

Travassos (1997), ao analisar o esquema evolutivo proposto por Mário de Andrade para a música brasileira, aponta que: “Mediante o sacrifício dos impulsos líricos individuais e a adesão a uma tese, *o artista moldaria sua própria interioridade* no contato com o material popular para que essa se

---

<sup>1</sup> Todas as citações diretas estão grafadas de acordo com a ortografia utilizada na fonte.

tornasse uma *adesão de sentimento*. Por fim, a nacionalidade seria inconsciente.” (TRAVASSOS, 1997, p. 163, grifo nosso).

Por conseguinte, ao renunciar aos impulsos expressivos individualistas (leia-se “erudição falsificadora” da nacionalidade), o artista nacionalista deveria se engajar na “imperiosa” necessidade da fase primitiva da nacionalidade, sob o risco de se tornar um “pedregulho na botina”. Dessa forma, aquele que adere ao projeto de construção da identidade musical nacional está cumprindo o seu papel social, sua função no projeto nacionalista, tendo, assim, um propósito em sua atividade criadora.

Cabe, neste momento, refletir sobre o impacto da ideologia nacionalista sobre as relações sociais e políticas, além de seus aspectos culturais, manifestados nas construções identitárias e dos símbolos culturais nacionais.

A integração social em torno de uma estrutura, o Estado-Nação, baseada na concepção de identidade entre os indivíduos através de determinados valores socioculturais aglutinadores predecessores (mito de origem comum), foi a base de desenvolvimento do nacionalismo. Dessa forma, o nacionalismo se configura como a tentativa de criar elo entre um corpo social e uma estrutura organizacional específica, o “estado nacional”. Segundo Guibernau:

O estado nacional é um fenômeno moderno, caracterizado pela formação de um tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e que procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou às vezes, inventando-os. (GUIBERNAU, 1997, p. 56)

Observa-se, assim, o caráter instrumental do nacionalismo. Ele se apresenta como meio, não possuindo fim em si mesmo. A valorização de determinados traços constituintes de uma nacionalidade, por si só, não é capaz de propiciar coesão e mobilização social. Para isso, inevitavelmente haverá a necessidade de estabelecer um fim para a unificação pretendida, criar um motor social, de modo que é nesse momento que podemos interrelacionar o nacionalismo com seus propósitos econômicos, políticos, culturais e sociais, entender qual é seu fim. Surge, dessa maneira, a oportunidade de avaliar o nacionalismo não como instrumento que apenas visa valorizar as características e qualidades de um determinado corpo social, de uma nação, mas sim como meio que visa moldá-lo.

Deve-se, também, entender que a difusão do nacionalismo no mundo moderno não se deve apenas à necessidade de se criar um elo entre a nação imaginada e o Estado. Seria a coesão entre os indivíduos algo exclusivo dos estado-nação modernos? Guibernau aponta:

A ligação dos indivíduos com sua comunidade é uma constante que adotou diversas formas ao longo de diversos períodos históricos. A lealdade concentrou-se em diversas entidades: o clã, a tribo, a cidade, o domínio de um senhor determinado, o monarca e, do século XVIII em diante, a nação. (GUIBERNAU, 1997, p. 89)

Essa lealdade, o “sentimento de solidariedade” entre os membros de uma comunidade, é atingida através da “[...] carga emocional que os indivíduos investem em sua terra, língua, símbolos e crenças, enquanto desenvolvem sua identidade.” (GUIBERNAU, 1997, p. 86). Ou seja, o nacionalismo instrumentaliza os processos de construção do corpo social e o anseio do indivíduo pelo sentimento de pertencimento ao desenvolver sua identidade. Segundo Hobsbawm:

A nação moderna é uma “comunidade imaginada”, na útil frase de Benedict Anderson, e não há dúvida de que pode preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais; mas o problema permanece na questão de por que as pessoas, tendo perdido suas comunidades reais, desejam imaginar esse tipo particular de substituição. Uma das razões pode ser a de que, em muitas partes do mundo, os Estados e os movimentos nacionais podem mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existente e podem operar potencialmente, dessa forma, na escala macropolítica que se ajustaria às nações e aos Estados modernos. (HOBSBAWM, 1990, p. 63)

Assim, é importante sinalizarmos que as relações entre nacionalismo e música apontadas aqui terão por pressuposto o entendimento de que o nacionalismo está diretamente ligado a condicionantes políticos, econômicos e sociais, de forma que sua influência no campo musical será analisada a partir dessa ótica. Além disso, mesmo não sendo o único fator relacionado à fixação do nacionalismo em um corpo social, é importante frisar sua dimensão psicológica, por ela ajudar a explicar a sua capilaridade social. Segundo Guibernau (1997, p. 154): “A força do nacionalismo procede, acima de tudo, de sua habilidade em criar um senso de identidade.”

Esse senso de identidade se relaciona com outro importante fator psicológico do nacionalismo, o propósito. A alta capacidade de capilaridade social da ideologia nacionalista também reside na

possibilidade de os indivíduos transcenderem a si próprios quando adotam um símbolo compartilhado comunitariamente que visa representar o todo social em que estão inseridos. Ao fazer uso de um símbolo unificador de sua realidade social, o indivíduo não mais age para si, ele age para o corpo social a que pertence, ele age com propósito.

Porém, a dinâmica da expressão identitária nacional também inclui símbolos e valores não oficiais. Tendo em vista essa perspectiva é que Guibernau (1997, p. 92) aponta a “maleabilidade dos símbolos nacionalistas”, pois, mesmo que se proponha “mascarar” a diferença dentro da nação, a expressão da identidade nacional é conciliada com os significados, afetos e expressão individuais/comunitários. Ou seja, o nacionalismo produzido pelas estruturas de poder oficiais também deve sua “eficácia” ao modo com que capitaliza simbolicamente (BOURDIEU, 2004, p. 154) sobre os significados individuais e comunitários não oficiais.

Se observarmos a produção simbólica nacionalista no campo da música, desde o surgimento da questão nacional, na segunda metade do século XIX, e tendo em vista seu modo de capitalização simbólico, veremos que a busca por símbolos alheios às estruturas de poder político se fez presente em todos os períodos em que o debate sobre como produzir os símbolos nacionais foram colocados. O nacionalismo romântico brasileiro utilizou como bem simbólico o “mito de origem indianista” (VOLPE, 2001, p. 172), e o nacionalismo modernista construiu seu programa a partir das “virtudes” criadoras do povo, se empenhando para trazer à tona as purezas regionais do interior do Brasil, desdobrando-se em uma atitude “neorromântica” (CONTIER, 1994, p. 34). Assim, em ambas as perspectivas, a busca por algum bem simbólico “autêntico” capaz de ser objeto de capitalização simbólica é patente.

Retornado, agora, ao debate das propostas marioandradianas, sendo a música popular folclórica a verdadeira fonte de inspiração para o compositor brasileiro, esta fonte deveria ser “devidamente” estudada para que o compositor pudesse absorver dela aquilo que tem de potencial para a produção da chamada “música artística”. Assim diz o autor: “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma *transposição erudita que faça da música popular, música artística*, isto é: imediatamente desinteressada.” (ANDRADE, 1962, p. 16, grifo nosso). A música artística fruto do interesse exclusivista, então, seria aquela que não possui função social imediata, tal como uma congada ou um reisado teria. Contudo, a música artística que reflete a nacionalidade, não caindo no

exotismo exacerbado ou no individualismo tacanho, possui grande valor nacional, não sendo ela por completo entendida como desinteressada, pois é resposta ao imperativo da fase de construção, por isso tem valor, tem função (ANDRADE, 1962, p. 26).

Nos ensaios reunidos no livro *Aspectos da música brasileira*, Mário de Andrade ([1939] 1991) disserta sobre temas caros à musicalidade brasileira, como a “Evolução social da música no Brasil”, “Os compositores e a língua nacional”, além de um estudo etnográfico sobre o samba rural paulista. Especialmente quando aborda as principais características da “evolução” social da música no Brasil, o autor nos oferece importantes informações sobre alguns conceitos chave em seu pensamento, como a questão da funcionalidade em música, tendo como fundamento argumentativo a realidade coletiva da atividade musical.

