FACULTAD DE ARTES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE

Doctorado en Artes

CRÍTICA MUSICAL FEMENINA EN BRASIL (1896-1960)

Nayive Ananías

Tesis para optar al grado académico de Doctora en Artes, mención Música

Profesor guía: Dr. José Manuel Izquierdo

Santiago, Chile, octubre de 2021

AGRADECIMIENTOS 4
1. CAPÍTULO 1: SER MUJER Y ESCRIBIR DE MÚSICA EN EL BRASIL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: CONVERGENCIAS, TENSIONES Y PARADOJAS 5
1.1. INTRODUCCIÓN 5
1.2. MARCO TEÓRICO 8
1.2.1. MUJER/FEMINISMO 8
1.2.2. SER "MUJER NUEVA" 10
1.2.3. ESCRIBIR COMO MUJER 12
1.2.4. LA CRÍTICA CULTURAL 14
1.2.5. LA CRÍTICA MUSICAL 15
1.3. LA CRÍTICA MUSICAL COMO PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO 21
1.3.1. PROBLEMA 1: LA HIPERMASCULINIZACIÓN EN LA BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA 21
1.3.2. PROBLEMA 2: LA HEGEMONÍA DE LO ANGLOSAJÓN Y LO EUROPEO 23
1.3.3. PROBLEMA 3: EL PRESENTISMO DE LA CRÍTICA DE MÚSICA POPULAR Y LA INSISTENCIA EN MEDIOS MÁS QUE EN PERSONAS 24
1.3.4. PROBLEMA 4: EL DESINTERÉS ACADÉMICO SOBRE LAS MUJERES CRÍTICAS DE MÚSICA 26
1.4. LA CRÍTICA MUSICAL EN BRASIL 29
1.4.1. SER CRÍTICA MUSICAL EN BRASIL, YA EN EL SIGLO XIX 32
1.5. REFLEXIONES 35
1.6. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS 38
2. CAPÍTULO 2. EN BUSCA DE "UN SEMANARIO QUE TRATE DE ARMONÍAS": PANORAMA DE LA PRENSA MUSICAL BRASILEÑA (1896-1960) 40
2.1. INTRODUCCIÓN 40
2.2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS 45
2.2.1. DURACIÓN DE LAS REVISTAS 45
2.2.2. PROCEDENCIA 46
2.2.3. PERIODICIDAD 48
2.2.4. CORRESPONSALÍAS 52
2.2.5. COLABORADORES FRECUENTES 55
2.2.6. CONTENIDOS 59
2.2.7. MUJERES QUE ESCRIBÍAN DE MÚSICA 63
2.3. CONCLUSIONES 68
3. CAPÍTULO 3. "EL SEÑOR NO SABE CUÁNTO LE DEBO": SUPEDITACIONES, ALTERIDADES Y COFRADÍAS EN LA CRÍTICA MUSICAL FEMENINA 71
3.1. INTRODUCCIÓN 71
3.2. CONEXIONES FAMILIARES CON FIGURAS MASCULINAS 73
3.2.1. LÚCIA BRANCO: UNA INTRANSIGENCIA HEREDADA 73
3.2.2. MAGDALA DA GAMA OLIVEIRA: UNA PASIÓN POR LAS LETRAS APREHENDIDA 75

3.2.3. Beatriz Leal Guimarães: de semblanzas y nepotismos 77
3.2.4. Ondina Portella Ribeiro Dantas (D'Or): un matrimonio en las rotativas 78
3.3. Conexiones con intelectuales coetáneos: el caso de Mário de Andrade 80
3.3.1. Dinámicas de sumisión: el maestro inalcanzable 85
3.3.2. ¿Mariza Lira feminista? 87
3.4. Conexiones entre las mujeres críticas musicales 91
3.5. Conclusiones 96
4. Capítulo 4. Discursos de mujeres críticas musicales y el Brasil moderno: apología a la música clásica 99
4.1. introducción 99
4.2. Música y civilización: defensas ante la cultura popular 103
4.3. El problema del gusto: alegorías sensoriales 109
4.4. Intérpretes mujeres: fragilidad y labilidad 115
4.5. Lo sacro: la música, una epifanía 119
4.6. Conclusiones 125
5. Capítulo 5. (Des)encuentros en torno al samba por parte de mujeres críticas musicales en Brasil 127
5.1. Introducción 127
5.2. Magdala da Gama Oliveira: en contra de los "payasos del micrófono, casi siempre analfabetos" 131
5.3. D'Or: "Brasil no es tierra sólo de negros o de malandros" 139
5.4. Mariza Lira: el samba, "una promiscuidad lamentable" 143
5.5. Conclusiones 148
Conclusiones 150
Bibliografía 159
Fuentes hemerográficas 170
Anexo 1. Figuras 173
Anexo 2. Mujeres que escribieron de música en Brasil (1896-1960) 180
anexo 3. Selección de textos de mujeres críticas musicales de Brasil 184

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis, que me apasionó por largos años, no podría haber sido realizada sin el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

Agradezco a mi profesor guía, Dr. José Manuel Izquierdo, por no sólo iluminar este camino a veces pedregoso. Fue un oído atento, que siempre me serenó.

Agradezco al Dr. Daniel Party por proponerme este interesante objeto de estudio y por acompañarme en la primera etapa de este trabajo.

Agradezco al Dr. Felipe Trotta, de la Universidade Federal Fluminense, quien me asesoró mientras efectuaba mi pasantía en Río de Janeiro, en 2019.

Agradezco al Dr. André Egg, de la Universidade Estadual do Paraná, por ceder material valioso para mi investigación.

Agradezco a Bruno Brasil y Anderson Figueiredo, respectivamente, de la Biblioteca Nacional de Brasil y de la Biblioteca Alberto Nepomuceno de la Escola de Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Su colaboración fue fundamental en la búsqueda de prensa musical.

Agradezco a Mara Libber, querida amiga carioca, quien me contactó con Dona Luísa, ahijada de Mariza Lira.

Agradezco a Sandra Branco Soares, nieta de Lúcia Branco, por abrirme las puertas de su casa y mostrarme el cautivante archivo de su abuela. Sin ella, no podría haber accedido al famoso (e inubicable en los acervos brasileños) *Correio da Noite*.

Agradezco a mis queridxs amigxs, quienes atentamente escuchaban mis ideas o, incluso, leían extractos de capítulos en mis momentos de desesperación.

Agradezco a mis compañeros del Doctorado en Artes UC, siempre dispuestos a ayudar y contener.

Agradezco a mi abuela, Lilian, por alentarme a seguir estudiando y por heredarme su tesón. Agradezco a mis padres, Claudia y Juan José, por ser mi refugio. Agradezco a Juan Pablo por su infinito amor.

Y me agradezco a mí, por sortear los claroscuros de la vida.

CAPÍTULO 1
SER MUJER Y ESCRIBIR DE MÚSICA EN EL BRASIL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: CONVERGENCIAS, TENSIONES Y PARADOJAS

1.1. INTRODUCCIÓN

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba,
Madame diz o que samba tem pecado
Que o samba é coitado e devia acabar,
Madame diz que o samba tem cachaça, mistura de raça, mistura de cor,
Madame diz que o samba democrata, é música barata sem nenhum valor[1].

En 1945, Janet de Almeida y Haroldo Barbosa estrenaban, con cierto éxito, el samba "Pra que discutir com madame?", que en décadas posteriores popularizó João Gilberto. ¿Quién era aquella *madame* que afirmaba que el samba, supuestamente pecaminoso, era "música barata sin valor"? Su nombre era Magdala da Gama Oliveira[2], violinista que en la década de 1930 fue una destacada crítica de música docta del *Diário Carioca* y *O Radical*, y que, desde inicios de los cuarenta, se desempeñó como columnista de radio en el *Diário de Notícias*, firmando como Mag.

La historia de la crítica musical, a nivel global, ha constatado una hipermasculinización, donde la figura del *crítico* es casi siempre masculina, sustentada en la idea de un espacio de autoridad ocupado, teóricamente, por hombres en el pasado. Pero la historia de la crítica musical es, también, la historia de mujeres olvidadas: la permanente y a veces irreversible invisibilización hacia estos sujetos femeninos motiva nuestra investigación. La creación de un samba dedicado a confrontar una anónima crítica musical (femenina), una *madame*, parece poner en entredicho esa construcción de autoridad como una voz

[1] "Madame dice que la raza no mejora / Que la vida empeora con el samba / Madame dice que el samba tiene pecado / Que el samba es miserable y que debería terminar / Madame dice que el samba tiene cachaça, mezcla de raza, mezcla de color / Madame dice que el samba demócrata es música barata sin valor". De aquí en adelante, todas las traducciones serán mías.

[2] Recuperado de http://www.revistaideias.com.br/2014/12/05/pra-que-discutir-com-madame/ [09/2019].

meramente masculina: es una confrontación instalada desde la relevancia, con ecos que aún resuenan hoy, tanto en la pervivencia de aquel samba en el repertorio como en la discusión actual sobre el espacio de las mujeres en la crítica y en la opinión sobre música. Lo cierto es que el fenómeno de las mujeres críticas musicales, como exploraré más adelante, no es sólo brasileño, sino que latinoamericano. Pero esta tesis está centrada en Brasil, una decisión que no fue del todo arbitraria. Brasil es un lugar clave en términos de la industria, la difusión y la discusión musical del siglo XX: su conexión transatlántica con el Viejo Continente le permitió desplegar una enriquecida cultura musical. El interés por la *música erudita*, como se le denomina en portugués a la música de arte, conllevó la creación de medios especializados, que a mediados del siglo XIX difundían crónicas de ópera y conciertos. La mayoría de estas publicaciones se editaban en Río de Janeiro, antigua capital imperial y principal centro portuario. Además, ya en 1906 el sello Odeon sentó las bases de una industria fonográfica en alza, que proyectó aún más el desarrollo de revistas musicales —de música docta y popular—, extendidas luego a través del auge inescapable de la radiofonía.

Hablar de críticas musicales brasileñas, dada la preponderancia de Río de Janeiro para la industria musical y la prensa brasileña, es hablar de críticas musicales cariocas. El perfil es bastante homogéneo en algunos aspectos, pero diferenciador en otros: se trata de mujeres de la alta sociedad que se formaron como intérpretes, que se perfeccionaron en Europa y que después se casaron. Algunas no tuvieron hijos; otras se separaron. Algunas encarnaron un espíritu progresista y anticlerical; otras fueron conservadoras y católicas devotas. A veces permanecieron en el anonimato, a veces utilizaron seudónimos, a veces firmaron con su nombre completo; a veces emitieron comentarios condescendientes, a veces irónicos, a veces afables, a veces tajantes. Pero todas concordaron en la convicción de imponerse y hacerse escuchar en una época de reivindicaciones.

La arraigada noción de Mariza Lira (1899-1971) como primera crítica musical de Brasil[3] ha tenido un fuerte impacto, también, en el olvido de muchas otras figuras, que esta tesis

[3] Hallamos esta aseveración en los artículos "O Brasil Sonoro de Mariza Lira" de José Geraldo Vinci de Moraes (2006) y en "As mulheres nos textos de Mariza Lira: como a pioneira do jornalismo musical brasileiro as retratou" de Djenane Arraes Moreira y Liliane Maria Macedo Machado (2018).

busca rescatar tras un exhaustivo trabajo de archivo y prensa. Claro, el rol de Mariza Lira es central por su trabajo precursor en estudios del folclore y la música popular, pero el número de mujeres escribiendo sobre música en la primera mitad del siglo XX en Brasil, y en particular en Río de Janeiro, es sorprendente: entre aquéllas que son mis principales estudios de caso, todas aún en la penumbra, cabe mencionar a Lúcia Branco (1897-1973), crítica musical en la década de 1940 en el *Correio da Noite*; Beatriz Leal Guimarães (1901-1987), quien destacó en ese período en el *Jornal do Brasil*, así como en libros para neófitos; Ondina Portella Ribeiro Dantas (1898-1980), quien escribió para el prestigioso *Le Monde Musical,* como también en el *Diário de Notícias*; o Magdala da Gama Oliveira (1908-1978), quien trabajó en revistas como *Brasil Femenino* o *Manchete* y en departamentos de difusión del gobierno.

Además de considerarlas como sujetos individuales en un panorama de la crítica musical de Brasil, lo cierto es que varias de ellas coincidieron ya sea en algún instituto, en algún concurso de música, en alguna reunión de directivos o en alguna página de un diario. Todas coincidieron en la imparcialidad como *leitmotiv* de sus artículos, así como en la forma en que ingresaron al mundo periodístico: de la mano de algún hombre (marido-director de un medio, padre-reportero, crítico-mentor) que las incitó o recomendó. Por otro lado, sus apreciaciones las dividen. Mariza Lira ensalzaba el samba, "el genuino samba carioca de música traviesa, provocadora y letra irónica, decantando desalientos de amor o describiendo incidentes pintorescos de suburbios"[4] y ovacionaba a Carmen Miranda. Al mismo tiempo, Ondina Ribeiro Dantas, bajo el seudónimo D'Or, dictaminaba que "no serán los Orlando Silva, ni las Carmen Miranda quienes nos harán respetables como pueblo de cultura y progreso"[5], opinión compartida por Magdala da Gama Oliveira, quien condenaba "las tumultuosas presentaciones de sambistas"[6], las "voces incultas"[7] y hasta insultaba a los auditores que, consideraba, tenían el gusto de "cocineras"[8].

[4] *Fon-Fon*, 11 de noviembre de 1939: 32.
[5] *Diário de Notícias*, 7 de enero de 1940: 11.
[6] *Diário de Notícias*, 29 de diciembre de 1953: 8.
[7] *Diário de Notícias*, 14 de enero de 1944: 8.
[8] *Diário de Notícias*, 11 de marzo de 1953: 6.

Y así vuelvo al samba: *Vamos acabar com o samba / Madame não gosta que ninguém sambe / Vive dizendo que samba é vexame / Pra quê discutir com madame?*[9]. Efectivamente, no puedo discutir con *madame*, pero sí entender su papel como una voz crítica, sugerente y activa, con una presencia importante y con quien no sólo se confrontan otras y otros críticos, sino que también las voces musicales de su tiempo. Ésta es una tesis que pone al centro aquellos espacios de crítica ejercidos por mujeres en la primera mitad del siglo XX en Brasil, con sus pugnas, tensiones, dicotomías y contradicciones. Mi intención es tratar de comprender a estas críticas musicales. Críticas que, ante todo, fueron mujeres que nadaron, de un modo u otro, contra la corriente.

1.2. Marco teórico

1.2.1. Mujer/Feminismo

Hablar de crítica musical femenina implica hablar de conceptos que serán recurrentes en este trabajo, como mujer, femenino, androcentrismo, patriarcado y feminismo. Mujeres son, finalmente, quienes ejercen esta crítica. La RAE ha definido mujer como aquella que "tiene cualidades consideradas femeninas" o "esposa o pareja femenina habitual", pero tales acepciones no regirán este estudio. Esta diferenciación, cromosómica, sexual y anatómica en relación al hombre, no es la que nos interesa. Mujer es una categoría disruptiva, que se construye culturalmente. Como explica Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, mujer "se llega a serlo" y se enuncia como "lo Otro cuando lo Uno se posiciona como Uno" (de Beauvoir 2015: 52). Del mismo modo, la RAE define lo femenino tautológicamente como lo "propio de la mujer", una noción antes esencialista que performativa. Lo femenino, en cambio, puede mejor entenderse aquí como una construcción social (Butler 1998).

Desde una perspectiva feminista contemporánea se entiende que la mujer, al ser distinguida como otro, "lo inesencial […] la Alteridad" (de Beauvoir 2015: 50), se transformará en un Otro disidente que, en vez de lamentar la soberanía masculina, se

[9] Vamos a acabar con el samba / A madame no le gusta que nadie sambe / Vive diciendo que el samba es una vejación / ¿Para qué discutir con madame?

alzará y se abrirá camino, por ejemplo, en el campo de la crítica musical, terreno dominado por ese Uno que de Beauvoir deslegitima. Al mismo tiempo, lo femenino se vuelve un espacio que arremete "contra las fuerzas culturales e históricas que relegaron las experiencias de las mujeres" (Showalter 1977: 36) y que textualiza resistencias no sólo ante las masculinidades imperantes, sino que ante las feminidades hegemónicas que petrifican jerarquías y sujeciones (Richard 1993; Jiménez Lucena 2008). Lo femenino, entonces, se establecerá como "una 'verdad otra'" (Jiménez Lucena 2008: 8) que desestabiliza las relaciones de poder.