O primeiro parágrafo do escrito já nos é muito esclarecedor e diz o seguinte:

A música brasileira, como aliás toda a música americana, tem um drama particular que é preciso compreender, para compreendê-la. Ela não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais européias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social. Assim, se por um lado apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional. (ANDRADE, 1991, p. 11)

A primeira informação importante é o reconhecimento dado à especificidade de desenvolvimento que a música brasileira possui. A outra é que a “consciência” ou “inconsciência” no desenvolvimento cultural está diretamente relacionada à função social das manifestações culturais.

Para Andrade (1991), a “evolução” social da música brasileira obedece a um desenvolvimento “lógico”: primeiro Deus, em seguida o amor, a nacionalidade, e, por fim, a fase cultural. E é apoiado nessa “lógica” que o autor comenta os aspectos sociais da música. Essa “lógica” deriva de um forte positivismo histórico que ainda reverbera o pensamento progressista e civilizatório das primeiras décadas da República (PEREIRA, 2007, p. 23). A ideia de “fase primitiva” do nacionalismo modernista proposta por Mário de Andrade, anteriormente discutida, reforça o argumento, pois invisibiliza a produção de compositores nacionalista românticos.

Contier (1997), em artigo que analisa os discursos historiográficos produzidos pela musicologia brasileira no final dos anos 90, apresenta uma crítica sobre a maneira com que os musicólogos do período reproduziram o positivismo histórico de Mário. O texto exemplarmente demonstra o pensamento positivista que Mário adota e que deriva, segundo Contier (1997), da influência de autores da historiografia positivista, como Jules Combarieu (1859-1916) e Eduard Hanslick (1825-1904). Contier aponta:

A construção de uma memória sobre a *função social do artista*, numa fase de construção do projeto modernista na música erudita, fundamentava-se numa determinada interpretação da História do Brasil, em geral, e sobre a História da evolução técnica e estética da música, a partir da chegada dos jesuítas no século XVI, em particular. (CONTIER, 1997, p.14, grifo nosso)

Apesar da ênfase dada por Mário de Andrade ao engajamento dos compositores no processo evolutivo da música erudita brasileira, principalmente ao planejar a fase da “nacionalização”, o modernista também apresenta sua visão da função social do intérprete nesse processo.

Para Mário de Andrade (1991, p. 11), o debate relacionado ao desenvolvimento da “técnica” artística encontra igual importância no trabalho do compositor e do intérprete. Ambos adotariam a estratégia da importação dos conhecimentos técnicos (de fonte europeia) para construir uma escola artística nacional:

Sem dúvida a técnica, no sentido de elementos práticos, estético-materiais de realização da obra-de-arte [...], depende muito das condições sociais do meio. Mas o artista, que é informado pela necessidade natural de cultivar a sua arte, pode importar os meios práticos por iniciativa exclusivamente pessoal e torná-los seus, mesmo aparentemente contra a coletividade. (ANDRADE, 1991, p. 11)

Mário exemplifica essa necessidade através de uma crítica sobre a participação do piano no desenvolvimento evolutivo da história da música no Brasil. Ao tratar da expansão do piano no período do Império, o autor entende seu caráter “necessário” para a “profanização da nossa música”. Apesar disso, observa que a ênfase dada ao piano, no caso particular de São Paulo, se tornou uma “excrecência social”, mesmo sendo ela produto da “necessária importação” técnica promovida pela atividade pedagógica de Luigi Chiaffarelli (1856-1923): “Mas que esta floração pianística de São Paulo era uma

excrecência social, embora lógica em nossa civilização e no esplendor do café, se prova não apenas pela sua rápida decadência, como pela pouca função, pela *quase nula função nacional* e mesmo regional dessa pianolatria paulista.” (ANDRADE, 1991, p. 12, grifo nosso). Ou seja, os intérpretes também teriam uma “função social” a desempenhar no desenvolvimento da música erudita nacional ao não construírem sua carreira artística com exclusivismo e/ou internacionalismo.

Contudo, essa “função social” ainda poderia ser estendida às instituições. Ao discutir o papel desempenhado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo nesse quadro de “pianolatria”, formando “dezenas e dezenas” de pianistas quando o que se faltava eram professores de canto e cordas, Mário diz o seguinte: “[...] o próprio Conservatório, no entanto, [...] teve que readaptar-se às exigências técnicas e econômicas do Estado, e adquirir uma *função cultural muito mais pedagógica*, profunda e variada que o internacionalismo industrial da virtuosidade pianística.” (ANDRADE, 1991, p. 13, grifo nosso). Segundo Contier, o modernista almejava, assim, o afloramento “[...] de professores e intérpretes comprometidos com a Arte Pura ‘nacionalmente desinteressada’.” (CONTIER, 1994, p. 41).

Além do aspecto pedagógico e cultural, Andrade (1991, p. 29) aponta, ainda, uma questão prática: a necessidade de orquestras, grupos de câmara, regentes e intérpretes executarem as obras de compositores nacionais. Ao criticar a baixa execução de composições nacionais no repertório de grupos e intérpretes, Mário de Andrade defende a importância do engajamento de intérpretes para o desenvolvimento da técnica composicional nacional. Porém, tal engajamento não deve ser feito de qualquer maneira: “E as obras são executadas tão à pressa e tão mal, que o compositor não pode saber ao certo se não ouviu o malsinado contracanto porque este não se ouve mesmo, ou porque a peça foi mal compreendida, e ainda mais pessimamente executada.” (ANDRADE, 1991, p. 30).

Assim, é possível observar que a prática musical do intérprete também estava sendo pensada por Mário de Andrade em seu projeto de nacionalização da música erudita. A necessidade de (a) ampliação do quadro de professores de instrumento (mesmo “importados”), (b) de execução de obras nacionais no repertório de grupos e intérpretes, e (c) de uma atitude em defesa da produção nacional frente à produção internacional, são percebidas no texto analisado.

Dessa maneira, podemos apontar que o princípio de funcionalidade de Mário de Andrade opera segundo o rudimento da consciência e do interesse que espelham uma coletividade. E é a partir

desse apelo coletivo que se imprime um caráter de dever e propósito nas práticas artísticas dos compositores nacionalistas e dos intérpretes.

Neste momento propomos apresentar de que maneira o pensamento marioandradeano é apropriado pelos compositores do nacionalismo modernista atuantes na Escola de Música da UFRJ, ao reproduzirem suas concepções estéticas e culturais da música e história brasileiras, nos permitindo refletir sobre as permanências do pensamento modernista ao longo do século, bem como a capilaridade de seu pensamento nesse contexto institucional. Além disso, a escolha de compositores teve como critério aqueles que foram executados pelo Quarteto de Cordas da UFRJ.

Os compositores Francisco Braga (1868-1945), Francisco Mignone (1897-1986), Carlos de Almeida (1906-1990), Lorenzo Fernandes (1897-1948), José Siqueira (1907-1985), João Baptista Siqueira (1906-1992), Newton Pádua (1894-1966), e José Vieira Brandão (1911-2002), podem ser entendidos como um “núcleo nacionalista acadêmico”. O termo “acadêmico” não intenciona explicar o sentido estético da composição (apesar de, certa maneira, fazê-lo), mas, sim, o campo de atuação institucional desses agentes. A partir dos autores listados acima, realizamos uma pesquisa na base de dados Minerva da Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ para levantarmos textos escritos por eles que apresentassem a temática do nacionalismo. Verificamos que, desse quadro de compositores, metade não apresenta produção bibliográfica relacionada ao tema do nacionalismo, como Newton Pádua, Carlos Almeida e Francisco Mignone. Apesar disso, entendemos que, para os objetivos deste artigo, o material disponível já é muito esclarecedor.

Lorenzo Fernandez (1943), em artigo escrito para a *Revista Brasileira de Música*, intitulado “Música Brasileira: expressão definida de um povo”, analisa os “três elementos” formadores da música brasileira: o elemento autóctone, o elemento negro, e o elemento ibérico (português). Para Fernandez (1943), o “elemento autóctone”, indígena, seria aquele que menos contribuiu para a formação da música brasileira. Segundo o compositor: “Embora a música dos nossos índios não tenha contribuído diretamente, penso que deva ter exercido uma forte ação de presença em face dos outros elementos [negro e ibérico]. Há, por momentos, na nossa música, fenômenos estranhos [não imediatamente explicáveis] que só podem atribuir a essa ação subconsciente.” (FERNANDEZ, 1943, p. 55). Fernandez (1943), assim, por via marioandradeana, entende que a influência do elemento “autóctone” (indígena) na música brasileira se deu através do “inconsciente coletivo”, permanecendo

“[...] alguma coisa vago e indefinido; uma tinta de nostalgia ondulante e sensual [...]” (FERNANDEZ, 1943, p. 59), já que: “É curioso notar como os índios *abandonavam facilmente* os seus usos e costumes para adotar os novos hábitos impostos pelos Jesuítas.” (FERNANDEZ, 1943, p. 59, grifo nosso). Assim: “Contribuição direta estranha e pobre, *cabe aos grandes criadores* da música brasileira a transformação desses elementos para a elaboração de obras que universalizem uma linguagem nova.” (FERNANDEZ, 1943, p. 56, grifo nosso).

Além da questão do “inconsciente coletivo”, Fernandez (1943) aborda a contribuição brasileira para a música universal, sua participação no “concerto das nações”, demonstrando sua preocupação com a construção de uma música brasileira que seja capaz de apresentar uma “linguagem nova” para o mundo, a partir de fontes nacionais amalgamadas com a tradição erudita europeia, numa perceptível reprodução do pensamento marioandradeano.

A contribuição do “elemento negro” para a música brasileira, segundo Fernandez (1943), se deu primariamente através do ritmo e foi também assimilada pelo inconsciente coletivo:

O negro, trazido como escravo, vivendo em contacto íntimo com a família brasileira, exerceu influência não só direta, pelos riquíssimos elementos folclóricos trazidos do país de origem, como pela ação subconsciente [sic] exercida pela alma da nossa infância através da *mãe preta, modelo de resignação e devotamento*. (FERNANDEZ, 1943, p. 56, grifo nosso).

Já quanto a participação do “elemento ibérico”, Fernandez sugere o seguinte:

À luz das modernas pesquisas folclóricas portuguesas, podemos afirmar, hoje em dia, que a contribuição lusitana foi, sem dúvida alguma, a mais importante, o que é perfeitamente compreensível, pois das três civilizações, a índia, a negra e a portuguesa, esta última era a *mais avançada*, trazendo para o Brasil vários séculos de cultura européia. Se o negro contribuiu com a riqueza do seu ritmo, coube ao luso o elemento expressivo, a linha melódica. (FERNANDEZ, 1943, p. 58, grifo nosso)

Tendo em vistas tais entendimentos, seria importante realizar uma pequena observação quanto à visão, ao mesmo tempo idealizada, colonial, racista, elitista e preconceituosa, dos intelectuais modernistas sobre as culturas populares. Segundo Wisnik (2004), o comportamento do intelectual modernista frente às culturas do povo exhibe uma “tintura” ao mesmo tempo ilustrada e romântica, que oscila entre uma alta cultura e outra subalterna, a cultura popular. O lado romântico

corresponderia à “[...] concepção de povo como fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa [...]” (WISNIK, 2004, p. 145) e o lado ilustrado corresponderia a uma concepção de povo como “massa” necessitada de “[...] condução firme e de elevação através da instrução letrada e da consciência cívica [...]” (WISNIK, 2004, p. 145).

Já o pianista e compositor José Vieira Brandão (1949), em sua tese de entrada na Escola Nacional de Música intitulada *O Nacionalismo na música brasileira para piano*, apresenta uma postura um pouco menos ciosa da atuação de compositores anteriores ao período modernista, apontando que: “A posteridade guarda zelosamente como marcos inconfundíveis de glória e dignos do respeito das gerações futuras, o donativo esplêndido que nos foi legado por figuras incomparáveis de mestres como Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga, Barrozo Neto [...]” (BRANDÃO, 1949, p. 1). Contudo, não deixa de registrar a “sujeição” destes à “indumentária europeia” que durante muito tempo influenciou a educação estética do brasileiro (BRANDÃO, 1949, p. 1).

Dois assuntos presentes no artigo de Fernandez (1943) estão também presentes na tese de Brandão (1949): universalismo e inconsciente coletivo. Brandão (1949), ao falar sobre a absorção das inclinações coletivas pelo artista criador, apresenta uma visão biológica determinista: “Os hábitos, os costumes, a natureza, tudo influi na criação artística, de modo a atuar no cérebro criador que traduz esteticamente sua emoção, plasmando desta forma na obra de arte o influxo total de tudo o que o rodeia.” (BRANDÃO, 1949, p. 2). Quanto à questão universal, seu posicionamento sobre o tema reflete o de Mário de Andrade, quando defende que o meio de ingresso da música erudita brasileira na “ordem universal musical” só se daria através da valorização das fontes musicais nativas mediada pelo trabalho do gênio criador:

Numa rápida viagem pela história da música universal, verificamos como as manifestações da vida popular foram as bases das colunas mestras da arte musical européia. Os gênios criadores exprimiram através de sua sensibilidade e emoção, o pensamento musical de seus povos, dando início ao surgimento das várias escolas com caráter ou fixação próprios. [...] O mesmo fenômeno se processou no despontar da música brasileira, que, sob o prisma da preocupação nacionalista, deu os primeiros passos no sentido de *eleva a um conceito erudito as manifestações da sensibilidade da alma popular*. (BRANDÃO, 1949, p. 2, grifo nosso).

Já nos textos dos irmãos Baptista Siqueira (1956), *Pentamodalismo Nordestino*, e José Siqueira (1981), *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, encontramos uma forte preocupação com o regionalismo. João Baptista Siqueira (1956), ao expor os motivos pelos quais não havia apresentado conclusões em sua pesquisa anterior sobre a música indígena nordestina, diz que as conclusões poderiam ser prematuras devido a “franca evolução” da sociedade brasileira, e que haveria duas regiões distintas de fontes populares, uma litorânea “[...] inçada de *influências alienígenas* - consubstanciadas nos ritmos sincopados de caráter estésico, modulações passageiras, acentos patéticos [...]” (SIQUEIRA, 1956, p. 9, grifo nosso), e outra interior, entre os rios São Francisco e Parnaíba, “[...] onde *restos de primitivismos* se revelam nas cantilenas, nas danças e mesmo nas manifestações instrumentais do folclore campestre.” (SIQUEIRA, 1956, p. 9, grifo nosso). Em seguida, Baptista (1956) se pergunta:

Mas nos perguntamos, estas coisas que acabamos de enumerar constituem já um ilhamento de fatos que possam caracterizar nosso nacionalismo musical? -Claro que não. Mas aquilo que ainda não é pode chegar a ser. O que falta realizar não é tarefa para deixar ao acaso. [...] Esta é a *tarefa* que se nos apresenta e que embora complexa como se revela é *nosso dever* abordar. (SIQUEIRA, 1956, p. 9, grifo nosso).

Assim, vemos que Baptista Siqueira (1956) acredita que o nacionalismo musical estava em formação, e que, por isso, deveria estar atento às “influências alienígenas” da música popular urbana litorânea, devendo buscar no interior as fontes de “primitivismo” das manifestações folclóricas, sendo “dever” do compositor se dedicar à tarefa de descobrir “[...] as constâncias encontradas no conteúdo musical [brasileiro] que possam ser consideradas provenientes do atavismo<sup>2</sup> racial” (SIQUEIRA, 1956, p. 9).

A relação conflituosa entre os nacionalistas modernistas com a música popular urbana (oposição sertão/litoral, autêntico/exógeno) pode ser melhor entendida na seguinte análise de Wisnik (2004, p. 148): “O popular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo.” Assim:

---

<sup>2</sup> Reaparecimento numa pessoa das características de um antepassado que permaneceram escondidas por muitas gerações. RIBEIRO, Débora. *Atavismo*. 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/atavismo/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações polimorfas junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano citadino. (WISNIK, 2004, p. 148).

Para José Siqueira (1981), quando publicado seu estudo sobre a música modal no nordeste intitulado *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, não havia na realidade musical brasileira aquilo que se chama de “Música Nacional”, invisibilizando toda a produção nacionalista que o precedeu, não a entendendo como “insofismável”:

A meu ver, porém, essas constâncias rítmicas, melódicas, polifônicas e, mesmo, harmônicas do centro e do sul do Brasil, e que vem sendo utilizadas, sistematicamente, pelos compositores de várias tendências não são o bastante para dar à Música Nacional uma feição própria, capaz de torná-la uma *realidade insofismável*. [...] O Folclore Brasileiro, dos mais encantadores, possui uma variedade que ultrapassa os limites de nossa imaginação. Como parte integrante deste, o do Nordeste apresenta características próprias que o torna o mais *puro e belo* do país. (SIQUEIRA, 1981, p. 1, grifo nosso).