Victoria Sau (2000) define androcentrismo como un "enfoque de un estudio, análisis o investigación desde la perspectiva masculina únicamente, y utilización posterior de los resultados válidos para la generalidad de los individuos, hombres y mujeres" (45). Una perspectiva androcéntrica fosiliza a la mujer como sujeto dependiente de las necesidades y preocupaciones del hombre. El patriarcado, señala Sau (2000), funge como "una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica" (237-238).

En este estudio, androcentrismo y patriarcado se emplearán como sinónimos, puesto que el segundo vocablo alude a la dominación por parte del hombre-*pater familias*, quien subestima a la mujer por una aparente inferioridad biológica (JASS 2012), degradando sus derechos y tutelando un orden social masculino.

El patriarcado se considerará como un sistema familiar, social, ideológico y político con el que el hombre, mediante la tradición, la división laboral y el lenguaje, estipula qué rol debiese representar la mujer (Rich 1976). El papel que interpretan las críticas musicales es romper con la tradición (hablar de *crítica* y no de *crítico*), con la división laboral (más periodistas hombres contratados en medios en desmedro de sus colegas mujeres) y con el lenguaje (la propagación de una escritura interseccionada con categorías identitarias hegemónicas: ser blanca, burguesa, de metrópolis).

La crítica musical femenina hasta mediados del siglo XX se encuentra permeada por el llamado "feminismo de la primera ola", aquél que, en las postrimerías de la centuria decimonónica, se entendía como la "doctrina que anticipa la extensión de los derechos de las mujeres y su papel en la sociedad" (Offen 1988: 46). El feminismo, como acepción, provendría de las convulsiones políticas de la década de 1830, época en que los términos

individualismo y socialismo emergieron tras la Revolución Francesa (Offen 1988). *Feminisme* se le ha atribuido a Charles Fourier (1772-1837), intelectual que acuñó diversos neologismos galos y que comprendió la emancipación de la mujer como "la erradicación de su subordinación legal y económica" (45). Relata Offen (1988: 47) que, desde 1892, los vocablos *feminisme* y *feministe* se masificaron en Francia, Bélgica y Suiza. En inglés, el uso más vetusto de *feminist* data de 1894 en el *Oxford English Dictionary*.

Ese feminismo de transición entre siglos se discernió como el escenario propicio para la proliferación de organizaciones anarquistas que exigían derechos sociales para las mujeres, como la alfabetización, la escolarización obligatoria y el ingreso a las universidades, como de entidades que suscitaban el derecho al voto femenino (Longa 2017). Los movimientos feministas reclamaron la igualdad jurídica y salarial, como también la supresión de la "ideología de la domesticidad" (Queirolo en Longa 2017: 5) y la normalización de las identidades de género, que suponía la racionalidad, manifestada en la esfera pública, a lo masculino, mientras que la emotividad, relativa al ámbito privado, se le confería a lo femenino. Gracias a la modernización liberal en las nuevas repúblicas, las mujeres intentaron desnaturalizar los roles sexuales para ser apreciadas como ciudadanas y no sólo como madres (Becerra 2012).

1.2.2. Ser "Mujer Nueva"

El feminismo de la primera ola[10] parece haber estimulado una transmutación en la forma de ser y sentir mujer. De forma paulatina intentó insertarse en el mundo laboral, espacio masculino que cristalizaba doctrinas patriarcales, y combatió contra la cosificación sexual y el confinamiento al hogar. Desde 1894, después que la escritora británica Sarah Grand introdujera el término "Mujer Nueva" en la afamada revista transatlántica *The*

[10] Victoria Browne (2014) rechaza la idea de "olas" o "fases" del feminismo, propuesta historiográfica alzada por la teórica francesa Julia Kristeva en "Women's Time" (1979): "El ordenamiento de los diferentes feminismos en sucesivas olas o fases implica que sólo un tipo de feminismo es posible a la vez […] Esto engendra una actitud cerrada hacia el pasado, que nos impide captar las posibilidades inacabadas de feminismos de épocas anteriores. Además, el modelo hegemónico privilegia las trayectorias de Europa Occidental y el feminismo norteamericano […] De esta manera, perpetúa la idea de que algunos feminismos son más 'avanzados' que otros (1).

North American Review (Richardson 2004), ese concepto se popularizó, pues representaba el espíritu del *fin de siècle*. "Mujer Nueva" o "Mujer Moderna", la agitadora de transformaciones culturales, sociales y políticas, fue reprochada por su incesante "deseo de nuevas experiencias, nuevas sensaciones, nuevos objetos en la vida" (Stutfield 1897: 105 en Pykett 1992: 138).

Alexandra Kolontay (1872-1952), revolucionaria bolchevique, sindicalista y feminista, amparó la figura de la "Mujer Nueva". Para ella, el feminismo se sustentaba en la emergencia de esta "Mujer Nueva". Según la ideología marxista —a la que adscribía— no era suficiente con que la mujer estuviera bajo opresión, sino que debía concientizarla. Teniendo en cuenta esa dominación en la que había estado sumida, la "Mujer Nueva" buscaría estrategias para librarse de ese destino déspota. En su conocido ensayo *La mujer nueva y la moral sexual* (1930), Kolontay aplaudía a las jóvenes de "paso firme, casi masculino" (17) y "de alma alegre que, con la cabeza llena de sueños y proyectos audaces, se atreven a llamar a la puerta de los templos de la ciencia y del arte" (17), mientras que condena a "las encantadoras y 'puras' jovencitas cuya novela terminaba con un matrimonio feliz" (15), a "las esposas que sufren resignadamente las infidelidades del marido" (15), a las "solteronas entregadas toda su vida a llorar un amor desgraciado de su juventud" (15), a "las 'sacerdotisas del amor', víctimas de las tristes condiciones de la vida" (15) y a "'la esposa'", la mujer sólo resonancia, instrumento, complemento del marido" (16).

Su contraparte sudamericana, la activista peruana Magda Portal, reprobaba en *Hacia la mujer nueva* (1933) las descalificaciones hacia la mujer como una "especie de animal asexuado, libérrimo y un poco inconsciente" (52), un "mueble decorativo" (35) o una "doméstica más o menos diligente" (35). Por el contrario, alababa a aquéllas que habían escogido "un camino de lucha heroica" (52), que no se supeditaban "a sus imposiciones sexuales" (52) y que se encontraban "al mismo nivel de su compañero varón" (53).

Mientras que para algunos la "Mujer Nueva" era sinónimo de progreso, para otros era el equivalente de involución. La "Mujer Nueva" —en tanto construcción literaria o invención mediática— fue catalogada por sus detractores de no-mujer, no-femenina y ultra-femenina (Heilmann 2000: 20). La "Mujer Nueva" apeló, en específico, a un estrato socioeconómico: la clase media y burguesa. Como ilustra Cunningham (1978):

"No tenía sentido advertir a la mujer de clase trabajadora sobre los males de un matrimonio arreglado con un aristócrata disoluto, o instarla a emprender actividades más satisfactorias que bordar y salir de paseo" (11).

La "Mujer Nueva" simbolizaba una amenaza no sólo para el orden social al transgredir el código del vestir —con atuendos simples, ajustados y masculinos (Pykett 1992)—, sino que también atentaba contra la naturaleza. La ciencia "afirmaba" que la mujer, al "masculinizarse" e ignorar el designio biológico de la maternidad, atrofiaría su útero y produciría el fin de la raza (Pykett 1992: 140). Por esto, la "Mujer Nueva", sobre todo la sufragista, recibió adjetivos como estéril, desgarbada, negligente, varonil, solterona y neurótica (Patterson 2008).

1.2.3. Escribir como mujer

La "Nueva Mujer" no sólo propició una metamorfosis en el entramado político y social del Primer Mundo, sino que también en los círculos culturales-literarios: el movimiento feminista impulsó la profesionalización de una escritura "femenina", tanto en la narrativa como en el periodismo (Heilmann 2000). Como enfatiza Pykett (1992): "Escribir a la Nueva Mujer […] era escribir, en el momento, lo no escrito" (194).

La idea de una escritura genuinamente femenina no emergió en las primigenias discusiones feministas; más bien, su conceptualización se elaboró en la década de 1970, en el contexto de la "segunda ola feminista". Con antecedentes de la teoría literaria y el psicoanálisis lacaniano, la francesa Hélène Cixous acuñó la noción de *écriture feminine* en *La risa de la Medusa* (1975). La entendió como una manera de nominar lo renuente, lo disconforme y lo contrahegemónico. Basándose en las proposiciones de Jacques Derrida sobre la escritura como un *logos* que "representa a aquello de lo que es deudor, el padre, que es también un jefe, un capital y un bien" (Derrida 1972: 119-120), Cixous (1995) complementa que "todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen" (16).

La autora invita a la mujer a contravenir el patrón escritural preponderante, aquel "discurso regido por el falo" (1995: 56), y a desarrollar una escritura que la rescate de "la trampa del silencio" (56). La escritura femenina debe ser insurrecta: "Si se escribe,

es trastornando, volcánica […] En incesante desplazamiento" (1995: 61). El surgimiento de una escritura "nueva" favorecería la emancipación de la mujer.

Si la escritura femenina de Cixous se vislumbró con posteridad como una herramienta subversiva, cabe preguntarse si ésta sería aplicable a otro tipo de discurso, como la crítica musical periodística. Desde fines del siglo XIX y principios del XX algunas mujeres ingresaron a la esfera pública/masculina como críticas culturales, desafiando la dicotomía alteridad/subalternidad, "activando en su reflexión los ejes de género y los neo-coloniales" (Hurtado 2008: 13) y generando "choques de agenciamientos de lo femenino y entre lo femenino y lo social, diverso y plural" (15). Estas "mujeres nuevas" recriminaron la solidificación y la difusión de paradigmas machistas, como que la mujer debía desposarse, engendrar, criar, dirigir una casa y resguardar una imagen de "doncella inocente" (Armstrong 1987: 88), divulgada por arcaicos libros de conducta femenina "que definían a la mujer casada ideal" (88).

La crítica, entonces, se asumió "como arma de lucha que debe vencer varios obstáculos" (Kottow 2013: 157), como "un medio para hacerse escuchar" (157) y como un "vehículo expresivo de una forma de ser y vivir que difiere del modelo tradicional" (160). La reivindicación femenina a través de la escritura periodística fue ejercida por diversas críticas musicales, quienes, en tanto "Mujeres Nuevas", se construyeron como sujetos no-masculinos que lidiaron contra los disciplinamientos y los juegos de poder, cuyas insurrecciones eran evidentes o simuladas.

La crítica musical femenina, reflejada en textos reticentes a "lo anodinamente doméstico, lo delicadamente didáctico, lo elevado y mejorado, y, sobre todo, lo privado" (Pykett 1992: 196), fue llevada a cabo por mujeres, principalmente, provenientes de clases acomodadas, con una naciente conciencia de género y resistentes a la legitimación masculina y patrilineal. Su participación en periódicos o revistas estuvo marcada por el apogeo de publicaciones especializadas dirigidas a una lectoría de élite. Ser ponderadas de *escritoras* o *críticas* dependió del beneplácito por parte de otros intelectuales (Alvarado Cornejo 2011). Como arguye Traverso (2012), dedicarse a las letras, al menos en Latinoamérica, radica en la motivación

> de pensarse a sí mismas como testigos privilegiados de un cambio de civilización, de paradigma, marcado por el paso de un pasado de herencia colonial, en que las

> mujeres estuvieron por siglos sometidas a una especie de esclavitud doméstica, hacia un futuro de libertades, derechos y conocimiento (63-64).

Ser crítica musical significó abrazar una postura radical, aunque a veces ambivalente: aniquilar, metafóricamente, a quienes le heredaron la vocación escritural, es decir, el padre, el marido o el mentor. "Ese giro implica el parricidio de la autoridad masculina que les permite el derecho a la escritura" (Traverso 2012: 76).

"Matar al padre" —o al esposo— pareciera haber sido una máxima de la "Mujer Nueva" devenida en escritora/periodista/crítica. Como argumentan Gilbert y Gubar (1998), las exponentes de fines de siglo XIX y principios del XX combatieron las acusaciones de plagio por parte de hombres, se concentraron en temáticas menores, se mantuvieron en el anonimato o emplearon seudónimos. La autoría, en la sociedad patriarcal de Occidente, se asociaba a un progenitor, "cuya pluma es un instrumento de poder generativo" (21).

1.2.4. La crítica cultural

El periodismo especializado o, como prefieren Fernández del Moral y Estévez (1996), Información Periodística Especializada, puede entenderse como una estructura informativa que "analiza la realidad de una determinada área de la actualidad a través de las distintas especialidades del saber" (100), elaborando un mensaje periodístico que atienda a las necesidades e intereses de la lectoría.

El periodismo cultural, como precisa Rivera (1995), corresponde a un terreno heterogéneo concerniente a áreas del conocimiento como las ciencias sociales y humanas, la cultura popular y las "bellas artes"/"bellas letras" (19).

Tal como indica Tubau (1982) en tono sarcástico, "'Cultura' es todo, cultura es cualquier cosa […] cultura son también el existencialismo, Quevedo, el jazz, Clarín, Mahler y Hitchcock" (11-12). La finalidad del periodismo cultural, que se traduce en artículos de opinión como la crítica, es estimar una obra para informar y orientar al lector (Gutiérrez Palacio 1984; Tubau 1982). La crítica funciona como "la exégesis del sentido de la obra y el establecimiento de un juicio de valor sobre ella" (Rivera 1995).

En periodismo cultural, los géneros tienden a traslaparse y a generar confusiones en cuanto a lo estilístico: una crítica puede contener elementos de crónica, esto es, que se ciña a una temporalidad reciente y a un espacio determinado. La distinción, según Gutiérrez Palacio (1984), radica en la supuesta oposición acto versus obra: "La crónica cubre un campo en el tiempo, bien recoja todo lo que tiene interés en un período y sector […] La crítica, en cambio, se aplica a obras" (216).

La crítica cultural puede ser desempeñada tanto por periodistas como por escritores, dramaturgos, artistas, directores, compositores y/o intérpretes, profesionales que, dada su experiencia y reconocimiento, se convierten en voces autorizadas capaces de "vigilar" y modificar el gusto del público. El gusto es un fenómeno dúctil e influenciable. En la era pre-internet la opinión de un crítico permitía, por ejemplo, que se distribuyeran libros, que se editaran discos, que se vendieran boletos de conciertos y que se apreciaran performances teatrales.

Ser crítico cultural implica contar con una serie de atributos, como poseer un estatus intelectual que propicie la vinculación de épocas, eventos, creadores y obras; esquematizar y simplificar, en un lenguaje afable y entendible, procesos complejos a una audiencia neófita; y desarrollar un estilo atrayente que colinde entre lo periodístico y lo ensayístico (Rivera 1995). Pese a que la subjetividad es inherente a la crítica cultural, quien la ejerza debe lograr trabajos no propagandísticos (Martín Vivaldi 1973).

1.2.5. La crítica musical

La crítica musical es definida por Cascudo y Palacios (2012) como un tipo de pensamiento que "contempla afirmaciones subjetivas sobre cualquier tema musical basadas en información objetiva" (1), funcionando como una herramienta hermenéutica que ofrece información detallada sobre repertorios, prácticas interpretativas y recepciones por parte del público.

Al provenir de la crítica cultural, la crítica musical toma como objeto la obra de arte, sea ésta un disco o una presentación en vivo. Más que incentivar una voz propiamente crítica, Supple (2013) sugiere que la descripción, tanto de elementos musicales como

extramusicales, es un método adecuado para hablar sobre "la obra", pensando en su esencia aurática, a decir de Walter Benjamin (1989).

Como sostiene Capitoni (2015), explicar la música es difícil, "más cuando no hay soporte de sonido disponible para apoyar el habla" (22). Amparándose en la génesis de la crítica musical acogida por músicos y musicólogos a fines del siglo XIX, el autor ignora al periodista como un potencial crítico. ¿Es el periodista un "inculto"? La misma sensación deja Del Valle de Mora Martínez (1997):

> Para ejercer la crítica artística en general, y, en el caso que nos ocupa, la crítica musical, se ofrecen dos posibilidades: saber música y ser un profesional de la misma (es decir, un compositor, un intérprete o director orquestal, o un profesor especialista en la materia) o bien ser un aficionado culto (163-164).