Como se pôde observar, pensamento nacionalista modernista brasileiro inaugurado por Mário de Andrade reverberou nas produções musicais e no entendimento dos compositores acerca da história e cultura brasileiras ao longo do século XX. Um dos principais instrumentos de permanência desse pensamento foi a apropriação e reprodução constante dos compositores nacionalistas de suas propostas, bem como suas ações institucionais que permitiram a continuidade do projeto nacionalista modernista marioandradeano, ambos exercendo, assim, suas “funções sociais” para com a nação.

## **2. Quarteto de Cordas da UFRJ: intérpretes em defesa do nacionalismo musical**

Nesta seção iremos descrever as atividades artísticas realizadas pelo Quarteto de Cordas da UFRJ, no intuito de apresentar a atuação institucional do grupo em sua defesa do nacionalismo musical brasileiro. Veremos que, do ponto de vista das atuações dos agentes no campo musical (BOURDIEU, 1989, p. 64), o trabalho do compositor nacionalista só se realiza, de fato, quando atinge sua recepção e, para que isso ocorra, deve haver uma adesão dos agentes de difusão nesse

processo. No caso do Quarteto de Cordas da UFRJ, além da adesão dos próprios músicos, deve-se, também, destacar o contexto institucional em que atuavam, onde, como veremos, houve clara política de defesa e divulgação do nacionalismo musical. Ou seja, há um beneficiamento mútuo (simbólico e político) entre os agentes, onde cada engrenagem movimenta o motor da ideologia nacionalista no campo musical, baseada nos preceitos estéticos do modernismo brasileiro.

Contudo, discutir musicologicamente a atuação de intérpretes exige uma abordagem historiográfica particular. Poderíamos destacar duas questões importantes: fontes e potencialidades explicativas dessas fontes. Como discutido no início da seção anterior, neste artigo estamos buscando falar sobre os agentes musicais a partir de suas ações em seu campo. Por exemplo, ao discutir o trabalho do intelectual, o fazemos a partir de seu pensamento, entendido enquanto ato, e, no caso dos compositores, a partir de suas concepções estéticas. Em ambos os casos, o objeto de problematização é sua atuação. Já no caso de intérpretes, o que poderia ser levantado como fonte de análise para que possamos debater sua atuação no campo musical? Quais delas poderiam indicar suas adesões estéticas e políticas?

Para iniciar uma proposição teórico metodológica, seria interessante trazer algumas contribuições do campo da historiografia. Das novas abordagens inauguradas pela escola dos *Annales* francesa, destacamos a crítica à concepção positivista de documento, que o entendia como portador da “verdade”, já que produzido por fontes oficiais, realizando um movimento de ampliação da compreensão do que poderia ser documento. Isso se deu, principalmente, devido a proposta de se escrever “novas” histórias, indicando que cada história exige uma abordagem historiográfica particular exatamente porque cada processo histórico produz seus próprios traços. Segundo Le Goff: “O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos [...]” (LE GOFF, 1990, p. 541).

Além do alargamento do entendimento sobre documento, também buscou-se tornar explícito as relações de poder que permeiam sua produção, os discursos ou ações a serem validadas, e as intenções/escolhas de seus produtores: ou seja, entendê-lo enquanto monumento. Le Goff explica essa proposta da seguinte maneira:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 1990, p. 545)

Assim, entendemos que, para debatermos a atuação de intérpretes no processo de difusão da música nacionalista, temos que levantar fontes documentais que demonstrem sua adesão (aspecto político) a essa produção musical (aspecto estético)<sup>3</sup>, bem como o alinhamento de sua atuação com políticas educacionais e culturais implementadas pelas instituições das quais fizeram parte. Para isso, as seguintes fontes foram selecionadas.

O repertório executado nas apresentações se apresenta como importante fonte histórica, pois ele aponta a escolha dos agentes em privilegiar determinadas músicas em sua prática musical. No caso desta pesquisa, os dados referentes a repertórios executados foram recolhidos através de matérias de jornal que divulgavam a ação do Quarteto da UFRJ no plano nacional e internacional, ou programas de concerto. A pesquisa em periódicos foi realizada através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, utilizando-se como palavras-chave o nome dos integrantes do quarteto e o nome do grupo. As entrevistas que integram algumas dessas matérias nos permitem observar os discursos que visavam legitimar as ações do grupo, mesmo quando produzidos por autoridades institucionais ou pelos próprios integrantes.

Tendo em vista a relação entre a atuação dos intérpretes com as políticas institucionais, acreditamos que os memorandos das instituições diplomáticas, relatórios de atividades artísticas, correspondências que integram o acervo do Quarteto de Cordas no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, bem como as gravações realizadas para a Rádio Ministério da Educação, são relevantes para demonstrar o interesse das instituições em promover a produção musical nacionalista, nos apontando seus processos de capitalização simbólica.

---

<sup>3</sup> Esse entendimento é compartilhado por Nogueira e Cerqueira. A partir de uma ampliação do campo de fontes analisadas “[...] é possível identificar processos de sociabilidade construídos ao redor do artista e de sua performance, nos quais, além da música, transmitem-se elementos identitários, formas de representação e concepções sobre o fazer musical.” (NOGUEIRA; CERQUEIRA, 2012, p. 968). NOGUEIRA, Isabel Porto; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Entre musicologia e performance: reflexões sobre documentos e fontes para uma história da interpretação musical. In: XXII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: Anppom, 2012. p. 966-973.

Antes, porém, de discutir as atividades do grupo, seria interessante analisar a atuação docente de Santino Parpinelli (1912-1991), primeiro violino do quarteto e professor de violino na Escola de Música da UFRJ, para aprofundarmos o debate sobre a pedagogia nacionalista que foi iniciado na seção anterior. Vimos que o debate modernista também procurava incluir o intérprete em seu projeto por meio de sua prática musical, buscando engajá-los na performance de obras nacionais, bem como através da ampliação do número de músicos para atender a demanda de grupos sinfônicos e de câmara no circuito musical nacional. O caso de Santino Parpinelli é interessante de ser discutido não apenas porque ele atende a essas proposições, mas porque as amplia.

Além de violinista, Parpinelli era compositor. Foi aluno de composição de Newton Pádua e José Siqueira (PARPINELLI, 2012), e escreveu, principalmente, obras para instrumentos de cordas friccionadas. O intuito dessas composições não visava, apenas, a criação estética, mas, também, a ampliação de repertório nacional para esses instrumentos, sendo utilizadas como parte do programa de formação de instrumentistas no contexto institucional. Suas composições para contrabaixo, por exemplo, surgiram a partir de um pedido do contrabaixista e professor de contrabaixo da Escola de Música da UFRJ, Sandrino Santoro, e tinham como objetivo construir um repertório nacional para o instrumento (NASCIMENTO, 2005 p. 12). A estética modernista nacionalista é amplamente privilegiada em suas composições: *Jongo*, *Modinha*, e *Dança Nordestina* para contrabaixo e piano, *Toada de Cateretê*, *Valsa*, e *Seresta* para violino e piano. Vemos, assim, que o pensamento nacionalista se capilarizava também através da prática pedagógica de intérpretes, não se limitando à execução de obras.

Agora iremos discutir a atuação do Quarteto de Cordas da UFRJ. O grupo tem como ponto de partida o Quarteto Pró-Música, também conhecido como Quarteto Iacovino, mantido pela Sociedade Propagadora de Música Sinfônica e de Câmara (Sociedade Pró-Música), e foi composto, em sua fundação (1941), por Mariuccia Iacovino, Santino Parpinelli, Afonso Henriques Garcia e Aldo Parisot. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1941) Em 1944 o grupo é formado por Mariuccia Iacovino, Santino Parpinelli, Henrique Nirenberg e Aldo Parisot. O quarteto atua, principalmente, na realização de recitais e participação em transmissões de rádio no programa “Ondas Musicais” da Rádio do Ministério da Educação.

Após a dissolução do Quarteto Pró-Música (a qual não foi possível determinar os motivos de encerramento das atividades através da pesquisa em periódicos), alguns ex-membros do Quarteto Pró-Música atuam simultaneamente em dois quartetos na década de 50: o Quarteto de Cordas da Rádio Ministério da Educação e o Quarteto de Cordas da Escola Nacional de Música. Acreditamos que o Quarteto da Rádio Ministério da Educação tenha sido o grupo mais estável, dado o número de atividades realizadas, uma vez que as ações do Quarteto de Cordas da Escola Nacional de Música são muito pontuais nesse período, se consolidando, principalmente, a partir da década de 60.

O Quarteto da Rádio Ministério da Educação, foi fundado no ano de 1956, e inicialmente formado pelos músicos Santino Parpinelli, Marcelo Pompeu Filho, Ulrich Dannemann e Eugen Ranevsky (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1956). O grupo atuava majoritariamente em recitais e realizando gravações de obras de compositores brasileiros, mas também participou de transmissões radiofônicas no programa “Ondas Musicais” promovido pela rádio Jornal do Brasil.

Em um retrospecto sobre as atividades realizadas pelo grupo, publicado no jornal Correio da Manhã (1957), o jornal informa que as ações realizadas pelo quarteto em seu primeiro ano de atuação incluíram quarenta e um recitais no Estúdio Sinfônico da PRA-2, auditório do Ministério da Educação, e em outros Estados, como Minas Gerais, Paraná e Ceará (difusão em nível nacional). O grupo também gravou obras para a discoteca da Rádio Ministério da Educação, como a *Arte da Fuga de Bach* (cuja transcrição para quarteto de cordas não foi possível de ser determinada), *Quarteto No. 5* de Beethoven, *Quartetos No. 2 e 3* de Boccherini, *Prelúdio No.6* de Bach, e dois quartetos de Radamés Gnattali. (CORREIO DA MANHÃ, 1957). Ao menos um quarteto de Radamés Gnattali podemos sugerir que foi o estreado pelo grupo, o *Quarteto Popular*. Há menção de uma performance da obra na Biblioteca Municipal (RJ) no dia 16 de maio de 1957. (CORREIO DA MANHÃ, 1957).

O Quarteto de Cordas da UFRJ, inclusive no período em que atuou como Quarteto Rádio Ministério da Educação, realizou a gravação de obras de diversos compositores nacionalistas. Em pesquisa realizada no acervo musical da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), encontramos as seguintes gravações: *Quarteto No. 3* de Alberto Nepomuceno, *Romance e Bendegó* de Francisco Braga, *Quarteto Brasileiro* de Henrique Oswald, *Quarteto em Dó# menor* de João Batista Siqueira, *Toada* para quarteto de cordas de José Siqueira, *Quarteto No. 1* de Newton Pádua, *Quarteto No. 1* de José Vieira Brandão, *Quarteto No. 3* de Camargo Guarnieri, *Quartetos No. 9, 11, 16 e 17* de Heitor Villa-

Lobos, e *Quarteto Popular* de Radamés Gnattali.

Em novembro de 1952, temos o registro da primeira atuação do Quarteto de Cordas da Escola Nacional de Música, futuro Quarteto de Cordas da UFRJ. A estabilização do Quarteto de Cordas da Escola de Música só ocorre por volta dos anos 60, mas esse é o momento de “fundação” do grupo. Nessa inicial oportunidade, Santino Parpinelli (violino), Salomão Rabinovitsz (violino), Francisco Corujo (viola), e Eugen Ranevsky (violoncelo), formam o grupo, executando o *Quarteto em Ré* de Newton Pádua, e o *Trio* em Dó menor (Temas Folclóricos) de Newton Pádua, com Santino Parpinelli, Eugen Ranevsky, e Piera Brizzi (piano) (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1952).

Conforme será possível observar nas informações dadas a seguir, o Quarteto de Cordas da UFRJ atuou, no período entre os anos 60 e 70, em diversas atividades culturais promovidas ou apoiadas pela Universidade. Sua formação mais longeva contava com Santino Parpinelli, Jacques Nirenberg (1923-2010), Henrique Nirenberg (1909-1990), e Eugen Ranevsky (1923). Assim que iniciaram suas atividades na instituição, o grupo estava subordinado à Escola de Música da UFRJ, e, a partir do ano de 1969, o grupo passa a responder à administração geral da UFRJ. Em entrevista do grupo ao *Jornal do Brasil* (1969), a reportagem nos revela o seguinte percurso institucional: “Eles estão juntos desde 1952, quando tinham o nome de Quarteto Pró-Música. Em 1953 foram para a Rádio Ministério da Educação; em 1959 para a ENM [Escola Nacional de Música]; recentemente passaram a representar toda a UFRJ.” (JORNAL DO BRASIL, 1969)<sup>4</sup>.

Essa informação é importante por ela nos indicar a qual esfera institucional o grupo estava ligado, demonstrando que sua atuação não se dava de maneira autônoma. Também é possível observar que decisão de modificar a esfera institucional a que respondiam (da Escola de Música para “toda a UFRJ”) coincide com o momento em que o Governo militar se torna mais controlador e autoritário (1969). O grupo passaria, então, a responder diretamente à administração da Universidade. O planejamento das atividades seria realizado pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, órgão ao qual estavam subordinados, e que tinha como objetivo implementar as ações de difusão cultural da Universidade. O órgão era presidido pelo reitor da instituição (BRASIL, 1967). Em pesquisa no acervo do quarteto no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, identificamos inúmeros relatórios de

---

<sup>4</sup> A cronologia apontada na reportagem não é corroborada pelas informações recolhidas nos periódicos. Por exemplo, existem reportagens que falam da existência do Quarteto Pró-Música desde a década de 40.

atividade do grupo que eram entregues à reitoria, conselho diretor do Fórum, e departamento de comunicação da Universidade.

Tendo em vista que um dos principais ramos de atuação do Quarteto de Cordas da UFRJ era o da diplomacia cultural (em parceria institucional com a Divisão Cultural do Itamaraty), entendemos que seria pertinente realizar uma discussão sobre as políticas e estratégias de diplomacia cultural oficial, para dimensionarmos seu papel na política cultural do Estado, e seu significado para a “missão” do intérprete em seu propósito de divulgação da música nacional.

A diplomacia cultural pode ser entendida como:

[...] uma série de atividades e ações coordenadas, sob prerrogativa do Estado e complementares aos esforços diplomáticos nos campos político e econômico. Constitui tipo específico de relação entre os países, desenvolvida a partir de planejamento estratégico e das ambições políticas e econômicas de uma determinada nação. (POLETTI; EVANGELISTA, 2017, p. 31).

Essa série de “atividades e ações coordenadas” da política diplomática conta com a participação da música desde o final do século XIX. Segundo Fléchet (2012, p. 232), Carlos Gomes (1836-1896), com sua estreia de *Il Guarany* na Itália em 1870, realiza o primeiro passo de inserção da música brasileira na política diplomática cultural devido ao sucesso causado pela obra no país, em grande medida explicado pelo exotismo causado pelo “aborígene americano” dotado de uma “nobreza primitiva”, segundo a *Gazetta Musical de Milano*. Porém, outro compositor, Brasília Itiberê (1846-1913), realiza a entrada “oficial” da música na diplomacia, ao ser nomeado diplomata e atuar em diversos países da Europa.

Contudo, como aponta Fléchet (2012, p. 235) a política diplomática cultural só terá clara organização a partir do Estado Novo (1937-1945), através da criação da Divisão de Cooperação Intelectual (DCI) em (1938), que futuramente seria a base de criação da Divisão Cultural do Itamaraty (1946). No período, um dos principais agentes musicais é Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que, segundo Belchior (2019, p. 163), “[...] foi, sem dúvida, o principal ganhador [dentre os compositores brasileiros do período], por ser identificado como o músico oficial do regime e o mais célebre músico erudito brasileiro no exterior.”

Além das ações individualizadas do Itamaraty, também é importante destacar as ações articuladas entre a Escola de Música da UFRJ e o Itamaraty. Segundo Fléchet (2012, p. 236), em 1937 o Serviço de Cooperação Intelectual (SCI), predecessor do DCI, contactou o Instituto Nacional de Música (INM) para a gravação de discos de músicas nacionais para divulgação no exterior. No ano seguinte, 1938, solicitou à Escola Nacional de Música (não mais INM) uma coleção de música brasileira para ser editada e distribuída no exterior, além do envio regular ao DCI de exemplares suplementares da Revista Brasileira de Música para serem encaminhados às missões diplomáticas e consulados brasileiros no exterior.