Su comentario hace deducir acerca de la denostación hacia la profesión informativa[11]. Esto porque los periodistas de música, además de responder a los intereses del mercado, se adscriben a las líneas editoriales de los medios donde trabajan, obedeciendo órdenes de directivos y jefes de redacción. En ese sentido, la "voz" del periodista musical se acalla, limitando su independencia a cubrir temas de su interés (porque no son "vendibles") y a opinar con propiedad (López, Nunes y del Val 2017).

En este sentido, tal como expuso Frédéric Hellouin[12] en *Essai de critique de la critique musicale* (1906)[13], el crítico ideal "será el técnico musical que puede traducir sus explicaciones en oraciones elegantes" (262). Es decir, un compositor. Aunque el autor advierte que éste "debe eliminar absolutamente el espíritu estrecho y parcial; de lo contrario, estaría demasiado inclinado a admitir obras sólo en la medida en que se acerquen a su ideal" (263).

Oscar Thompson (1934) concuerda con Hellouin en relación a la procedencia disciplinar del crítico musical. Sus conocimientos de historia, literatura y biografía se complementan con el análisis de partituras y su experiencia como oyente (Berengea

[11] Edward Cone (1981) distingue entre un profesional que reseña y uno que critica. El primero escribe para el consumidor indeciso: ir o no a un concierto, qué escuchar y qué desechar. En cambio, el segundo intenta emular sus oídos con los del público, escribiendo textos agudos y fundamentados.

[12] Frédéric Hellouin y Oscar Thompson son críticos musicales de la época que abarcamos. No consideramos sus opiniones como universales, sino como perspectivas de nuestro período de estudio.

[13] En dicha obra Hellouin también planteó una tipología de críticos musicales: intérpretes, compositores y autores (*littérateurs* o *musicianlittérateurs*).

Şuteu 2014).

Es probable que la eclosión de la crítica musical haya estado ligada al surgimiento de la musicología. Cuando en 1777 Johann N. Forkel señaló en *Uber die Theorie der Musik* que la investigación musical debía adoptar una reflexión positivista, propuso una taxonomía para el estudio de la ciencia musical: sonido físico (acústica); sonido matemático (construcción de instrumentos); gramática musical (notación y teoría); retórica musical (forma y estilo); y criticismo musical (estética e interpretación) (Claro 1967: 10).

Tal categorización del estudio del fenómeno musical se trasladó a los programas educacionales de los conservatorios. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando éstos se expandieron en Europa y Norteamérica bajo el modelo francés de "la práctica musical y la erudición"[14] decretado en 1795 por el Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique, se legitimó la enseñanza de la composición y la crítica musical (Lopes 2002). A lo largo del siglo XIX se instauraron conservatorios basados en el estándar parisino en ciudades como Milán (1807), Nápoles (1808), Praga (1811), Viena (1817) y Leipzig (1843). América Latina no estuvo fuera de este marco institucional, generando conservatorios que, muchas veces, anteceden los primeros esfuerzos en, por ejemplo, las grandes ciudades de Estados Unidos; Río de Janeiro en 1841/46, Santiago de Chile en 1850, Ciudad de México en 1866, por nombrar algunos ejemplos.

La crítica musical aleccionada en la academia fue concebida, tiempo después, como "la división de la 'musicología' que une la historia y la teoría, por un lado, con el esfuerzo constructivo y pedagógico, por el otro" (Pratt 1915: 12). Los conservatorios se convirtieron en centros neurálgicos para la producción de revistas musicales. Sólo en Estados Unidos se contabilizan publicaciones como *Musical Record* (1878), *The Musical Courier* (1880), *The Etude* (1883), *Music* (1891), *Musical America* (1898) y *The Musical Quarterly* (1915) (Lopes 2002: 36). En el caso chileno, la primera revista musical, *Semanario Musical*, fue desarrollada al amparo del Conservatorio Nacional a pocos meses de su fundación.

Con el transcurso del tiempo, los conservatorios evidenciaron una feminización gradual de la profesión musical (Roske 1987). La enseñanza del piano, del arpa y de la guitarra,

[14] Recuperado de https://www.britannica.com/art/conservatory-musical-institution [07/2019].

ya en las primeras décadas, fue un dominio preferentemente de las mujeres. Estos instrumentos, argumenta Tick (1986), servían "para el entretenimiento doméstico y no requerían esfuerzos faciales ni movimientos corporales que interfirieran con la imagen angelical de la intérprete" (327).

En 1900 se registraron violinistas profesionales y orquestas de mujeres (Tick 1986). El movimiento feminista, con el advenimiento de la "Mujer Nueva", permitió que tanto la ejecución instrumental como la composición se replantearan en cuanto a las tipificaciones sexuales en el Primer Mundo. Los datos del censo estadounidense, entre 1870 y 1900, reportan que "el porcentaje de mujeres empleadas en la música entre esos años aumentó dramáticamente del 36 al 56 por ciento" (Tick 1986: 326).

La progresiva inclusión de la mujer en el Conservatorio nos permite inferir un genuino interés, por parte de algunas, de apostar por la crítica musical. De animarse, ya contaban con lo principal: poseer una formación académica que no sólo las impelía a la escritura o la lectura de partituras, sino que también a la apreciación de dichas notas inscritas en el papel. Supongo que explorar una veta periodística se debió a la dificultad de socializar la profesión musical en la esfera pública. En América Latina, al "bello sexo" se le autorizaba ejecutar piezas pianísticas en salones y tertulias (el mundo privado) con la intención de moldear las pasiones (Palacios 2015). Aunque estaban facultadas para la docencia musical, tanto en escuelas como en hogares de clase alta, debían respetar un patrón de conducta "acorde con la condición y características femeninas" (Palacios 2015: 102).

Hipotetizo que las compositoras, al verse restringidas a difundir sus obras en cuadernos sueltos o en álbumes por el recelo de las editoriales a no recuperar la inversión (Palacios 2013), buscaron otras alternativas laborales que se emparentaran con su disciplina de origen. En cuanto a las intérpretes, creo que, al sentirse desvalorizadas por "la aparente sencillez e intrascendencia de la música de salón" (Palacios 2013: 235) que ejecutaban, intentaron erradicar prejuicios mediante una crítica musical que deconstruyera las jerarquías (Cox Lorraine 2001: 11).

Las mujeres que devinieron en críticas musicales, desde comienzos del siglo XX, habían estudiado composición y, principalmente, piano. En las excolonias hispánicas el piano pasó a ser "sinónimo de status, elegancia, respeto e incluso de inteligencia" (Agostini

2003: 84). En cada casa de familia pudiente había un piano vertical en la sala. Herederas del romanticismo musical, las señoritas no sólo tocaban valses, polcas, mazurkas, danzas, barcarolas, nocturnos, marchas, romanzas e himnos para el deleite de los comensales en los saraos, sino que también para conquistar a un futuro candidato para el matrimonio (Agostini 2003). El acto de tocar piano se arraigaba en "un pre-entendimiento debidamente acordado en la conciencia colectiva de la sociedad patriarcal" (Toffano 2007: 55).

En Brasil, las raíces del pianismo se remontan a 1808, con el arribo de la corte de João VI. Entusiasmado con la europeización y urbanización de la capital imperial, Río de Janeiro, encargó la edificación del Jardín Botánico, de la Biblioteca Real y del Teatro São João, y admitió la apertura comercial transatlántica (Fucci Amato 2008). La práctica musical se oficializó con la creación, en 1841, del Imperial Conservatório de Música, dirigido por Francisco Manoel da Silva, autor del Himno Nacional Brasileño. Tras su muerte, en diciembre de 1865, se nombró como profesora interina, en febrero de 1866, a Leonor Tolentino de Castro Fazenda, quien, en su rol de primera docente femenina del Conservatório, debía enseñar Música, Solfeo y Nociones Generales de Canto a las jóvenes estudiantes (Girotto da Silva 2018; Vasconcellos de Carvalho 2008). Es posible que este hito haya incentivado a más mujeres a emprender una carrera musical (Girotto da Silva 2018).

En paralelo a similares desarrollos globales, la segunda mitad del siglo XIX vio la efervescencia de la cultura pianística femenina en el país. Según Bellard Freire y Portella (2010), la inauguración de nuevos espacios en este período, como el Teatro Municipal de São Paulo, estableció "un marco en la historia del piano […] pues tenemos, de forma más visible y sistemática, la actuación de las concertistas, evidenciando la profundización y la ampliación de los nuevos papeles femeninos" (66).

Entre esos nuevos papeles femeninos cabía la posibilidad de trabajar como crítica musical. En este sentido, a modo de hipótesis y de acuerdo con lo discutido previamente, entenderé en el marco de esta tesis a las críticas musicales brasileñas de la primera mitad del siglo XX como mujeres que reconocieron su otredad, que performaron papeles disidentes y que subvirtieron, biopolíticamente, los esquemas androcéntricos y

patriarcales: ser crítica con un alto estatus intelectual y económico que rehusaron o postergaron una vida como madres y esposas abnegadas.

Lo femenino en ellas radicó en la disposición por reconfigurar los paradigmas hegemónicos, aunque cabe mencionar que aquello no necesariamente las convirtió en feministas. Todas, de algún modo, demostraron que ser mujer no era sinónimo de fragilidad y se esmeraron por ingresar a un ambiente tan machista como el informativo, pero ninguna fue una activista comprometida. Ser una crítica musical femenina, con la carga simbólica que eso conllevaba, no implicaba escribir deliberadamente sobre mujeres. El feminismo que encarnaron fue contradictorio, influenciado por concepciones conservadoras.

Estas mujeres no se transformaron en críticas por azares de la vida. Sus dilatadas trayectorias como concertistas, docentes e investigadoras les permitieron desenvolverse en el universo de la prensa, quizá como consecuencia de los reducidos (y masculinos) círculos artísticos y musicológicos. Estas mujeres no fueron periodistas de música, ni redactoras de música, ni cronistas de música. La diferencia, que no sólo residía en el tipo de género periodístico, es que estas mujeres se inclinaron por textos opinantes y muchas veces corrosivos, convencidas que sus palabras no pasarían inadvertidas. Estas mujeres no divulgaban noticias breves que luego se olvidarían; ellas eran verdaderas autoridades, respetadas y, por supuesto, odiadas. No hay crítica musical sin debates, polémicas, subterfugios y tergiversaciones, y ellas lo sabían. Sabían que la crítica musical era una palestra eficaz para obtener prestigio, pero, asimismo, notaban que eran protagonistas de una especie de circo romano, donde se naturalizaban los juegos de poder. Una potestad atravesada por sus proveniencias geográficas y disciplinares, por sus vínculos políticos y empresariales, y por sus ascendencias aristocráticas y tradicionalistas. Para comprender la esencia de sus críticas musicales se requiere atender a esos múltiples factores, aspectos clave de esta tesis, y de las críticas que revisaré progresivamente en este trabajo: Lúcia Branco, pianista; Beatriz Leal Guimarães, soprano; Ondina Portella Ribeiro Dantas, arpista; Magdala da Gama Oliveira, violinista; y Mariza Lira, musicóloga.

1.3. La crítica musical como problema historiográfico

Es innegable que los investigadores debemos considerar a los autores que nos preceden, clásicos y contemporáneos, como piedras angulares. Pero también preciso explorar nuevas metodologías e instrumentos, desafiar postulados arraigados, cuestionar el reciclaje de ideas de teóricos legitimados, impugnar las ínfulas de preeminencia y suprimir, como enfatiza Stinchcombe (1982: 11), "el efecto halo".

En la literatura sobre crítica musical de las últimas décadas hallo cuatro amplias problemáticas, que me hacen cavilar respecto de las pugnas historiográficas por el control de la memoria (Pekacz 2004) y de los selectivos usos del pasado (Goehr 1992). Compruebo la vigorización de paradigmas androcéntricos, la perpetuación de un canon, la divinización de referentes anglosajones y europeos, la elaboración de cronologías coherentes y unificadas, lineales y causales; la insistencia en la originalidad y la autenticidad de la crítica de música popular, en especial de rock; el énfasis en los medios de comunicación, como entes ideológicos, y no en los/as críticos/as, cuya subjetividad es interesante de descifrar; y una misoginia implícita en la bibliografía pretérita y, sobre todo, en la actual.

1.3.1. Problema 1: la hipermasculinización en la bibliografía especializada

Un primer problema es la preponderancia de críticos hombres, en cuanto "próceres", en la bibliografía clásica y contemporánea sobre crítica musical. Abundan los artículos —de corte biográfico— sobre críticos varones (Barber 1957; Beckles Willson 2004; Fuller 1946; Gates 2001; Guerra 2008; Hartman 1978; Hill 1943; Jerold 2018; Kourbana 2011; Peña 1999; Spencer 1968; Spencer Espinosa 2004; Waters 1935). Es un objetivo central de esta tesis demostrar que, mediante una cuidada y focalizada revisión de fuentes primarias, es posible alumbrar el pasado y encontrarse con un universo más amplio de críticas musicales mujeres que lo que la bibliografía muchas veces permite vislumbrar.

Considero que, mayormente, la escasa literatura específica sobre crítica musical devela una "desidia investigativa" en torno a las mujeres que ejercieron la crítica musical. La

academia ha recaído en una especie de discriminación: tácita, pues no reconoce su indiferencia hacia tales sujetos femeninos, y explícita, al salvaguardar un canon masculino e indeleble. Esto queda de manifiesto al revisar las publicaciones de la última década. En 2012, Teresa Cascudo y María Palacios editaron *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, que utilizó como máxima organizadora la categoría de crítico, aquél que ostentaba un espacio de autoridad ideológica. Otros trabajos, centrados en figuras masculinas, consideran dicha masculinidad como un factor meramente neutro. En 2015, Katherine Kolb editó *Berlioz on Music: Selected Criticism, 1824-1837*, que condensa la totalidad de las críticas musicales del compositor francés. Y, en 2016, Eva Moreda Rodríguez lanzó *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*, que repasa la producción textual de siete críticos durante los años cuarenta en torno a tópicos como la ejecución musical, la música nueva, y la música antigua y tradicional ibérica.

No obstante, estos libros no mencionan siquiera a una mujer crítica de música, haciéndonos creer, mediante un proceso de silencio o invisibilización, que dichas mujeres críticas no existieron o que sus papeles como cronistas carecieron de importancia para ser incorporadas en estudios de este tipo. Uno de los primeros trabajos específicos sobre una crítica mujer, en el ámbito hispano al menos, es el capítulo de Susan Campos sobre la crítica musical española Matilde Muñoz Barberi, publicado en 2014 en *Palabra de crítico: Estudios sobre música, prensa e ideología*, editado por Teresa Cascudo junto a Germán Gan.

En 2019 fue lanzado *The Cambridge History of Music Criticism*, editado por Christopher Dingle, que expande el alcance geográfico europeo e incorpora escritos acerca de la crítica de jazz, de música popular y de *world music*. De los 35 capítulos, 15 son autoras. Pero sólo una profundiza en mujeres críticas musicales: "The Gender Paradox: Criticism of Women and Women as Critics", de Laura Hamer[15]. Esto nos demuestra que el interés por la crítica musical femenina es todavía incipiente y que esta tesis puede resultar un importante aporte para validar este campo de estudios.

[15] Es una musicóloga joven especializada en mujeres en la música. Su preocupación se manifiesta en el libro *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939* (2018).

1.3.2. Problema 2: la hegemonía de lo anglosajón y lo europeo

Un segundo problema que he identificado radica en la supremacía de bibliografía anglosajona y europea en torno a la crítica musical. Es posible hallar estudios sobre la tradición —masculina, por cierto— de crítica musical británica (Schueller 1948), alemana (Fay 2017), francesa (Duchesneau 2017; Fulcher 1980;), estadounidense (Bailey 2015; Horowitz 1998, 2001; Lueders 1951; Robinson 2007) y española (del Valle de Moya Martínez 1997; Lolo 1991/1992). Los exiguos trabajos que geográficamente se alejan del epicentro occidental (Beckles Willson 2004; Kourbana 2011) suelen poseer un halo de exotismo y posicionarse desde una cierta alteridad.