Ainda no contexto das políticas diplomáticas culturais do Estado Novo, podemos citar a participação de Lorenzo Fernandes, docente da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, nas atividades de diplomacia cultural. De acordo com Ferreira (2006, p. 188), Lorenzo realiza, em 1939, conferências e a regência de concertos em Santiago, Chile, através de financiamento do Departamento Nacional de Propaganda do Brasil. Em viagem a Cuba, realizada no ano de 1938, Lorenzo apresenta duas palestras cujos títulos demonstram o claro caráter diplomático da visita: “La cultura musical em Brasil” e “Afinidades musicales cubano-brasileñas”. Apesar de a autora não indicar o local de realização das palestras, elas possivelmente eram direcionadas ao público intelectual e acadêmico cubano, demonstrando que a viagem cultural não apenas objetivava a realização de concertos, mas também aproximar as nações através de um reconhecimento mútuo das possíveis afinidades culturais. Tais afinidades, na concepção de Fernandez, é “clara”: “Espero que nossa música seja muito bem recebida por este *público culto* de Havana, porque nossa música, como tive a oportunidade de *provar* em minha última palestra, tem grandes afinidades com a bela música cubana.” (FERNANDES, 1938, *apud* FERREIRA, 2006, p. 187, tradução e grifo nosso)

Destacamos, também, a realização de um concerto com a Orquestra Sinfônica de Havana, onde Lorenzo regeu, além de composições próprias, *Il Guarany* de Carlos Gomes (repertório que recebeu maior aplauso pelo público – o que indica as profundas marcas históricas geradas pela visita de Carlos Gomes à Itália), obras de Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Villa-Lobos. Além disso, foi condecorado com a Ordem Nacional de Mérito Carlos Manuel de Céspedes e eleito Membro Correspondente da Academia Nacional de Artes e Letras de Cuba (FERREIRA, 2006, p. 189).

Contudo, se poderia questionar qual seria a relação e significado de uma ação internacional no plano nacional. Como argumenta Fléchet (2011, p. 259), falar sobre as ações de diplomacia cultural exige uma leitura que não se pode fechar a uma escala de análise, é necessário levar em consideração os planos local, nacional e internacional (história transnacional). Lorenzo Fernandes e outros compositores e músicos eruditos, para participarem de tais ações, necessitavam de um capital simbólico em nível nacional. Somente ao acumular capital simbólico (BOURDIEU, 2004, p. 154) no plano interno é que esses agentes poderiam vislumbrar possíveis realizações no plano externo. Também é necessário lembrar o poder de legitimação e consagração (BOURDIEU, 1989, p. 10) que essas viagens podem gerar no plano interno, como é possível observar nas matérias de jornais laudatórias na imprensa brasileira e estrangeira.

As bases de política diplomática construídas durante o Estado Novo não são significativamente alteradas nas décadas seguintes, ao menos, para a música erudita. A música popular, porém, apresentou participação oscilante no período. Apesar de não ser objeto de atenção imediata deste artigo, entender que o afastamento ocorreu devido ao (1) discurso crítico das canções, ao (2) alijamento de artistas negros das viagens culturais, pelo demérito estético da música popular, e que a (3) inclusão só se deu devido ao apelo comercial da música popular no plano externo, permite demonstrar o caráter utilitarista das políticas culturais de Estado, principalmente no contexto do governo militar, como apontado por Fléchet (2012, p. 250), e o caráter “isento” da produção musical nacional erudita.

A posição privilegiada da música erudita nacionalista modernista se deve à maneira como ela correspondeu a alguns requisitos da política cultural de Estado. Ela se construiu a partir de: (a) uma linguagem “universal”, que correspondia a um elitismo estético colonial que permitiu explorar, no exterior, uma imagem de desenvolvimento sociocultural; (b) e de uma homogeneização das diversidades, gerando uma imagem de integração nacional.

Retomando a discussão sobre a atuação do Quarteto de Cordas da UFRJ, um memorando<sup>5</sup> interessante de ser discutido aqui é o memorando produzido pelo Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos EUA (USIS), no ano de 1970. O documento descreve a agenda de concertos a serem

---

<sup>5</sup> Documento de comunicação institucional.

realizados pelo grupo no ano de 1970, e que seria patrocinada pela USIS. A turnê nacional apresentou-se em capitais, como Belo Horizonte, Goiânia, Brasília, Manaus, Belém, São Luís, Fortaleza, Recife, Natal, Salvador e Vitória. No programa constaram obras de David Gregory Mason e Villa-Lobos. Segundo notícia veiculada no jornal Diário de Notícias (1970), a escolha dos compositores se deu com o objetivo de “[...] demonstrar a afinidade cultural entre os povos do Brasil e dos Estados Unidos.” Ou seja, além do interesse em receber artistas brasileiros, os EUA também tinham interesse em divulgar sua música no Brasil, realizando a defesa de uma pretensa “afinidade cultural” entre os países. No memorando enviado pela USIS do Rio de Janeiro, e endereçado à USIS de Belém, Brasília, Belo Horizonte, Fortaleza, Salvador e Recife, a USIS defende o potencial de participação do grupo nas atividades diplomáticas da agência americana: “O ‘Quarteto da UFRJ’ é um excelente quarteto brasileiro e possui um extenso repertório de música americana. Os concertos propostos irão consistir em obras de compositores brasileiros e americanos.” (USIS, 1970)

Das homenagens e premiações concedidas ao Quarteto da Escola de Música da UFRJ, uma delas se destaca por nos indicar a importância dada pelo Estado às atividades de diplomacia musical realizadas pelo grupo. Se trata do recebimento da Ordem Rio Branco (nível Grão Mestre) pelo Quarteto de Cordas no ano de 1967, principal honraria do campo diplomático brasileiro. Em edição de 23 de setembro de 1967, o jornal Correio da Manhã (1967b) informa, em nota, que os integrantes do Quarteto da Escola Nacional de Música receberam, em cerimônia presidida pelo ministro Jacyntho de Barros, a medalha da Ordem Rio Branco. Segundo o Ministério das Relações Exteriores (2018), “A Ordem de Rio Branco foi instituída pelo Decreto nº 51.697, de 5 de fevereiro de 1963, com o objetivo de, ao distinguir serviços meritórios e virtudes cívicas, estimular a prática de ações e feitos dignos de honrosa menção.” (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2018, online).

Os memorandos e correspondências enviados pelas embaixadas brasileiras no exterior ao quarteto também demonstram o reconhecimento dado pelas instituições diplomáticas às atividades do grupo. Uma correspondência enviada por Joaquim da Costa Pinto Netto (1913-1996), então diretor da Casa Brasil na Espanha, entidade responsável por receber estudantes brasileiros no país, e atuante nas relações diplomáticas entre Espanha e Brasil, destaca a demonstração de “patriotismo” do grupo:

Patriotismo pela gentileza do concerto que aqui deram, sem qualquer interesse material; patriotismo pela compreensão que tiveram do muito que representa para nós, seus patrícios que no estrangeiro lutam seriamente pelos meios e pelas oportunidades de poderem *apresentar verdadeiros e categorizados portadores da cultura de nossa terra e de nossa gente*; e, patriotismo uma vez mais, pelo virtuosismo e pelo alto valor técnico que vocês possuem, que nos levam a informar orgulhosos a toda a gente: - são brasileiros!... é um quarteto brasileiro (NETTO, 1964, grifo nosso)

A oficialidade do grupo é tamanha que, em uma turnê realizada no ano de 1962, o grupo é recebido pelo Papa João XXIII, no Vaticano (CORREIO DA MANHÃ, 1962a). Na matéria de 1962 do Correio da Manhã não encontramos a mensagem dada pelo Papa ao grupo. Porém, em publicação do Diário de Notícias (1972) (10 anos depois), foi possível encontrar a mensagem: “Sois artistas, músicos. Trazéis, portanto, a harmonia. Ou seja, a paz para a humanidade. Ide, pois, levando a vossa música e a minha benção.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1972).

Essa turnê, realizada em 1962, foi objeto de comunicação de imprensa, realizada pelo representante do Departamento de Relações Públicas da Escola Nacional de Música, Sr. Tibério Velasques. Segue uma transcrição que, apesar de longa, é muito esclarecedora:

Disse o sr. Tibério: “Têm sido intensas as atividades do quarteto oficial da ENM em sua excursão à Europa. Da crítica especializada, posso garantir que vem merecendo manifestações elogiosas, sendo sempre ressaltada pelos críticos a homogeneidade, qualidades sonoras e a musicalidade do conjunto. No dia 9 último [9 de Fevereiro de 1962], realizou o quarteto a sua última apresentação na Inglaterra, na “England Society” sendo, a seguir, homenageado com um almôço pelo Conselho Britânico, ao qual compareceram figuras de destaque da sociedade daquele país. Na Inglaterra, o conjunto fez várias apresentações, tendo realizado concêrtos na BBC, na Wignor Hall, “Royal Academy”, em Cambridge, no Anglo Brazilian Society, além de haver concedido entrevistas. As atividades do conjunto - continuou o sr. Tibério - destacaram o prestígio da nossa música erudita. Na Alemanha deverá cumprir programa de dez concêrtos. Dois outros estão previstos para Bulgária (Sófia), um em Viena e vários na Itália. A última apresentação do quarteto será em Lisboa. Deverá, também, ser recebido pelo Papa João XXIII, no Vaticano, devendo retornar ao Brasil em princípios de março do corrente ano [1962]. Destaca-se que na Espanha, o quarteto mereceu a seguinte crítica: “Que pena que um Quarteto de tal qualidade tenha que nos abandonar tão depressa; esperamos ouvi-los o mais breve possível”. O diretor da Rádio Nacional de Espanha, que é musicólogo, disse aos componentes do conjunto que estava habituado com bons quartetos na Europa, mas “poucos como o da ENM”. Disse o sr. Tibério que, na França, o quarteto da ENM teve de retornar ao palco cinco vezes, o que foi uma consagração. Na Alemanha, o êxito superou as expectativas e em Madri apresentou-se com singular sucesso, obtendo grande destaque da imprensa local. Concedeu, também, uma entrevista na Rádio Nacional da Espanha, retransmitida para todo o país. (CORREIO DA MANHÃ, 1962a).

Podemos ver o papel que a imprensa, tanto nacional quanto internacional, desempenha na consagração dos artistas envolvidos nas atividades institucionais e diplomáticas. O público-alvo das apresentações internacionais também é revelador. Na maioria das apresentações observa-se um direcionamento para uma elite cultural, uma vez que os espaços são, na maior parte dos casos, aqueles de maior prestígio. Ou seja, as relações diplomáticas eram objetivadas para acessar elites que poderiam facilitar as relações econômicas, políticas, e culturais com os países visitados.

Além da Europa, os EUA também foram um destino frequente do grupo. O primeiro ciclo de viagens foi no contexto do Festival Interamericano de Música. A promoção dos concertos foi uma parceria entre a União Pan-Americana de Washington, que realizou o convite, e o Itamaraty, um dos patrocinadores. O *Jornal do Brasil* (1965) reproduz o seguinte comentário do jornal estadunidense *The Washington Post*: “O Quarteto provou ser um grande conjunto, merecedor de figurar entre os melhores das Américas. Os músicos tocam com força controlada, virtuosidade e expressão. Seu programa foi um dos melhores, até agora, do Festival.” (JORNAL DO BRASIL, 1965). Em sua participação no festival, o grupo executou o *Quarteto No. 6* de Cláudio Santoro (em estreia mundial), *Quarteto No. 3* de Camargo Guarnieri e *Quarteto No. 11* de Villa-Lobos.

O maestro e diretor da Divisão de Música da União Pan-Americana, Guilherme Espinosa, em entrevista a Eurico Nogueira, além de relatar a celebrada participação de obras de compositores brasileiros nos eventos promovidos nos EUA pela organização, comenta que o Quarteto Oficial “[...] é hoje o conjunto mais bem aparelhado conjunto do gênero, na América Latina.” (CORREIO DA MANHÃ, 1965a). O “êxito” da turnê pode ser avaliado pela seguinte fala do então embaixador do Brasil nos Estados Unidos, o cônsul Juracy Magalhães: “O Quarteto foi a melhor Embaixada que o Brasil poderia ter mandado; parabéns.” (JORNAL DO BRASIL, 1965).

Descrevendo, agora, as atividades do quarteto no Brasil, seria importante apresentar alguns concertos realizados pelo quarteto para homenagear os compositores nacionalistas, demonstrando a valorização dada pelo grupo a esse repertório e compositores. No ano de 1963, entre os dias 29 e 30 de junho, foi realizado um festival que homenageou os 30 anos de carreira do maestro e compositor José Siqueira. O Quarteto Oficial da Escola Nacional de Música participa do segundo dia do festival, executando obras de câmara de José Siqueira. No programa constou as seguintes obras: o *Primeiro Tríptico Negro* para quarteto de cordas, *Quarteto de Cordas No. 1* (dedicado ao Quarteto Oficial da

Escola Nacional de Música) (CORREIO DA MANHÃ, 1965b), e o *Quinteto para Quarteto de Cordas e Soprano* com a participação da cantora Alice Ribeiro. Tanto o *Quarteto No. 1* quanto o *Quinteto*, são estreias mundiais.

No mesmo ano ocorreu outro festival celebrando os compositores brasileiros, e nessa ocasião, o homenageado foi o compositor José Vieira Brandão. O Quarteto Oficial da Escola Nacional de Música executou, no Auditório do Palácio da Cultura, o *Quarteto No. 1* de José Brandão dentro da série de concertos chamada “Circuito de Arte Vera Janacópulos”. (CORREIO DA MANHÃ, 1963b).

O viés pedagógico do quarteto pode ser observado nos concertos dedicados à juventude. Dessa maneira, observamos que a atuação do grupo não estava restrita a execução de obras, mas, também, à atuação pedagógica que visava a formação de público. É interessante notar que o repertório das palestras não é formado apenas de obras nacionais, inclui-se o repertório europeu canônico, numa ação que sugere a intenção de colocar no mesmo plano de valor estético o repertório europeu e o erudito nacional (afinal de contas, o grupo era responsável pela universalização dessa música no exterior, não sendo incoerente essa intenção).

Uma série de concertos organizados pelo Teatro Municipal e os Quartetos da Escola Nacional de Música e da Rádio Ministério da Educação, liderado por Mariuccia Iacovino, promoveu, com o foco na juventude, recitais palestra sobre o desenvolvimento do gênero quarteto de cordas ao longo dos séculos, partindo do período rococó (na ocasião o maestro e compositor José Siqueira foi palestrante). Nesse evento, o grupo executou obras de Mozart, Haydn e Boccherini. (CORREIO DA MANHÃ, 1963a).

Na esteira da realização de 1963, o Quarteto Oficial da Escola Nacional de Música novamente promoveu, no ano de 1966, um concerto dedicado ao público jovem. O crítico musical Eurico Nogueira no jornal *Correio da Manhã* (1966a) comenta o concerto pedagógico do Quarteto na Escola Nacional de Música, realizando um apelo para que esta iniciativa pudesse ser mantida a partir de ações governamentais. No programa constou o *Quarteto em Estilo Antigo* de Hendrick Andriessen e o *Segundo Tríptico Negro* de José Siqueira. Ambas as obras foram executadas em primeira audição. (CORREIO DA MANHÃ, 1966b).

Em reportagem veiculada em 25 de maio de 1973 no *Diário de Notícias* (1973), podemos

encontrar a descrição das atividades de fomento realizadas pelo Serviço de Educação Musical da Secretaria de Educação em parceria com o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. No concerto realizado pelo Quarteto de Cordas da Escola de Música da UFRJ, foram executadas obras de Haendel, Purcell, Vieira Brandão, Villa-Lobos, Mendelssohn e Beethoven. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1973). Para explicitar melhor os objetivos do projeto, transcreveremos abaixo o depoimento dado por Santino Parpinelli (violino) ao jornal:

- Não tocamos só para alunos do 2º grau. Visamos também as escolas primárias, *pois é de criança que se começa a apreciar a boa música*, e o número de crianças que comparecem e superlotam as salas é de deixar qualquer um feliz. Com essas palavras, o Professor Santino, mostrou o interesse que a música desperta nas crianças.  
- Muitos desses estudantes se motivam tanto que já estão até ingressando em Conservatórios. Nosso objetivo é levar, na prática, a cultura musical aos estudantes e motivar o estudo pela música, pelos instrumentos, enfim, *interessar-se pela música artística*.  
- Para finalizar - diz o Professor Santino - nós já estamos fazendo isso há quatro anos, *sob a orientação do Fórum e por sugestão do Professor José Vieira Brandão*. Os programas para essas ocasiões, são repertórios acessíveis para os estudantes, apresentados por meio de palestras sobre o programa. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1973, grifo nosso).