Los contados libros en habla inglesa, provenientes de la musicología histórica, han ambicionado más bien constituirse como cronologías de referencia, donde la descripción exhaustiva merma el análisis en detalle de los textos periodísticos. Una pretensión constante ha sido la promesa de abarcar una figura o un medio de prensa. Muchos tienen un carácter panorámico, como el fundacional *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80* de Katharine Ellis (1995), *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century* de Mary Sue Morrow (1997), *Nineteenth-Century Music Criticism*, editado por Teresa Cascudo (2017), y *The Regulation and Reform of Music Criticism in Nineteenth-Century England* de Paul Watt (2018).

Esto tiene bastante sentido: dichos libros están intentando dar cuenta de un campo de estudios, lo que requiere trabajos amplios y complejos. En un ejercicio más mesurado en sus dimensiones, en los últimos años emergieron publicaciones que prefirieron delimitar los períodos de análisis, como *Music Criticism in France, 1918–1939: Authority, Advocacy, Legacy*, editado por Barbara Kelly y Christopher Moore, que explora las batallas estéticas, las estrategias discursivas y las apuestas culturales que delinearon a la crítica musical francesa en el período de entreguerras[16]; y *Music Criticism, 1900-1950*, editado por Jordi Ballester y Germán Gan, que reúne 22 contribuciones que brindan luces sobre una amplia gama de temas y áreas geográficas relativas a la situación de la crítica musical durante la primera mitad del siglo XX.

[16] En este libro se encuentra un capítulo sobre una mujer crítica musical: "A Woman's Critical Voice: Nadia Boulanger and Le Monde musical, 1919–1923", de Kimberly Francis.

Con un claro enfoque en los procesos de construcción de los contextos socioeconómicos y culturales que han determinado la creación, la interpretación, la recepción y la valoración intelectual de la realidad musical en las sociedades contemporáneas, este libro aborda la escritura sobre música, la identidad cultural y los discursos políticos; los compositores como críticos y la crítica musical sobre ellos; la crítica de artes escénicas; y las nuevas perspectivas en torno a repertorios europeos. Una sección, en particular, nos exhorta: "Music Criticism, Nationalism and Identity in Latin America", con casos de estudio de Argentina, Cuba, Uruguay y Brasil[17].

1.3.3. Problema 3: el presentismo de la crítica de música popular y la insistencia en medios más que en personas

Desde los 2000 se constata un auge de publicaciones sobre crítica de música popular, especialmente de rock, en Estados Unidos e Inglaterra. *Pop Music and the Press*, editado por Steve Jones (2002), y *Rock Criticism from the Beginning*, de Ulf Lindberg, Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen y Hans Weisethaunet (2005), se erigen como piedras angulares en este ámbito. También sobresalen *Writing The Village Voice and the Birth of Rock Criticism*, de Devon Powers (2013), que aborda cómo el semanario neoyorquino *The Village Voice* cultivó, desde la década de 1960, la experimentación periodística, la participación y el intelectualismo; y *Globalization, Music and Cultures of Distinction: The Rise of Pop Music Criticism in Italy*, de Simone Varriale (2016), quien reconstruye las transformaciones socioculturales que propiciaron el surgimiento de revistas especializadas de música, analizando el semanario *Ciao 2001* y los mensuarios *Muzak* y *Gong*. Aquí observo dos problemas: la legitimación de un paradigma anglosajón y transatlántico que relega producciones críticas de latitudes calificadas de subdesarrolladas, como ya identifiqué previamente; y la insistencia en examinar medios de comunicación en vez de inspeccionar el trabajo específico de críticos/as musicales.
La persistente inadvertencia hacia sujetos particulares es un fenómeno que también se replica en Brasil, país que nos concierne en esta investigación. La mayoría de los estudios

[17] En cuanto a Brasil, Mónica Vermes reflexiona sobre el papel del crítico Oscar Guanabarino.

revisita el periodismo de música popular y se enfoca en publicaciones, integrando elementos de análisis de contenido. Tal es el caso de Garson (2017) y su consideración sobre la música joven, entre 1960 y 1965, en la sección "O mundo é dos Brotos" de *A Revista do Rádio* y en *A Revista do Rock*; de Marcondes de Barros (2007) y su tesis sobre tres medios contraculturales: la columna "Underground" (1969-1971) del semanario *O Pasquim*, el diario *Flor do Mal* (1971) y *Rolling Stone* (1972-1973); y de Scherner (2011) y su interés por la cobertura del rock brasileño en las revistas *Rolling Stone*, *Pop* (1972-1979), *Música* (1976-1983), *SomTrês* (1979-1989), *Pipoca Moderna* (1982-1983) y *Bizz* (1985-2001).

En un artículo de 2014, Scherner mantiene la atención hacia el post-tropicalismo por parte de *Rolling Stone*, al igual que de Freitas Costa (2011), quien repasa la historia de la revista hasta 2006, y Teixeira Resende (2014), quien concluye que la recepción de música popular brasileña se minimiza entre 2012 y 2013. El análisis de contenido también es empleado por Padilha Alves (2013) y Pesqueira Soares (2015), quienes reparan en la edición local de *Billboard*. En cuanto a los diarios de gran difusión, se han rastreado trabajos sobre cómo las luchas sociales se reflejaron en las crónicas musicales de *Folha de S. Paulo* en 2003 (Schoenherr 2005) y cómo, en 2012, se configuraron éstas en el suplemento "Ilustrada" del mismo periódico (Santos de Oliveira 2012).

Con esto no quiero sentenciar o criticar el interés académico por la crítica de música popular de la segunda mitad del siglo XX, enmarcada en un periodismo masivo. Estoy conscientes de cómo los movimientos de vanguardia, como el rock, el punk y el pop, rediseñaron la cultura de masas. Observo, más bien, estas críticas hacia modelos hegemónicos, geográficos o de géneros como una invitación: existe, claramente, un vacío en estudios regionales específicos, en ciertos estilos de música y en el amplio espacio para desarrollar. Creo necesario repensar la crítica en estudios locales en un sentido más amplio, incluyendo otros períodos o, por ejemplo, aspectos de música docta —de arte, clásica o erudita—, variables que son tan explícitas en los discursos en torno a la música a comienzos del siglo XX: raza, clase y género en un contexto de modernidad, urbanidad e industrialización. Estos elementos nos permitirían deducir que la crítica de música docta, asociada al elitismo, el esnobismo y el intelectualismo, permearon en la construcción de una crítica de música popular, también bajo un prisma

exclusivista.

1.3.4. Problema 4: el desinterés académico sobre las mujeres críticas de música

Pese al predominio de literatura sobre crítica de rock que reverencia a emblemas masculinos, nos conforta saber que existen compilaciones de textos —crónicas, entrevistas, reportajes, columnas, críticas, reseñas, ensayos y hasta entradas enciclopédicas— escritos por mujeres periodistas de música popular, como *Rock Encyclopedia* (1969) de la crítica australiana Lillian Roxon; *Rock She Wrote: Women Write about Rock, Pop and Rap* (1995), colección editada por Evelyn McDonnell y Ann Powers; *Out of the Vinyl Deeps* (2011), antología de Ellen Willis, primera crítica musical de *The New Yorker*; *The First Collection of Criticism by a Living Female Rock Critic* (2015) de Jessica Hopper; y *She Rocks! Giornaliste musicali raccontano* (2020) de Alessandra Izzo.

No obstante, un problema grave que he detectado es la insuficiente bibliografía académica con estudios sobre mujeres críticas, lo que ratifica un androcentrismo preponderante. En la década de 1950 aparecieron tímidos trabajos en torno a la figura de Marion Scott, primera crítica musical de *The Monitor* desde 1919. Kathleen Dale (1954), a modo de remembranza, ensalza su primigenia trayectoria como violinista y compositora; su rol como cofundadora de la Society of Women Musicians y como integrante activa del Royal College of Music; sus investigaciones de larga data sobre Haydn y su imponente biografía sobre Beethoven, publicada en 1934. Respecto de su experiencia como crítica musical, Dale señala que, entre 1938 y 1939, cuando Scott rondaba los sesenta años, empezó a escribir para *The Daily Telegraph* y *The Musical Times*. Joan Chissell (1951), quizás por su conocimiento empírico sobre los gajes del oficio de las críticas musicales, enfatiza en la lucha de Scott por conseguir paridad de género en el conservatorio y en la prensa especializada. Su participación como miembro de la Royal Philharmonic Society, de la Union Catalog of Music, de la London Society Music Center y del Critics' Circle la instó a exigir más contratos para las mujeres en conciertos. Su labor como crítica musical pasa casi desapercibida, siendo mencionada como un antecedente más en su extenso currículum vitae. Las autoras prefirieron resaltar el

eclecticismo de Scott, pero soslayando posibles análisis sobre su escritura. El cariz biográfico laudatorio también traza el ensayo de David Josephson (2008) acerca de Kathi Meyer-Baer, crítica musical germánica y primera mujer en obtener un doctorado en musicología.

En 1983, la crítica de música clásica Barbara Jepson, en "Women Music Critics in the United States", rescata a mujeres que contribuyeron como críticas musicales, en Norteamérica, entre 1883 y circa 1980. Para ahondar en las experiencias de exclusión, entrevistó a sus colegas coetáneas. Interesantes son los cuestionamientos que emergen de su estudio:

> ¿Qué tipos de posiciones mantienen las mujeres críticas musicales de hoy y cómo ven ellas sus oportunidades de progreso en su profesión? ¿Cómo lidian con colegas y superiores? ¿Sienten una responsabilidad especial de cubrir y/o promover los esfuerzos de mujeres compositoras y directoras, así como algunas críticas abogan por la nueva música? (Jepson 1983: 244).

Después de los años 2000 se percibe un incremento de artículos sobre críticas musicales femeninas, aunque todos coinciden en ser semblanzas panegíricas. Las narraciones siempre abusan de recursos como la anécdota; cuasi-hagiografías que santifican a estas mujeres, apreciadas como mártires que sacrificaron sus relaciones familiares en pos de la validación profesional. Si bien muchas veces no coincido con ese modo de realizar dichos trabajos, sí comparto, por cierto, su espíritu reivindicador. Esto se refleja en los estudios de Helen Walker-Hill (2006) sobre Nora Douglas Holt, crítica musical afroamericana de *The Chicago Defender* desde 1917; de Sally Macarthur (2011), Victoria Rogers (2003) y Suzanne Robinson (2019) sobre Peggy Glanville-Hicks, crítica de *The New York Herald Tribune* entre 1947 y 1948; de Donna Pucciani (1979) sobre Olga Samaroff, crítica de *The New York Evening Post* entre 1926 y 1928; de Laurie McManus (2014), sobre la crítica musical alemana Louise Otto; de Kimberly Francis (2018) sobre la compositora y crítica francesa Nadia Boulanger; y de Magdalena Dziadek (2005, 2007), quien aborda la crítica musical producida por mujeres en Polonia desde inicios del siglo XX y hasta la Segunda Guerra Mundial. Dziadek es, de hecho, la única musicóloga en publicar un texto exclusivamente sobre mujeres críticas musicales, *Odrodźmy się w muzyce! Muzyka na łamach polskiej prasy kobiecej i „kobieca" krytyka*

muzyczna, 1818-1939 [¡Renazcamos en la música! Música en la prensa femenina polaca y crítica musical "femenina", 1818-1939] (2005), en el que entrecomilla la palabra *kobieca* (femenina). Dado que es una obra en polaco —idioma claramente relegado en los debates académicos—, se torna compleja la lectura, a menos que existan esfuerzos de traducir por parte de quienes exploramos la crítica musical femenina.

Aunque aquéllos son sólo relatos descriptivos de las carreras de estas mujeres —con especial detención en los obstáculos que debieron sortear—, no es fortuito que la mayoría de estas investigaciones sean llevadas a cabo por académicas. En Iberoamérica también se percibe dicho *esfuerzo reivindicativo* en forma creciente, aunque muchas veces considerando figuras específicas antes que estudios historiográficos más complejos. Por ejemplo, en los trabajos de Susan Campos (2014) sobre la crítica española Matilde Muñoz Barberi; de Yael Bitrán (2012, 2019) sobre la crítica mexicana Alba Herrera y Ogazón; de Silvia Lobato (2012) y Silvina Luz Mansilla (2001, 2005) sobre la crítica argentina Elsa Calcagno; de Belén Vega (2009, 2011, 2012) sobre la crítica gallego-cubana María Muñoz; y de Djenane Arraes Moreira y Liliane Maria Macedo Machado (2018) sobre la crítica brasileña Mariza Lira. Sin contar esta última monografía, las demás autoras eluden análisis o discusiones sobre las escrituras de tales críticas.

En Brasil, paulatinamente, se ha intensificado el interés en los estudios sobre crítica musical de los siglos XIX y XX, aunque la gran mayoría exalta la participación de críticos hombres, como Oscar Guanabarino (Passamae 2017; Goldberg, Oliveira y Menuzzi 2019) y Mário de Andrade (Bollos 2010). Incluso, las pocas expertas en este campo (Passamae 2014, 2017; Pessanha 2017; Oliveira 2019; Bollos 2006) preservan ese ideario falocéntrico. Así, intentan convencernos de una supuesta ausencia de representantes femeninas. Revocar esa suposición ha sido la ardua tarea de Susana Cecilia Almeida Igayara-Souza, quien, desde su tesis doctoral en 2011, ha examinado la producción escrita por mujeres sobre música publicada en Brasil, en forma de libros, entre 1907 y 1958. Esta exhaustiva investigación no indaga en mujeres que ejercieron la crítica musical, aunque sí alude a autoras-pedagogas-intérpretes que trabajaron como ocasionales cronistas de música.

En general, avizoro una óptica sesgada y una displicencia que, en estos tiempos, me parece inexcusable hacia las mujeres que ejercieron la crítica musical. A través de esta

tesis doctoral espero transmutar ese panorama, generando un modelo de investigación de la crítica musical de mujeres como un problema, basado en un estudio de caso específico, y con un centro tanto en perspectivas historiográficas como análisis de discurso. En este sentido, me declaro como una voz feminista y sudamericana; como una investigadora chilena que decidió trabajar sobre/en Brasil al advertir un vacío investigativo no subsanado, síntoma del machismo aún vigente en nuestro continente; y me inserto, ante todo, como una mujer que anhela entender a otras mujeres desdeñadas.

1.4. La crítica musical en Brasil

De acuerdo a Castagna (2006), los primeros periódicos brasileños sólo editaban partituras, como los cariocas *Lyra de Apolo Brazileiro* (1834-?), *Terpsichore Brazileira* (1837-?), *Philo Harmônico* (1842) y *O Brasil Musical* (1848-1875). La *Revista Musical e de Bellas Artes* (Río de Janeiro, 1879-1880) se alza como una de las primeras en publicar exclusivamente artículos sobre música, firmados por Alfredo Camarate, André Rebouças, Alfredo d'Escreagnolle Taunay y Oscar Guanabarino.

Oscar Guanabarino de Sousa e Silva (1851-1937), profesor de piano y dramaturgo, escribió en los principales diarios de Río de Janeiro, como *O Paiz* (1884-1917) y *Jornal do Commercio* (1917-1936). Figura controversial, es considerado el fundador de la crítica musical en Brasil (Passamae 2013, 2017; Pessanha 2017; Oliveira 2019). En sus crónicas, sarcásticas, severas y temibles, solía estereotipar a las mujeres concertistas. Como expone Oliveira (2019: 69-70), Guanabarino creía que las intérpretes tomaban la música como un simple pasatiempo. En 1895 afirmó que la música servía de "arte ornamental del bello sexo fluminense", mientras que, en 1913, declaró que las señoras "aceptan y usan todo lo que es ridículo, y a veces indecente, todo lo que sea moda" y que "[la escuela para mujeres de Robert Teichmüller], no es escuela, ridícula y de movimientos impropios, denotando falta de compostura, será aceptada por las dignas sectarias de moda, pero nunca por los verdaderos pianistas".

Las opiniones axiomáticas de Guanabarino se respetaban y muy pocos, como José Rodrigues Barbosa del *Jornal do Commercio* y Osório Duque Estrada de la *Gazeta de*

Notícias, osaban encararlo (Oliveira 2019). Pero, en 1931, Victoria Régia, seudónimo de la escritora Virginia Campos, lo increpó a través del periódico *Beira-Mar*:

> ¡Viejo crítico, profundo e incoherente Maestro! […] Bien sé, Guanabarino, que tiene en este Brasil entero la fama de ser (y yo acato su valor como crítico musical) el hombre que más sabe de armonía; pero reconozco también que es un espíritu de desarmonía e igualmente el hombre que mejor sabe descomponer a su semejante[18].

Pese a las recriminaciones de Victoria Régia, hubo otras mujeres —entre ellas, tres de nuestros casos de estudio— que fueron elogiadas por Guanabarino o que enaltecieron su labor. En 1917, tras un recital de Lúcia Branco, él decretó:

> Es un alma artística de fuerte temple. Reúne grandes condiciones pianísticas: la nitidez, el *perlé*, en los pasajes rápidos, la flexibilidad del puño, la fuerza, el mecanismo casi impecable y un modo de interpretar que encierra convicción propia y comunicativa, distinta, artística, con perfecta individualidad […] Esperen algunos años más —dos o tres, cuando mucho cuatro— y estarán agradecidos de reconocer en esta niña de hoy, la gran artista que, desde ya, sin miedo de errar, colocaremos entonces entre Guiomar Novaes y Antonieta Miller[19].

En 1932, la revista *Brasil Feminino* publicó una fotografía de Magdala da Gama Oliveira, entonces "la crítica más joven de Brasil", donde aparecía radiante junto al "decano de nuestros cronistas musicales"[20] (ver Anexo 1, Figuras). Ese mismo año, ella admitió que "cuando voy a un concierto y no veo a Guanabarino me parece que el concierto no tiene importancia"[21].

Y, en 1940, Ondina Portella Ribeiro Dantas alabó la inclemencia de Guanabarino:

> Hizo crítica de música como quien cumplía un sacerdocio. Amaba el arte y era por el placer de verla elevada que ejercía su lugar en la prensa […] Hoy, desafortunadamente, son pocos los que piensan y actúan de esa forma. El elogio fácil y barato, la lisonja siempre dispuesta que da pena es la regla general de la crítica en Brasil […] No es fácil ser crítico. Es difícil e ingrata la carrera cuando es debidamente desempeñada, atendiendo al deber que muchas veces nos impone alabar a los enemigos y maldecir a los amigos[22].

[18] Carta abierta a Oscar Guanabarino, por Victoria Régia. *Beira-Mar*, 26 de diciembre de 1931: 2.
[19] *O Paiz*, 11 de julio de 1917: 3.
[20] *Brasil Feminino*, julio de 1932: 17.
[21] *Diário Carioca*, 26 de junio de 1932: 5.
[22] *Diário de Notícias*, 15 de mayo de 1940: 9.

Aunque algunos investigadores sitúan a Oscar Guanabarino como el precursor de la crítica musical brasileña, otros posicionan al pianista, musicólogo y escritor Mário de Andrade (1897-1945) como el primero (Bollos 2006; Piza 2013). Hacia fines de la década de 1920 emprendió su carrera como crítico. Colaboró en las revistas *Ilustração Brasileira*, *Revista Nova*, *Klaxon* y *O Cruzeiro*, y también en los periódicos *Diário Nacional, Diário de S. Paulo*, *Diários Associados, O Estado de São Paulo, Diário de Notícias, Correio da Manhã* y *Folha da Manhã*, donde firmaba la sección "Mundo Musical" desde 1943 y hasta su muerte, en 1945 (Bollos 2006).

La figura de Mário de Andrade ha sido examinada desde distintos prismas: su preocupación por instalar, mediante la columna "Arte" del *Diário Nacional* en 1927, la música folclórica y popular de Brasil en obras sinfónicas (de Medeiros D'Ávila 2016); su alegoría a la *brasilidad* a través de "Mundo Musical" de *Folha da Manhã* en 1945, donde defiende la procedencia autóctona de la música popular y menoscaba lo *popularesco*, expresado en una música corrompida por la urbe y las modas foráneas (Napolitano y Wasserman 2000; Nunes Moya 2011; Vargas y Bruck 2017); sus críticas, de carácter estético y en torno a los valores, que reflejaban una comprensión del objeto musical (Bollos 2006); y su intención por disciplinar el gusto del público, entre 1922 y 1923, por medio de sus artículos en *Klaxon* (Vasquez 2016).

Según lo que he averiguado, Mário de Andrade, al igual que Oscar Guanabarino, también fue un modelo a seguir para críticas musicales como Lúcia Branco, Magdala da Gama Oliveira y Mariza Lira, con quien mantenía una activa correspondencia. Ella lo llamaba "profesor Mário", "preciado maestro" y "mi querido maestro"[23].

Es abrumador que en los debates historiográficos sobre quién fue el pionero de la crítica musical en Brasil se dé por sentado el protagonismo de un hombre. Y más sorprende que quienes sostengan esa premisa sean mujeres académicas (Passamae 2013, 2017; Pessanha 2017; Oliveira 2019; Bollos 2006). En sus trabajos apenas son mencionadas ciertas intérpretes y ni hablar de críticas femeninas. Pero lo cierto es que críticas hay y muchas: sólo se debe buscar algo más profundo, en las fuentes originales.

[23] Dichas cartas pueden ser consultadas en el Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo.

1.4.1. Ser crítica musical en Brasil, ya en el siglo XIX

En este estudio he descubierto a mujeres que, a mediados del siglo XIX e inicios del XX, ejercieron la crítica musical. Incluso, a modo de ejemplo y para recalcar los objetivos y los problemas discutidos previamente, me atrevo a aseverar que la primera crítica musical de Brasil fue una mujer: Joana Paula Manso de Noronha, feminista argentina y directora de *O Jornal das Senhoras* entre 1852 y 1854. En la editorial del número inaugural señaló:

> ¡Una Señora a la cabeza de la redacción de un periódico! ¿Qué bicho de siete cabezas será? […] ¡No puede ser! La sociedad de Río de Janeiro principalmente, Corte y Capital del imperio, Metrópoli del sur de América acogerá con satisfacción y simpatía *O Jornal das Senhoras* redactado por una Señora: por una americana que, si no posee talentos, por lo menos tiene la voluntad y el deseo de propagar la ilustración y cooperar con todas sus fuerzas para el mejoramiento social y para la emancipación moral de la mujer[24].

También se responsabilizó de la sección "Theatros". Sus textos colindaban entre la ironía y la ecuanimidad, siempre interpelando a sus "queridas lectoras". Manso de Noronha declaraba que "esto de hacer una crónica teatral no es comisión muy agradable; es un camino peligroso, lleno de espinos: el escritor que de buena fe se propone decir las verdades, muy particularmente respecto de teatros, ¡está perdido!"[25]. A modo de confesión, un poco culpable, transparentaba sus emociones: "¡Se me oprimió el corazón y me puse a llorar! ¡Qué vergüenza! ¿Llorar como una niña? ¿Pero qué hacer? ¡Cuando sobre el palco escénico un actor hace vibrar las fibras del sentimiento!"[26].

En sus columnas no empleaba terminología musical ampulosa; más bien, prefería comunicar de forma amena, inteligible pero implacable: "Les recordaré únicamente que no hay peor sistema para marchar al progreso de las artes que el sistema de exageración: es inútil en esta época querer vender al público gato por liebre"[27]. Manso de Noronha no indultaba la vacuidad de los espectáculos y lamentaba el encomio fútil:

[24] *O Jornal das Senhoras*, 1 de enero de 1852: 1.
[25] *O Jornal das Senhoras*, 1 de enero de 1852: 7.
[26] *O Jornal das Senhoras*, 18 de enero de 1852: 24.
[27] *O Jornal das Senhoras*, 25 de enero de 1852: 32.

> El año de 1852 pinta mal para los Teatros. En el año bueno se estrenó la Ópera de Battista, *Anna de Prié*. Música menos que mediocre, sin inspiración y sin poesía. Música descolorida que nada dice al corazón y que nada ofrece a la ciencia para analizar […] ¡Al respecto de los teatros aún se soportan muchos mazazos y aún por encima son aplaudidos! […] Domingo pasado fue el *Desertor francez*. João Caetano y la señora Ludovina representaron; esto basta para decirse que fue una noche llena; porque dos Artistas de primer orden sustentan hasta los Dramas más mediocres sólo con el prestigio de su talento[28].

Con una cuota de socarronería se excusaba por sus dichos tan ásperos: "No digan que soy demasiado severa, sólo soy imparcial"[29].

Es bastante probable que después de Joana Paula Manso de Noronha otras mujeres hayan colaborado como redactoras musicales esporádicas o críticas ya legitimadas. Es difícil catastrarlas, pues algunas firmaban con seudónimos. En esta pesquisa, la siguiente crítica que encontré, trabajando de forma continua, utilizaba el pseudónimo de Sol Menor, quien desde 1918 se encargaba de "Notas de Música" en el *Jornal das Moças*. Anhelaba que su sección fuera "una especie de *boudoir* femenino, donde no pueda, ni siquiera deba acechar la curiosidad masculina… ¡al contrario!"[30].

Presumo que se trataba de una mujer, ya que insistía en cubrir exclusivamente presentaciones de ejecutantes femeninas en Río de Janeiro. En este extenso manifiesto refleja su afán reivindicativo:

> Una revista de mujeres no ha de interesarse mucho por la actuación brillante y artística de los representantes del sexo barbudo […] ¿Y el concurso femenino en la temporada pasada qué representa? […] Ochenta por ciento del fulgor y del encanto que caracterizaron a la pasada *season* musical se la debemos a la mujer, en las múltiples manifestaciones de su talento artístico, en la belleza multiforme de su alma sensible a todo lo que es bello y suave. Toda la gente que, entre nosotros, frecuenta la temporada musical, sabe de eso perfectamente. El Teatro Municipal, a través de su lujo y su ostentación, varias veces resplandeció en reuniones en las cuales predominó el elemento femenino; los salones de conciertos y recitales, más modestos de esplendor, pero no menos palpitantes de arte, se llenaron meses seguidos, casi sin interrupción, para que la sociedad carioca fuese a prestar sus homenajes, la mayoría de las veces, a un rostro femenino encantador y un alma encantadora de artista […] Y he ahí por qué en Río, generalmente, una noche de concierto es una hora de sueño: porque, siendo la concertista una instrumentista o

[28] *O Jornal das Senhoras*, 11 de enero de 1852: 15-16.
[29] *O Jornal das Senhoras*, 18 de enero de 1852: 24.
[30] *Jornal das Moças*, Año V, Número 143, 1918: 13.

> una cantante, la vemos siempre terminar su presentación al público rodeada de flores. La mujer realiza, así, uno de los momentos más deliciosos para el alma[31].

En su interés por abogar por las intérpretes mujeres, Sol Menor tendía a denigrar a los músicos varones. Tanto así que, con la defensa de su seudónimo, tildaba de baladíes sus capacidades, fustigaba la supuesta superioridad del género masculino y reprendía la obstinación de los medios en excluir a los talentos femeninos:

> Hecho notable lo que está pasando en Río de Janeiro en materia de música. Al paso que, todos los días, surgen revelaciones nuevas de talentos artísticos femeninos, las columnas de crítica de los diarios nada nos dicen del sexo feo, donde, fatalmente, debe haber quien cultive la música en la intimidad. Ahí está un capítulo en que el hombre, una vez más desmiente la "fortaleza" del sexo… Los jóvenes que entre nosotros se dedican al estudio de Chopin, al parecer no pasan de inteligencias vulgarísimas, intuiciones artísticas, quizá, mediocres y negativas. Estudian por estudiar; pero no dan para eso, pues porfían en aprender música. No les importa que nunca lleguen a enfrentar un auditorio, ni a provocar la opinión de la crítica. ¿Qué ha de hacerse? El elemento femenino, con su talento, que domine y predomine en el seno musical, como predomina y domina en cualquier otro medio, con su gracia más o menos irresistible. En el campo de batalla de la inteligencia, las señoras no tienen qué temer […] Mientras eso no se da, la prensa que se contente del sexo barbudo y que se sorprenda constantemente con la aparición de nuevas batalladoras con gracia[32].

Ante la hegemonía masculina en la crítica musical brasileña, con representantes defendidos y reconocidos por la bibliografía sobre el tema[33], he hallado a otras mujeres que escribieron de música docta desde inicios del siglo XX; todas vinculadas al mundo musical, ya sea desde la interpretación o la pedagogía. En 1922, Amélia de Rezende Martins, Renée Novaes y Leonila Linhares participaron en *O Rio Musical*. En 1923, Ceição de Barros Barreto y Adelia Monat fueron cronistas en *Brasil Musical*. En 1934, Laura Jacobina Lacombe, Itala Gomes Vaz de Carvalho y Vera Vasconcellos Cavalcanti de Albuquerque colaboraron en la *Revista Brasileira de Música*. Mientras que, durante las

[31] *Jornal das Moças*, Año V, Número 140, 1918: 37.
[32] *Jornal das Moças*, Año VI, Número 163, 1918: 14.
[33] Oscar Guanabarino, Mário de Andrade, Ayres de Andrade, Octavio Bevilacqua, João Itiberê da Cunha, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy, Floriano de Lemos, Renato Almeida, Lúcio Rangel, Zito Batista Filho, Renzo Massarani, Alberto Montalvão, Amador Cysneiros do Amaral, Lauro de Moro, Salvatore Ruberti, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Octavio Quililiano, Rodrigues Barbosa, Arthur Imbassahy, Roberto Gomes, Manoel Tapajós Gomes, Benjamin Costallat, Oscar D'Alva, Lauro Rabello, Almeida Cavaca, Enrico Borgongino, Armando Rosas, Lincoln de Souza, Silvio Salema, Murilo de Carvalho, Oscar Vianna y Clóvis de Oliveira.

décadas de 1940 y 1950, incrementó el número de redactoras musicales: Carlota Xavier, Odete Adaens Vila-Boas, Iza Queiroz Santos, Virginia Salgado Fiúza, Laura de Figueiredo, Minorita do Sul y M. Assumpta Schneider en *Música Sacra*; Silvia Guaspari, Eunice Catunda y Geni Marcondes en *Música Viva*; Oneyda Alvarenga, Heloísa Grassi Fagundes e Irene da Silva Mello Carvalho en el *Boletín Latino-Americano de Música*. Y Antonietta de Souza, Henriqueta Rosa Fernandes Braga, Dulce Martins Lamas, Lucy Amorim Villela, Elizah Pena Augusto da Silva, Amalia Fernândez Conde, Helza Cameu, Carmen Reis Temporal, Margarida Lopes de Almeida, Maria Sylvia Pinto, Candida Franco Lopes, Delza Agricola, Jurity de Souza Farias, Liddy Chiaffareli Mignone, Anna Maria Ribeiro Fiuza y Yara Dias dos Santos en la *Revista C.B.M., Órgão Oficial do Conservatório Brasileiro de Música*.

No se puede afirmar que durante la primera mitad del siglo XX no hubo mujeres que escribieran de música en Brasil.

1.5. REFLEXIONES

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na Avenida, entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor[34]

La crítica musical Magdala da Gama Oliveira afirmaba que "el samba no puede continuar a ser desprestigiado por ciertos cantores decadentes"[35], que las canciones "no poseen la menor originalidad melódica y las letras son de un sentido de tal forma vulgar que llegan a entristecer"[36] y que "la pobreza de inspiración es de una nitidez indisimulable"[37]. Aquella "madame con un tornillo menos" y que "sólo habla veneno",

[34] En el próximo carnaval también compito / Mi bloque del cerro cantará ópera / Y en la Avenida, entre mil apretones, / Verás gente cantando concierto. / Madame tiene un tornillo menos / Sólo habla veneno, Dios mío, qué horror / El samba brasileño demócrata / Brasileño, con toda certeza, es lo que tiene valor.
[35] *Diário de Notícias*, 29 de octubre de 1943: 8.
[36] *Diário de Notícias*, 11 de diciembre de 1943: 8.
[37] *Diário de Notícias*, 11 de diciembre de 1943: 8.

como versa el samba "Pra que discutir com madame?", fue, como era de esperarse, increpada por algunos colegas defensores de las manifestaciones populares. En 1944, en una incendiaria columna publicada en *O Cruzeiro*, el escritor Fernando Lobo señaló:

> [Madame] quiso ser original haciendo de su crónica un altoparlante de insolencias para después lanzar una declaración violenta: ¡yo iré a matar el samba! Cuando madame, feminista cien por ciento, lanzó su manifiesto, el morro despertó […] Ahora, madame después que ingresó al periodismo se candidateó defensora de la música de ayer. Una especie de secretaria de museo u organizadora de institutos arqueológicos por cuenta propia […] ¿Por qué matar el samba, oh, impiedosa madame? Siendo él la alegría de la gente humilde es también la alegría de los de su clase y al mismo tiempo el cimiento de una música definitiva que se esboza en el escenario musical brasileño. Madame ya está en la radio, ¿no? Consiguió su sueño de casi medio siglo atrás, ¿no? Ahora deje el samba en paz, deje a los intérpretes en paz sin menospreciar su humildad y pobreza, porque ellos son los operarios anónimos de esa construcción sonora, porque ellos son simples, puros y sin culpa, hombres que tal vez no se acostumbren a los puños de encaje ni al ritmo de los minuetos que Mozart muchas veces vendió por encomienda[38].