O sentido do termo “boa música” pode ser depreendido tanto a partir do contexto de atuação de Parpinelli, quanto da realidade artística e sociocultural mais ampla em que se insere. Se tivermos em vista sua atuação enquanto intérprete, podemos apontar a recorrência da música erudita nacionalista brasileira. Relacionando esse fato com a realidade sociocultural brasileira, temos de nos lembrar das categorizações entre “boa” e “má” música iniciada nos debates sobre música nacional que se intensificaram a partir dos anos 30. Assim, é importante sublinhar que a utilização deste termo por Parpinelli nos indica a sua localização dentro do debate, seu alinhamento tanto musical quanto de pensamento às propostas do nacionalismo musical modernista (destacamos que o projeto realizado por Parpinelli foi sugerido pelo pianista e compositor nacionalista José Vieira Brandão, conforme indica a reportagem acima).

Ou seja, Parpinelli propunha a valorização de uma “boa música”, que tem o seu valor a partir de sua função dentro do contexto social e cultural brasileiro (educar a juventude). A “boa música” seria aquela que possui funcionalidade porque representa a nacionalidade através de suas relações com selecionadas (e, também, “boas”) práticas musicais populares, ao mesmo tempo em que se dá em um contexto civilidade, de elevação estética, que a possibilita ser colocada em um patamar de oficialidade.

### 3. Considerações finais

Foi possível observar que umas das razões para a permanência do modernismo musical brasileiro se deve à sua associação com o nacionalismo. O potencial político desta ideologia permitiu uma constante inserção dessa corrente estética nas atividades institucionais que, conforme defendemos, possuem extenso poder simbólico, as capacitando para capitalizar as produções estéticas, bem como seus meios de circulação. Também foi possível sinalizar a importância que outros agentes, além de compositores e ideólogos, tiveram nesse processo. A “função social” do compositor possuía equivalência à função social do intérprete, sendo, ambos, agentes de um amplo campo musical que também envolve ações institucionais.

Finalizando, as reflexões realizadas demonstram o quanto os campos político e estético da produção modernista nacionalista estão integrados, sendo fundamental que a abordagem crítica de um ou outro campo não os dissociem. As mútuas implicações demonstram que é necessário desvincular a ideia de autonomia do campo musical frente a questões políticas. O repertório nacionalista dificilmente deixará de ser executado nas salas de concerto, nos estúdios de gravação, ou ausente nos estudos acadêmicos. Por isso, acreditamos que um debate atualizado e crítico desse repertório seja fundamental para que as visões culturais, históricas e estéticas do nacionalismo modernista não sejam reproduzidas atualmente.

### AGRADECIMENTOS

Agradecemos à querida amiga Mirian Valentim Borges por ter realizado pesquisa complementar nos arquivos do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, permitindo um aprofundamento das discussões realizadas aqui.

### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1962.

BELCHIOR, Pedro. "Sou o maestro do mundo": Heitor Villa-lobos e a diplomacia cultural brasileira (1923-1959). 2019. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. *Coisas Ditas*. Tradução: Cássia Silveira e Denise Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, José Vieira. *O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*. 1949. Tese (Livre Docente em Música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1949.

BRASIL. Decreto presidencial. Decreto nº 60.455-A, de 13 de Março de 1967. [Aprova o Plano de Reestruturação da Universidade Federal do Rio de Janeiro]. *Diário Oficial da União* - Seção 1 - 13/4/1967, Página 4321. Brasília. DF. 13 abr. 1967.

CONTIER, Arnaldo. Chico Bororó Mignone. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, Volume 42, Número 1, p.11-29, 31 jan. 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73439>>. Acesso em: 03 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música*. São Paulo, Volume 5, Número 1, p. 33-47, maio 1994.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 16 maio 1957. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_06/76429](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/76429)>. Acesso em: 16 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 16 fev. 1962. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/26558](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/26558)>. Acesso em: 23 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 28 maio 1963a. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/40187](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/40187)>. Acesso em: 23 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 11 out. 1963b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/44704?pesq=santino parpinelli](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/44704?pesq=santino%20parpinelli)>. Acesso em: 23 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 18 jun. 1965a. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/65678](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/65678)>. Acesso em: 23 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 6 jun. 1965b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/65326](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/65326)>. Acesso em: 23 ago. 2018

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 19 maio 1966a. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/71632](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/71632)>. Acesso em: 23 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 14 jun. 1966b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/72366](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/72366)>. Acesso em: 23 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 23 set. 1967. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/85876](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/85876)>. Acesso em: 24 ago. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 07 dez. 1941. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_02/8003](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/8003)>. Acesso em: 08 maio 2018

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 16 nov. 1952. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/20398](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/20398)>. Acesso em: 16 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 29 abr. 1956. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/49836](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/49836)>. Acesso em: 16 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 10 abr. 1970. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_05/2054](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/2054)>. Acesso em: 28 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 27 set. 1972. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_05/20406](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/20406)>. Acesso em: 28 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 25 maio 1973. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_05/25012](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/25012)>. Acesso em: 29 ago. 2018.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. Música Brasileira: expressão definida de um povo. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, Volume 9, Número 1, p. 52-61, jan. 1943.

FERREIRA, Roberta Maria Lima. *A política brasileira de expansão cultural no Estado Novo (1937-45)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FLÉCHET, Anaís. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. *Escritos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Ano 5, Número. 5, p. 227-256, 2012.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 20 jun. 1965. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/70483?pesq=santino%20parpinelli](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/70483?pesq=santino%20parpinelli)>. Acesso em: 27 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 3 jul. 1969. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/136653](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/136653)>. Acesso em: 26 set. 2019.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. O engajamento político dos "intelectuais". *Reverso*. Belo Horizonte, Volume 34, Número 64, p. 73-84, dez. 2012. Tradução: Marília Etienne Arreguy.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Ordem de Rio Branco*. 2018. Disponível em:  
<<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/cerimonial/5698-ordem-de-rio-branco>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

NASCIMENTO, Paulo André de Souza. Dança Nordestina de Santino Parpinelli: aspectos históricos, interpretativos e analíticos. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

NETTO, Joaquim da Costa. [*Correspondência*]. Destinatário: Santino Parpinelli, Marcelo Pompeu Filho, Jacques Nirenberg, Eugen Ranevsky. Madrid, 13 nov. 1964. 1 cartão pessoal

PARPINELLI, Santino. Notas de programa: *Santino Parpinelli*, homenagem ao seu centenário de nascimento, 13 de novembro de 2012. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

POLETTI, Fabio Guilherme; EVANGELISTA, Eric Henrique Moreira. Diplomacia e política cultural no Brasil (1964-1975): o caso das obras *Ritmata* e *Momentos I*. *Opus*. Belo Horizonte, Volume 23, Número 3, p. 23-42, dez. 2017.

SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo nordestino*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956.

SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na Música Brasileira*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1981.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. 2001 Tese (Doutorado em Música) Faculty of The Graduate School of Music, University of Texas at Austin, Austin, 2001.

USIS - Rio de Janeiro. [*Operations Memorandum*]. Destinatário: USIS - Belém, Brasília, Belo Horizonte, Fortaleza, Salvador e Recife. Rio de Janeiro, 30 jan. 1970. Memorando Diplomático.

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da paixão Cearense*. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. p. 129-191.

## **SOBRE OS AUTORES**

Wesley Higinho possui Bacharelado em Música com Habilitação em Violino pela Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) e é Mestre em Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) - linha de pesquisa: Linguagem e Estruturação Musical. Tem interesse na pesquisa da música nacionalista brasileira, em especial a modernista, história institucional, semiótica da música, e análise musical transdisciplinar. Pesquisador participante do Grupo de Pesquisa Musicológica do Espírito Santo (GPemus), da Faculdade de Música do Espírito Santo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6884-861X>. E-mail: [wesley.nhp@gmail.com](mailto:wesley.nhp@gmail.com)

Marcelo Rauta é compositor ítalo-brasileiro, graduado e mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Concluiu seu doutorado em música (Educação Musical) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação de Ermelinda A. Paz. Suas obras têm sido executadas em diversas salas de concerto brasileiras e internacionais, como Argentina, Chile, Estados Unidos e países da Europa. Possui obras premiadas nacionalmente e internacionalmente,

além de CDs, partituras e livros publicados no Brasil e no exterior. Dentre seus trabalhos, destaca-se a Série “Obras para a Juventude”. Leciona Artes/Música, Canto Coral, Fundamentos da Musicalidade e Poéticas da Voz no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2341-5036>. E-mail: [marcelorauta@gmail.com](mailto:marcelorauta@gmail.com)