En 1946, en la misma revista, Afochê la calificó de "profesora fracasada, mediocre y de nivel cultural debajo de la línea-nivel aceptable"[39] que "cuando trata de acusar, busca, inmediatamente, los peores ejemplos de letras, los versos peores, sin recordarse de páginas bellísimas de nuestras canciones"[40].

Independiente de las resistencias y reticencias de estas críticas musicales, estoy consciente que escribir de música, así como crearla o interpretarla, fungiría como un acto político: un tapabocas a quienes describían a las artistas de débiles, frágiles y emocionalmente lábiles[41]. Aparentemente, el acto político de escribir de música conferiría el rótulo de "Mujer Nueva", incluso de feminista, al abrir camino en un rubro

[38] *O Cruzeiro*, 10 de junio de 1944: 14-25.
[39] *O Cruzeiro*, 26 de enero de 1946: 30.
[40] *O Cruzeiro*, 26 de enero de 1946: 30.
[41] Katharine Ellis (1999) ha profundizado en la denostación que recibieron instrumentistas de viento y de metal en París a mediados de la década de 1860. La autora cita una crítica de Jules Claretie, publicada en *Le Figaro* en 1865: "¡M. Sax Junior está decidido a proclamar en las mujeres el derecho del trombón! Organiza conciertos [...] en los que la mitad más bella de la raza humana sopla -con pulmones, maldita sea- cornetas o figles. ¡Mujeres, y nada más que mujeres, inflando sus mejillas, sus arterias hinchadas, con ojos inyectados en sangre y al borde de la apoplejía! ¡Bien, bien! Damas, ¿les gustaría algún consejo? Elijan las rosas de los rosales si quieren, ¡pero dejen el corno a Vivier y la corneta a Arban!" (241). Ellis (1997), siempre interesada en el París decimonónico, también ha examinado el menoscabo por parte de críticos musicales a pianistas mujeres. Los cronistas solían detenerse en la apariencia física de las ejecutantes, en sus dedos gráciles y en el repertorio que interpretaban, que excluía piezas de Beethoven.

hipermasculino. Ese acto político implicaría la anulación, por parte de las críticas musicales, de los binarismos de género producidos y reproducidos por sus colegas varones. La mayoría de las mujeres que ejercieron la crítica musical preservaron en sus artículos visiones paternalistas y arribistas, donde atributos como la dulzura, la gracia y la sofisticación de las intérpretes eran juzgados[42]. Las críticas musicales, como exponen Poblete y Rivera (2003), llevaron a cabo "una revolución silenciosa y soterrada, que no negaba el orden social ni cultural" (58). Al respecto, Kottow (2013) explica: "Las contradicciones, ambigüedades y heterogeneidades deben ser entendidas, en este sentido, como un signo propio de las maneras problemáticas que tienen estas autoras de inscribirse en un entramado social y un canon textual eminentemente masculinos" (156). Es plausible que la inserción en los medios de comunicación haya estado permeada por la legitimación de directores, editores, redactores y representantes del mundo musical. La validación, siguiendo a Ammer (2001), podría haberse dado por tres motivos: 1) el perfeccionamiento en Francia y en países aledaños, desbancando la histórica supremacía alemana; 2) los contactos e influencias de las críticas, tanto en la música como en la política; y 3) la lucidez en los textos periodísticos, la participación en conferencias, la enseñanza en conservatorios y, en algunos casos, la publicación de libros de cariz musicológico.

Pese al respeto obtenido, es factible que las críticas musicales brasileñas hayan mantenido relaciones laborales de subordinación. Esa asimetría, inherente al universo de la prensa, puede que las haya motivado a generar redes de apoyo entre otras mujeres; una cofradía de cronistas[43] que forjaron vínculos horizontales no sólo en el campo informativo, sino que también interactuaron en la esfera social y musical[44]. Es indudable que ser mujer, ese otro discordante, fue una valla que debieron esquivar. Tolerar, como hizo Magdala da Gama Oliveira, declaraciones como las del escritor Francisco Galvão,

[42] Esta paradoja nos remite al concepto hegeliano de *Aufhebung*, que en alemán connota tanto la idea de conservar como, simultáneamente, la de poner fin.

[43] Tomamos la noción de cofradía, tanto en lo social como en lo artístico, de Nadine Hubbs (2004), quien sostiene que, a mediados del siglo XX, se formó un círculo de cooperación entre compositores homosexuales neoyorquinos.

[44] Por ejemplo, desde 1948, Magdala da Gama Oliveira, Ondina Ribeiro Dantas y Beatriz Leal Guimarães se desempeñaron como socias consejeras de la Sociedade Carlos Gomes. Por otro lado, en un artículo del *Diário de Notícias* de 1935, Magdala rememora su amistad con D'Or: "Fuimos ambas alumnas del Instituto, y allí dimos inmensas pruebas de nuestra conducta artística, siempre orientadas por un amor desmesurado al arte y a la casa donde obtuvimos nuestros premios".

quien la alabó por ser una "mujer, despejada de deseos de votar, sin complicaciones feministas"[45], pues detestaba "a las mujeres que asumen actitudes pesadas de hombres. Se masculinizan: pierden aquel dulce encanto del sexo"[46].

Magdala da Gama Oliveira estaba convencida que "el feminismo es una pretensión lógica que en poco tiempo ha de vencer"[47] y que "exigir silencio a las mujeres, con mi experiencia reconozco, ¡no es posible!"[48]. Pero las mujeres que aclamaba eran de su misma estirpe; mujeres alejadas del "efímero encanto físico sin intelectualidad tan del sabor de las camadas incultas y atrasadas"[49]. "Pra que discutir con madame?" no sólo era un manifiesto vehemente contra Magdala. También era una proclama que aludía a todas las críticas musicales, aquellas *madames* con seudónimos afrancesados, como D'Or, que confrontaban la circunspección del concierto clásico con el fervor de la roda de samba. "Mi bloque del cerro cantará ópera", ironizaban entonces Janet de Almeida y Haroldo Barbosa.

1.6. Organización de la tesis

Comprender y analizar ese oxímoron, esa polarización (re)creada por mujeres críticas musicales en Brasil, así como el sustento material, histórico y social que funciona como base para el mismo, será mi tarea en los capítulos siguientes. Para esta investigación se han utilizado diversas herramientas metodológicas, como el análisis crítico de discurso, la revisión y el análisis de fuentes documentales como libros, artículos, crónicas periodísticas, archivos, fotografías y entrevistas semiestructuradas a familiares de algunas críticas musicales.

Esta tesis se estructura en cinco capítulos. El primero, que aquí concluyo, sirve de introducción y contiene un marco teórico y una discusión general sobre el problema de la crítica musical, lo que me ha permitido instalar hipótesis y objetivos fundamentales para esta tesis. El segundo capítulo se centra en mi revisión histórica y descripción,

[45] *O Radical*, 3 de octubre de 1933: 2.
[46] *O Radical*, 3 de octubre de 1933: 2.
[47] *Diário Carioca*, 18 de julio de 1930: 2.
[48] *Diário Carioca*, 14 de noviembre de 1930: 3.
[49] *Diário Carioca*, 18 de julio de 1930: 2.

principalmente en archivos de Brasil, de las revistas musicales brasileñas editadas entre 1896 y 1960. En estas publicaciones se observa el explosivo incremento de redactoras musicales, todas provenientes del mundo artístico: algunas, por ejemplo, con un vínculo férreo con la Iglesia Católica y, otras, adscritas a movimientos de vanguardia.

El capítulo tres aborda las conexiones que mantuvieron Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Magdala da Gama Oliveira y Mariza Lira —mis principales casos de estudio— entre ellas, así como con intelectuales y críticos musicales de la época. Esto permite dar un marco social y estructural a su labor como críticas de música, pero también entender la complejidad de sus posibilidades. La exhaustiva revisión de prensa y de archivos, como fotografías y epístolas, ratifica la injerencia y omnipresencia de diversos hombres en las carreras de estas críticas musicales: desde la enseñanza formal en el Conservátorio Dramático e Musical de São Paulo hasta las observaciones profesionales directas. En el caso de Mário de Andrade destaco cómo Mariza Lira lo sitúa en un pedestal canónico que puede hoy también ser deconstruido. A través de una revisión de la activa correspondencia entre ambos constato que ella lo admira, acata sus razonamientos, lo respeta como a un padre y confesor, pero también le teme a su severidad y, desde ahí, a su lugar político y de autoridad.

Finalmente, en los capítulos cuatro y cinco se analizan y contrastan los discursos de Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Magdala da Gama Oliveira y Mariza Lira respecto de repertorios e intérpretes de música clásica, tanto extranjeros y brasileños como hombres y mujeres. Asimismo, se patentizan los juicios elitistas y el menoscabo hacia el samba, coincidente con el período de su nacionalización y exportación. Defensoras de la música de tradición escrita, estas mujeres polemizaron sobre quiénes encarnaban *lo brasileño*. *Lo brasileño*, para estas críticas musicales procedentes de la aristocracia carioca, debía depurarse con la eliminación de vestigios africanos. La pugna entre lo docto y lo popular —lo inocuo versus lo nocivo— es, también, una prueba del racismo y el clasismo adheridos y propagados por los medios de comunicación, y también por mujeres.

CAPÍTULO 2
EN BUSCA DE "UN SEMANARIO QUE TRATE DE ARMONÍAS": PANORAMA DE LA PRENSA MUSICAL BRASILEÑA (1896-1960)

2.1. INTRODUCCIÓN

> La falta de una página, que tratase especialmente de las cuestiones de música y bellas artes, era por todos conocida […] Nunca se trató de llenar esta sensible laguna, que ni nuestro pequeño y modesto desarrollo artístico podía, de ninguna manera, justificar […] No nos engañamos con las pretensiones de suplir con remedio infalible este mal. Lo que podemos aseverar es que, lo que nos falta en fuerzas y competencia, nos sobra en diligencia y buena voluntad […] Nos hemos rodeado siempre de escritores que, más que la elocuencia y los primores del lenguaje, poseen el conocimiento profundo de la materia de la que se ocupan[50].

En 1879, la *Revista Musical e de Bellas Artes* lamentaba la carencia de publicaciones especializadas en Brasil. Predecesoras, como *Lyra de Apolo Brazileiro* (1834-?), *Terpsichore Brazileira* (1837-?) y *Philo Harmônico* (1842), o sólo editaban partituras o luego claudicaban al poco tiempo de vida. En un clásico giro retórico del período, la opinión de la *Revista Musical e de Bellas Artes* era que "la reconocida apatía de nuestra vida artística en Río de Janeiro"[51] no le dejaba otra opción que "cubrir de caracteres las ocho albas páginas […] [con] noticias de origen extranjero y lugares comunes de cualquier género"[52]. No obstante, este argumento ya era imposible de sostener un par de décadas más tarde. Llegado el siglo XX, y gracias a los avances náuticos, las orquestas y las compañías de teatro lírico recalaban en el puerto carioca con frecuencia inusitada. A eso se sumó la creciente inclinación por estudiar en los principales conservatorios del país y la fundación de entidades como el Instituto de Música, la Sociedad de Conciertos Sinfónicos, el Gremio Arcangelo Corelli, el Centro Musical, la Asociación Brasileña de

[50] *Revista Musical e de Bellas Artes*, Año 1, número 1, 4 de enero de 1879.
[51] *Revista Musical e de Bellas Artes*, Año 2, número 1, 3 de enero de 1880.
[52] Ídem.

Canto Coral, el Cuerpo Coral Pío X, la Sociedad de Cultura Musical y el Centro Artístico Musical[53]. Este nuevo panorama fue consignado por *Brasil Musical* en 1924:

> Las sociedades filarmónicas prosiguen; los conciertos se tornan más frecuentes y buscados con más interés por el público, que acude en manada con más curiosidad y placer; las producciones musicales son más numerosas; las manifestaciones artísticas se presentan más complejas y originales; **aquí y allá se crean revistas musicales —cuando al principio se decía que en Brasil no había público para tales revistas—**, y así el movimiento o progreso musical se va tornando más real y noble para sus cooperadores[54].

Supongo que ante dicho auge editorial, sobre todo en la capital, escribir de música se volvió una actividad quizá desafiante para compositores, intérpretes, musicólogos y pedagogos: traducir el lenguaje musical, enrevesado y erudito *per se*, a un código periodístico, comprensible para una audiencia genérica.

Para esta investigación se han examinado 39 revistas impresas en Brasil desde 1879 y hasta 1960: 35[55] en la Biblioteca Alberto Nepomuceno de la Escola de Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro y 4[56] en el Arquivo do Estado de São Paulo. Para efectos de este estudio trabajaré con sólo 20 entre dichas publicaciones. He tomado esa decisión basándome en el criterio que sustenta esta tesis: la búsqueda de mujeres que escribieron de música.

Cabe señalar que, según la revisión exhaustiva de prensa musical, se considerará 1896 como punto de partida de esta investigación. Esto, por dos razones: primero, porque en ese año se discutió, en los medios de comunicación, sobre la potestad de ejercer la crítica musical en Río de Janeiro[57]; y, segundo, porque en *A Música*, de São Paulo, fueron

[53] Información obtenida de *Brasil Musical*, Año 2, números 19-20, del 10 al 25 de enero de 1924: 1.
[54] *Brasil Musical*, Año 2, números 19-20, del 10 al 25 de enero de 1924: 1. Negritas son mías.
[55] *Ariel*, *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*, *Boletim da Comissão Fluminense de Folclore*, *Boletim da Comissão Paranaense de Folclore*, *Brasil Musical*, *Klaxon*, *Contraponto*, *Correio Musical Brasileiro*, *A Época Theatral*, *Illustração Brasileira*, *Illustração Musical*, *Jornal Illustrado*, *Lira*, *Música Viva*, *Revista C.B.M.*, *Revista da Associação Brasileira de Música*, *Sinfonia*, *O Violino*, *Intercambio - Vozes alemães, vozes brasileiras*, *Som*, *São Paulo Musical*, *O Rio Musical*, *Revista Musical* (Recife), *Revista Musical* (Río de Janeiro), *Revista Brasileira de Música*, *Música Sacra*, *Revista Long Playing*, *Weco*, *A Música*, *Jornal de Música*, *Música*, *Revista Musical de Bellas Artes*, *Revista Artística*, *Música* y *A Música para Todos*.
[56] *Theatro & Música*, *Vida Artística* (ex *Theatro & Música*), *Revista Moderna* y *Echo Phonographico*.
[57] *Cidade do Rio*, 30 de diciembre de 1896: 2.

presentadas como cronistas la pianista Alice Serva y la cantante Carolina Rebouças[58] (ver en Anexo 1, Figuras).

Para caracterizar la muestra he clasificado estas revistas, de modo operativo, en dos categorías: aquéllas identificadas con instituciones de formación musical y las que, genéricamente, podríamos definir de "cultura musical" y que no tienen un vínculo institucional evidente o estrecho. Me interesa identificar aspectos clave en este corpus, que permitan comprender, desde diversas perspectivas, el medio en que difundieron su crítica las mujeres centrales en este estudio. Este trabajo es esencial para poder situar dicha crítica en su debido contexto. Los factores por considerar han sido la extensión y el lugar de edición (publicaciones cariocas versus paulistanas), la periodicidad (publicaciones semanales, quincenales, mensuales, bimensuales y trimestrales), el equipo directivo y de redacción (escalafones, colaboradores permanentes y ocasionales, corresponsales nacionales y foráneos) y, por supuesto, la contribución de mujeres como articulistas (quiénes firmaban asiduamente).

Tabla Nº1: Cultura musical

Título	Lugar de edición	Años de edición[59]
A Música	São Paulo	1896-1899
Correio Musical Brasileiro	São Paulo	1921
O Rio Musical	Río de Janeiro	1922-1924
Ariel	São Paulo	1923-1924
Brasil Musical	Río de Janeiro	1923-1927
Revista Musical	Río de Janeiro	1924-1928
Sinfonia	Río de Janeiro	1950
Jornal de Música	Río de Janeiro	1952

[58] Aunque sus nombres aparecieron en las ediciones de 1899, se infiere que sus colaboraciones partieron antes, cuando se fundó la revista.

[59] Información recabada en la base de datos de la Universidade Federal do Rio de Janeiro: https://minerva.ufrj.br/

São Paulo Musical	São Paulo	1952-1954
O Violino	Salvador	1952-1955

Tabla Nº2: Instituciones de formación musical

Título	Institución	Lugar de edición	Años de edición
Lira	Órgão do Conservatório Dramático e Musical Conselheiro Lafayette	São Paulo	19?
Revista Musical	Centro Musical Pernambucano	Recife	1919-1921
Revista da Associação Brasileira de Música	Associação Brasileira de Música	Río de Janeiro	1932-1934
Som	Orgão Oficial do Instituto de Música do Rio Grande do Norte	Natal	1936-1949
Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras	Boletim do Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura / Orgão Oficial da Pró-Arte	Río de Janeiro	1935-1938
C.B.M	Orgão Oficial do Conservatório Brasileiro de Música	Río de Janeiro	1955-1963
Música	Revista da Fundação Orquestra Filarmônica de São Paulo	São Paulo	1960
Música Viva	Orgão Oficial do Grupo "MÚSICA VIVA"	Río de Janeiro	1940-1947
Illustração Musical	Orgão Official de Associação	Río de Janeiro	1930-1931

	Brasileira de Música, Escola de Música Figueiredo, Escola Arcângelo Corelli (RJ), Instituto de Música da Bahia, Instituto Carlos Gomes		
Música Sacra	Orden Franciscana	Petrópolis	1941-1959

2.2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

2.2.1. DURACIÓN DE LAS REVISTAS

En el caso de diversas revistas musicales es difícil saber con precisión por cuántos años fueron editadas. Mediante la base de datos de la Universidade Federal do Rio de Janeiro[60] fue viable determinar los lapsos (exactos según las copias conservadas) y, otros, son más bien estimados. De todos modos, puedo aseverar que las publicaciones musicales que he catastrado, por lo general, no subsistieron por mucho tiempo. Tal vez, no resistieron la eclosión de boletines especializados y cerraron (o suspendieron sus actividades) a causa de la inclemente competencia periodística, de la disminución de los mecenazgos particulares y de la continua morosidad en las suscripciones, factores comunes al cierre de algunas de estas publicaciones. Eso le sucedió a la *Revista Musical* (1919-1921), dependiente del Centro Musical Pernambucano. En 1921, tras su reapertura, el *Diário de Pernambuco* explicó: "La *Revista Musical*, entonces, contaba con pocas suscripciones pagadas […] Y para colmo de tantas dificultades a vencer, gran parte de los socios, por motivos ignorados, ¡no pagaba sus mensualidades hace casi seis meses!"[61].

Revistas como las paulistanas *Música*, *A Música*, *Correio Musical Brasileiro*, *Ariel* y *São Paulo Musical*, y como las cariocas *Revista da Associação Brasileira de Música*, *Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras*, *O Rio Musical*, *Brasil Musical, Illustração Musical*, *Sinfonia*, *Jornal de Música* no alcanzaron el lustro. Surgían con la esperanza de cautivar a una ávida audiencia, pero igual de rápido clausuraban sus oficinas de redacción. Por tanto, la situación era de sobra conocida en el mundo de la prensa musical. La crítica Magdala da Gama Oliveira, en 1933, manifestó su desazón en la columna "Se busca una revista…" en *O Radical*:

> Río, capital de mi mundo, aún no tiene un semanario que trate de armonías, que haga dinámicas entrevistas con el maestro Francisco Braga y que un fotógrafo sorprenda al maestro Villa-Lobos escribiendo al piano sus sambas estilizados […] Siento que hace falta en Río una gran revista de arte, no sólo de arte musical, sino

[60] https://minerva.ufrj.br/
[61] *Diário de Pernambuco*, 30 de mayo de 1921: 4.

> de todas las artes tratadas con igual cariño y espíritu de selección. Sé que para esa revista no faltarían lectores. Principalmente, si contara con articulistas y críticos que no tuvieran recelo de lastimar a sus amigos[62].

Sólo cinco revistas musicales, del conjunto que he sondeado, sobrepasaron la exigua expectativa de vida de la gran mayoría de sus pares: las cariocas *Revista Musical* (6 años), *Música Viva* (7) y *C.B.M* (8), la natalense *Som* (13) y la petropolitana *Música Sacra* (18), una de las publicaciones especializadas más longevas de Brasil. Como señaló en la edición de noviembre y diciembre de 1959, el entonces director, Fray Romano Koepe, "'Música Sacra' está obligada a abandonar el escenario de las publicaciones culturales católicas de Brasil, después de 18 años de existencia"[63].

Aunque *Música Sacra*, en opinión de la prensa contemporánea, "representa[ba] justamente una contribución preciosa"[64] probablemente su extinción se haya debido a que, a partir de 1959, la Iglesia Católica atravesó por fuertes cambios, como el anuncio del Concilio Vaticano II, por lo que el revival de la música religiosa comenzó a decaer.

2.2.2. PROCEDENCIA

Entre las décadas de 1920 y 1950, en Río de Janeiro, se editaron diez revistas musicales en las que escribieron mujeres. Cada una trató de explicitar el porqué se constituía en un momento dado. En los años veinte, una se acometió "llenar un vacío que se rebela, obligatoriamente y a cada paso, contra nuestra ancestral y nunca desmentida predilección por el arte de los sonidos y las notas musicales"[65]. Por su parte, otra existió desde la disputa entre una "revista musical, literaria, teatral y deportiva"[66] y una "publicación quincenal ilustrada"[67]. En los años treinta se estableció una "revista mensual de cultura e informaciones musicales"[68], mientras que en los cuarenta emergió una que refutó "el llamado arte académico […], escogiendo la revolución y repeliendo

[62] *O Radical*, 7 de noviembre de 1933: 7.
[63] *Música Sacra*, noviembre-diciembre de 1959: 81-82.
[64] *Correio da Manhã*, 3 de junio de 1941: 13.
[65] *A Noite*, 29 de mayo de 1922: 6.
[66] *O Rio Musical* (1922-1924).
[67] *Revista Musical* (1922-1928).
[68] *Illustração Musical* (1930-1931).

la reacción"[69]. Finalmente, en los cincuenta una se proclamó como "la única revista de música que hay actualmente en Brasil"[70].

Conciertos de música clásica en la otrora capital del país, nociones de historia y estética de la música, técnicas pianísticas y vocales, y panoramas artísticos europeos fueron temáticas transversales en estos medios de comunicación. No obstante, la música popular (brasileña, folclore) fue abordada paulatinamente, en particular por Mário de Andrade en *Illustração Musical* (1930-1931). Después, cuatro publicaciones especializadas siguieron esa senda.

A diferencia de las revistas cariocas, en las paulistanas hubo mujeres que escribieron de música en un período más largo: desde fines del siglo XIX y hasta la década de 1960. Nuevamente, encontramos una debida conciencia del lugar que dichas revistas buscaban ocupar: si *A Música*, entre 1895 y 1899, se definía como una "gaceta artística, musical, ilustrada", premiada en la exposición general de Turín en 1898, y *Ariel*, entre 1923 y 1924, se presentaba como una "revista de cultura musical", "admirable en su trabajo tipográfico y muy elegante y altamente bien hecha en su materia"[71], *São Paulo Musical*, desde 1950, prometía ser "la única revista musical de Brasil […], que los apreciadores de la buena música leen y coleccionan". En general, estas revistas ensalzaban a intérpretes y compositores locales, y las crónicas didácticas sobre ejecución musical eran frecuentes[72]. Tal como ocurrió en Río de Janeiro con un creciente interés por la música popular, en São Paulo, hacia los cincuenta y sesenta, en *São Paulo Musical* y *Música*, los artículos sobre discos y programas radiales cobraban importancia, reflejando los cambios en el consumo de la música.

Pese a la irrebatible preeminencia de publicaciones musicales de Río de Janeiro y São Paulo, que hasta hoy concentran la mayor parte de la población de Brasil, durante la primera mitad del siglo XX hubo cuatro revistas especializadas en las que también contribuyeron mujeres. Tres provenían de capitales estatales (*Som* de Natal, Río Grande del Norte; *Revista Musical* de Recife, Pernambuco; y *O Violino* de Salvador, Bahía) y una, *Música Sacra*, de Petrópolis, Río de Janeiro. Estas revistas fueron fundadas, presididas o

[69] *Música Viva* (1940-1947).
[70] *Sinfonia* (1946-1950?).
[71] *Jornal do Brasil*, 16 de junio de 1928: 5.
[72] Información obtenida de *Ariel*, Año 1, Número 6, marzo de 1924.

dirigidas por representantes del entorno académico (como los historiadores Luís da Câmara Cascudo y Waldemar de Almeida en *Som*, y Anfilófio Oliveira en *O Violino*) y del ámbito eclesiástico (como el sacerdote franciscano Pedro Sinzig, creador de *Música Sacra*).

La prensa regional solía apoyar estas publicaciones, quizá como un gesto a favor de la descentralización de las metrópolis. De la revista *Som*, el *Diário de Natal* señalaba, en 1948, que era "la única revista musical que se edita normalmente en nuestro país"[73]. De *Revista Musical*, en 1921, *A Provincia* se lamentaba el "valor tan poco reconocido"[74] hacia la publicación y esperaba "que obtenga el necesario apoyo del público"[75]. De *Música Sacra*, dos connotados críticos musicales ovacionaban su aparición. En el *Jornal do Commercio*, Andrade Muricy destacaba que era "una revista abierta a todos los cultores sinceros de la música sacra"[76]. En tanto, en el *Correio da Manhã*, João Itiberê da Cunha, alias JIC, subrayaba: "Son pocas nuestras publicaciones consagradas a la música… Ésta, entonces, que se dedica a la música religiosa debe ser considerada la *avis rara*, por así decir inexplicable en nuestro medio, si no supiéramos que, entre sus directores, se encuentra el egregio músico y compositor Fray Pedro Sinzig"[77].

Como puede observarse, si bien Río de Janeiro y São Paulo predominan como espacios de publicación de revistas de música, también las hay de otras regiones del país. Las revistas buscaban promocionar y explicar su creación, y muchas veces dar cuenta de las personas específicas que contribuían a sostenerlas, generando así apoyo a su tarea.

2.2.3. PERIODICIDAD

Una de las preguntas clave al estudiar revistas y prensa es la periodicidad. Difiere mucho una revista mensual de una quincenal o semanal, y me parece un factor importante para tener en cuenta. Siete de las revistas musicales que he rastreado se editaron mensualmente: las cariocas *Illustração Musical*, *Jornal de Música* y *Sinfonia*, las paulistanas

[73] *Diário de Natal*, 19 de noviembre de 1948: 6.
[74] *A Provincia* (PE), 30 de mayo de 1921: 1.
[75] *A Provincia* (PE), 30 de mayo de 1921: 1.
[76] *Jornal do Commercio* (RJ), 9 de abril de 1941: 2.
[77] *Correio da Manhã*, 3 de enero de 1941: 11.

Ariel y *São Paulo Musical*, la recifense *Revista Musical* y la soteropolitana *O Violino*. Por lo general, tales publicaciones eran elogiadas en la prensa diaria, que solía resaltar la periodicidad de éstas y la relevancia en el ambiente artístico.

En los años veinte, Benjamim Costallat, crítico musical de *Jornal do Brasil*, comentó que *Ariel*[78] era "una revista de élite, admirable en su trabajo tipográfico y muy elegante y altamente bien hecha en su materia. Un mensuario que recuerda a revistas europeas por el esmero de los detalles y del acabado"[79]. Una "linda revista paulistana"[80], como recalcaba el *Diário da Noite* de São Paulo, "que tanto honra nuestras artes gráficas, así como nuestra intelectualidad. Buen texto, óptimas ilustraciones, arte en todas las páginas"[81]. En los anuncios de la época, *Ariel* se presentaba como "la mejor revista musical de América del Sur"[82].

Una década más tarde, *Illustração Musical* prometía resucitar el ámbito editorial y musical de Río de Janeiro. Como advertía en 1930 *Correio da Manhã*, "los intentos que ha habido en ese sentido no pasaron de ensayos llevados a cabo con mucha buena voluntad, pero sin base segura, sin programa definido, sin eficiencia real"[83]. Ante la "sensible falta que viene haciendo una publicación que se dedique debidamente a los asuntos musicales, [y] que sea completo vehículo de informaciones y desempeñe un carácter informativo y educador"[84], como notificaba *Jornal do Brasil*, *Illustração Musical* se consagraba como "uno de los proyectores de la cultura artística brasileña en todo el mundo civilizado"[85].

Por otro lado, cuatro de las veinte revistas indagadas circularon cada quince días: *A Música, Revista Musical*, *Correio Musical Brasileiro* y *Brasil Musical*. En mayo de 1921, *O Jornal* de Río de Janeiro felicitó al director de *Correio Musical Brasileiro*, el oboísta Rodolfo Attanásio, por sacar adelante una revista "impresa en magnífico papel y repleta de excelente materia"[86], que actuaría como "el punto de convergencia de nuestra

[78] En marzo de 1924, *Ariel* costaba 2$000 en Río de Janeiro y São Paulo, y 2$500 en otras ciudades brasileñas. Las suscripciones anuales, sin registro, ascendían a 22$000 y, con registro, a 26$000.
[79] *Jornal do Brasil*, 16 de junio de 1928: 5.
[80] *Diário da Noite*, 19 de abril de 1928: 9.
[81] *Diário da Noite*, 19 de abril de 1928: 9.
[82] *Phoenix*, Número 3, marzo de 1924: 38.
[83] *Correio da Manhã*, 31 de mayo de 1930: 5.
[84] *Jornal do Brasil*, 6 de junio de 1930: 6.
[85] *O Paiz*, 3 de agosto de 1930: 8.
[86] *O Jornal*, 21 de mayo de 1921: 11.

intelectualidad artística […] ya era tiempo de decirle al Brasil intelectual: 'nosce te ipsum' [conócete a ti mismo]"[87]. Los encomios a otras publicaciones coetáneas no tardaron. *Brasil Musical*, "tan buscada en nuestros ruedos artísticos […] gracias a la variedad de sus crónicas, críticas e impresiones"[88], como calificaba *A Noite*, era enaltecida en los medios de comunicación por ser "una revista destinada a luchar por los intereses de nuestro arte musical"[89] y porque "a través de todas las vicisitudes, 'Brasil Musical' ha buscado siempre imponerse por su conducta de revista seria de arte"[90].

En el listado de publicaciones no registré revistas semestrales ni anuales, pero sí bimestrales (*Música*, *Música Viva* y *Música Sacra*) y trimestrales (*Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras*, *Revista da Associação Brasileira de Música* y *C.B.M*). *Música* Viva, en su declaración de principios de 1946, rebatía el conservadurismo del "llamado arte académico"[91] y alentaba "todo lo que favorece el nacimiento y crecimiento de lo nuevo"[92]. Este espíritu, menos sustentado en la crónica que en una opinión artística puntual, puede explicar una periodicidad más distanciada. En 1941, en *Correio da Manhã*, João Itiberê da Cunha destacaba el carácter transgresor de la publicación:

> "Música Viva" es un símbolo. Agrupa una Asociación y una Revista (o Boletín, como quieran), ambas doctrinantes, militantes, nacionalistas, aunque no *agresivas* porque los que conviven en ellas son personas educadas… Se siente latente, sin embargo, el picor de lucha, el deseo de *matar* a mucha gente, por lo menos los que puedan divergir de sus directrices "avanzadas"[93].

En cuanto a las ediciones trimestrales, los periódicos cariocas celebraban su propagación. "Por el momento, lo que se ve es, por ejemplo, la ausencia de prensa especializada", apuntaba *Jornal do Commercio* en 1956; y "nuestro medio es pobrísimo en materia de publicaciones musicales. No tenemos prácticamente nada, pues lo poco que de vez en cuando aparece es de carácter transitorio. Nace para morir luego, a falta de recursos para sobrevivir", estipulaba *Diário de Notícias* en 1955.

---

[87] *O Jornal*, 21 de mayo de 1921: 11.
[88] *A Noite,* 14 de noviembre de 1923: 8.
[89] *O Jornal*, 18 de marzo de 1923: 4.
[90] *Correio da Manhã*, 23 de diciembre de 1926: 6.
[91] *Música Viva*, Número 12, enero de 1947: 1.
[92] *Música Viva*, Número 12, enero de 1947: 1.
[93] *Correio da Manhã*, 9 de febrero de 1941: 21.

Cuando irrumpió la *Revista da Associação Brasileira de Música*, *Correio da Manhã* le auguró un "estreno auspicioso. Estaba haciendo mucha falta una revista del género. La *laguna* está llena. Felizmente"[94]. La temida crítica musical D'Or, quien testificó que "no es justo que continuemos despreciando la buena lectura, manantial de cultura y saber"[95], aplaudió el tiraje de cinco mil ejemplares de la *Revista C.B.M.* ("significa la esperanza de que no faltarán lectores para sus páginas"[96]) y afirmó que "una nueva revista de música […] es, así y todo, un punto de partida para emprendimientos más grandes"[97]. Emprendimientos periodísticos que, lamentablemente, no perduraban. En 1956, *Jornal do Commercio* deploró esa situación:

> Las escuelas superiores deberían mantener sus órganos de información y divulgación. Por desgracia, la mentalidad anticultural, de mediocridad activa y contagiosa hoy dominante en la Escola Nacional de Música, establecimiento patrón de nuestra enseñanza musical (!), suprimió la excelente "Revista Brasileira" […] Gracias al dinamismo esforzado y desafiante de la profesora Antonietta de Souza, el Conservatório Brasileiro de Música posee ahora su órgano oficial: la "Revista C.B.M."[98].

De las revistas estudiadas, sólo una fue semanario: *O Rio Musical*, que se proponía "cumplir el serio programa […] de propagar el gusto por la música, elevada, entre nosotros"[99]. Ubicada en el centro de Río de Janeiro y dirigida por Julio Mendes Pereira y M. Chagas Rosa[100], pretendía "llenar un vacío que se rebela, obligatoriamente y a cada paso, contra nuestra ancestral y nunca desmentida predilección por el arte de los sonidos y las notas musicales"[101].

Tiene sentido que, en Brasil, se hayan editado más revistas quincenales y mensuales. Estas publicaciones permitían que se contara con suficiente tiempo para redactar y enviar los artículos con puntualidad. Es importante considerar que, a menudo, los colaboradores no eran periodistas habituados a trabajar bajo presión, sino que

[94] *Correio da Manhã*, 18 de junio de 1932: 7.
[95] *Diário de Notícias*, 28 de diciembre de 1955: 3.
[96] *Diário de Notícias*, 28 de diciembre de 1955: 3.
[97] *Diário de Notícias*, 28 de diciembre de 1955: 3.
[98] *Jornal do Commercio*, 4 de enero de 1956: 7.
[99] *O Jornal*, 28 de mayo de 1922: 9.
[100] *O Jornal*, del 17 de febrero de 1924, informó que Pio Jardim y Dicesar Plaisant asumían como directores de la revista.
[101] *A Noite*, 29 de mayo de 1922: 6.

musicólogos, intérpretes o docentes que emulaban a sus colegas reporteros, pero a los que, tal vez, se les debían acortar y reorganizar los textos. Una periodicidad esporádica concedía, además, la posibilidad de esperar por las corresponsalías nacionales y extranjeras, que podían posponerse para los siguientes números a raíz de las dilaciones propias de los medios de transporte de inicios del siglo XX.

2.2.4. Corresponsalías

En el siglo XIX, gracias al desarrollo de la industria editorial, las comunicaciones cablegráficas, las tecnologías de transporte y el comercio internacional, prorrumpió la figura del reportero y la noción de nota informativa (García Espinosa de los Monteros 1998). Aquello también significó la aparición del corresponsal, "el típico habitante de la diáspora periodística" (Borrat 1989 en García Espinosa de los Monteros 1998: 420) que trabajaba "fuera de la sede central de su redacción, sea dentro o fuera del país" (Borrat 1989 en García Espinosa de los Monteros 1998: 420).

En este sentido, las corresponsalías se tornaron esenciales para las publicaciones de todo el globo y también de Brasil. Lo mismo ocurrió, de hecho, con las publicaciones musicales brasileñas. Notas de corresponsales implicaban una conexión férrea con el Viejo Continente; una señal tácita que insinuaba, dentro de un contexto de élite y la burguesía urbana del 1900, que el país había depurado y blanqueado sus raíces africanas e indígenas, y que se abría a recibir incólumes bríos transatlánticos. Europa simbolizaba modernidad, industrialización, cosmopolitismo, refinamiento, ilustración y renacimiento artístico y literario. La aristocracia carioca y paulistana, mediante dichas conexiones telegráficas y luego telefónicas, inmediatas, parecía sepultar cualquier concepción de barbarie, subdesarrollo e incultura, esa tierra de "aquellos gigantes, aquellas amazonas, aquellos macabros cinocéfalos" (Buarque de Holanda 1958: 127).

El Brasil finisecular implicó un quiebre con el período imperial, basado en un intento de renovación y modernización ya no sólo de una pequeña élite aristocrática de raigambre portuguesa, sino que también una creciente burguesía compuesta de locales y migrantes adinerados. En palabras de Zanon (2009), "una sociedad de pequeños burgueses, caballeros de frac, damas elegantes y pomposas, todo tipo de joven saturado de

pretensión y de esnobismo" (221). La remodelación urbanística de Río de Janeiro se efectuó bajo los preceptos arquitectónicos parisinos. Como explica Zanon (2009):

> Río se transformó en la postal de la República. Adoptó el espíritu francés de la *Belle Époque* […] Por lo tanto, se hacía necesario "civilizar" Río; identificarse con la aristocracia europea, con el claro objetivo de legitimar su condición de superioridad; hablar francés, consumir la moda, la literatura, las artes, la cultura, frecuentar *soirées* y *bal masqués* promovidos por las *bien nées* de la élite carioca (227).

En este contexto, si una revista especializada contaba con enviados especiales en el exterior, inmediatamente era reconocida. Por ejemplo, *A Música* (1895-1899) de São Paulo tenía representantes que le permitían recibir información original desde Berlín, Florencia, Ginebra, París, Porto, Roma y Viena, todas metrópolis europeas reconocidas por su vida cultural. Hasta la década de 1950, los corresponsales de las publicaciones musicales brasileñas eran contratados por la fiabilidad en las noticias que difundían, por su sello y estilo distintivos, y por sus historias originales, diarios de viaje que atraían a los lectores. La mayoría de dichos corresponsales eran ciudadanos de aquellos lugares, pero, si bien son pocos, también había corresponsales brasileños radicados en otras ciudades: desde Roma, la arpista Rosa Ferraiol para *Correio Musical Brasileiro*; desde Baltimore, el pianista Alfredo Oswald para *Illustração Musical*; desde Nueva York, el director de orquesta Bernardo Federowsky para *Sinfonia*; y, desde París, la compositora Celeste Jaguaribe de M. Faria, redactora de *Revista Musical*, y el musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, quien escribía para *Jornal de Música*.

De la veintena de revistas examinadas, sólo nueve contaban con corresponsalías constantes tanto en Brasil como en el extranjero. Lo más probable es que aquello se haya asentado en la idea de *producir*, desde las grandes capitales, una imagen homogénea de *país*: qué representaba lo nacional, tópico central en el ideario de la primera mitad del siglo XX.

Publicaciones fluminenses de la década de 1950, como *Jornal de Música* y *Sinfonia*, mantenían corresponsales en Manaos, Belém, São Luís, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Maceió, Aracaju, Vitória, Florianópolis, Goiânia, Corumbá, São Paulo, Curitiba, Recife, Campina Grande, Belo Horizonte y Araraquara. Incluso, la dirección de *Jornal de Música* se repartía entre representantes del mundo musical provenientes de

São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Salvador, Curitiba, Porto Alegre y Petrópolis. Casi todos los colaboradores no eran periodistas titulados, sino que académicos de conservatorios e instituciones de enseñanza musical que se desempeñaban como reporteros ocasionales[102].

Illustração Musical es, sin duda, la revista brasileña de los años treinta con la mayor cantidad de corresponsales nacionales. En el escalafón aparecían prestigiosos profesores y profesoras[103] de Río de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Manaos, Belém, Paraíba, Recife, Maceió, Salvador, Curitiba, Porto Alegre, Pelotas y Río Grande.

Siguiendo a *Illustração Musical*, las revistas con más corresponsales eran *O Violino* (1952-1955), de Salvador, y *Som* (1936-1949), de Natal. Al circular en los estados de Bahía y Río Grande del Norte, respectivamente, se constata la premura por tratar de cubrir los acontecimientos más descollantes de la zona nordeste y del país. Para eso, ambas ediciones recurrían a redactores/as —de hecho, un considerable número de mujeres— de Río de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Cachoeira, Vitória, Feira de Santana, São Félix, Vitória de Conquista, Nazaré, Ilhéus, Itabuna, Manaos, Pará, Fortaleza, Mossoró, Assu, Lages, João Pessoa, Recife, Maceió, Bauru, Florianópolis y Porto Alegre.

De las nueve revistas con corresponsales, siete disponían de comentaristas en el extranjero. Ya en 1899, *A Música* se jactaba de su "intercambio con los principales periódicos musicales" del mundo. *São Paulo Musical* (1952-1954) presumía sus contactos en Buenos Aires, Viena y Milán[104]. Mientras que las cariocas *Revista Musical* (1924-1928), *Illustração Musical* (1930-1931)[105], *Sinfonia* (1950) y *Jornal de Música* (1952)[106] divulgaban

[102] Como José Ortenzi, Alfredo Maciel F. Melo, Luis de Carvalho, Odilon Coimbra, Arquimedes Peres Maranhão, Iranildo Buarque Maciel, Arnaldo Marchesoti y Lysanias de Oliveira Campos en *Sinfonia*.

[103] Para profundizar en las mujeres que fueron corresponsales, revisar la sección "Mujeres que escribían de música".

[104] Desde Buenos Aires escribía Alberto Emilio Giménez, musicólogo y director de la revista *Polifonía*; desde Viena, Frederico R. Geiringer; y, desde Milán, el Maestro Ferdinando Mario Ciceri y el Dr. Enzo Greco.

[105] Desde Barcelona contribuía Mario Mateo, director de orquesta y compositor; desde París, André Coeuroy, musicólogo y crítico musical; desde Nueva York, Franck Campbell-Watson, director de orquesta; y, desde Roma, Raffaello De Rensis, musicólogo y crítico musical.

[106] Desde Bonn colaboraba Alfred Goldman; desde Sydney, W. Wagner; desde Santiago de Chile, M. Ariza; desde Bogotá, Manuel Drezner, crítico musical; desde Nueva York, Howard Reilly, productor y director de radio; desde Madrid, Antonio Iglesias, pianista y crítico musical; desde Londres, J. Brittan; desde Tel Aviv, Selma Holzman; desde Beirut, Arlette El-Khoury; desde Ciudad de México, Salomón

notas de Barcelona, París, Nueva York, Bonn, Buenos Aires, Sydney, Santiago de Chile, Bogotá, Madrid, Londres, Roma, Tel Aviv, Beirut, Ciudad de México, Lima y Lisboa, la natalense *Som* recibía informaciones sólo desde Buenos Aires[107].

2.2.5. COLABORADORES FRECUENTES

En el Brasil finisecular, diversos investigadores, docentes, intérpretes y compositores ejercieron la crítica musical. Así fue, por ejemplo, el caso de *A Música* (1896-1899). La revista alardeaba de su equipo de colaboradores, prácticamente un "quién es quién" de la vida musical de aquel entonces[108]: Henrique Oswald (compositor y pianista), Sylvie Tanzi, Filippo Fortunati, Giulio Meniti, Dr. Alfredo Bastos (periodista), Alberto Nepomuceno (compositor y director de orquesta), José Vianna da Motta (compositor y pianista portugués), Bernardo Valentim Moreira de Sá (compositor portugués), Alfredo Camarate (crítico musical), Antônio Carlos de Andrada (político), Dr. Ezequiel Ramos Júnior (compositor, crítico musical y poeta), Dr. Victor Godinho, João Gomes de Araújo (compositor), Luiz Levy (compositor), Dr. Mauricio Levy y P. O. Bareire. Algunos años más tarde se sumaron Eduardo Nadaud, Luigi Chiaffarelli (pianista) y Luiz Montroger. Por desgracia, es difícil descifrar a quiénes se les atribuyen las crónicas, muchas veces no firmadas.

El panorama que se observa entre estos colaboradores (principalmente músicos profesionales, muchos de ellos compositores) se prolonga en el tiempo. En la década de 1920, la supremacía de la crítica musical permaneció en manos de intérpretes y compositores. El rol de Felicio Mastrangelo, tenor devenido en ícono de la radiofonía, es un buen ejemplo del perfil de entonces y un estudio de caso para entender las dinámicas de las revistas musicales de esa época. Mastrangelo encarnaba la premisa de colaboradores que podían participar en más de una publicación, sin ataduras contractuales, capaces de emprender su propio proyecto periodístico. Siendo redactor de *O Rio Musical* (1922-1924) instituyó *Brasil Musical* (1923-1927). Un "hombre raro en

Kahan Montes de Oca, crítico musical polaco radicado en América Latina; desde Lima, Carlos Raygada, crítico musical; y, desde Lisboa, Gastão de Bittencourt, musicólogo.

[107] Ejercía como corresponsal Rodolfo Barbacci, musicólogo y compositor argentino.

[108] Colaboradores que aparecen en el escalafón de la edición número 73.

nuestro medio"[109], sentenciaba *O Jornal* en 1924, pues "se acordó de fundar […] una revista que ya debíamos poseer, por lo menos, hace un cuarto de siglo"[110].

Brasil Musical contó con los aportes de Nelson de Mello e Souza, Carlos de Carvalho, Francisco Nunes y Francisco Chiaffitelli. "Conteniendo crónicas firmadas por figuras destacadas en nuestros medios artísticos, […] esa revista elegante evidencia, una vez más, el buen gusto y la inteligencia de sus organizadores"[111], acreditaba *O Paiz*.

Desde los años treinta ciertos nombres se repiten a menudo, tanto en revistas cariocas y paulistanas, como en otras regionales. La prensa diaria reseñaba, de forma concisa, los principales artículos y redactores. "De aspecto agradable y bien cuidado, incluye interesantes colaboraciones"[112], comentaba *A Noite* de la *Revista da Associação Brasileira de Música* en 1933. Un núcleo importante de colaboradores, con nombres respetados, era clave para dar vigencia y relevancia a una publicación. "Basta el enunciado de estos nombres para garantizar la seriedad y el brillo de la nueva revista que surge en un momento propicio, cuando se intenta levantar el nivel artístico en Brasil", consignó *Correio da Manhã* en 1930 cuando se lanzó *Illustração Musical.* La misma tenía contribuciones de personajes claves de la musicología local, como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo[113], Andrade Muricy, Egydio de Castro e Silva, Octavio Bevilacqua, Renato Almeida, Brasílio Itiberê da Cunha y Mário de Andrade.

Ese grupo, tan respetado en el medio artístico, se configuraba como un equipo indisoluble. Si el consagrado profesor Luiz Heitor —a secas, como lo denominaban los medios— aparecía en el escalafón de alguna publicación, significaba que sus condiscípulos escribían allí. Esa simbiosis se reflejaba, también, en *Música Viva*, *Jornal de Música* y *C.B.M*. Si se disponía de aquel cuerpo de redacción, las revistas "no podía[n]

[109] *O Jornal*, 24 de junio de 1924: 11.
[110] *O Jornal*, 24 de junio de 1924: 11.
[111] *O Paiz*, 14 de junio de 1924: 6.
[112] *A Noite*, 13 de mayo de 1933: 4.
[113] En 1932, *Correio do Paraná* realizó un semblante del Profesor Luiz Heitor: "Además de compositor, cuyas obras, últimamente, se vienen imponiendo a la admiración del público y de la crítica carioca, es, a su vez, crítico musical de los más ilustres, habiendo ejercido varios años ese cargo en los periódicos 'O Imparcial' y 'A Ordem', y habiendo sido uno de los redactores efectivos de la revista 'Illustração Musical' al lado de Andrade Muricy y Octavio Bevilacqua". *Correio do Paraná*, 9 de abril de 1932: 3.

estar en mejores manos"[114], como insistía João Itiberê da Cunha en 1940[115]. Esto es, las revistas buscaban periódicamente construir un espacio de autoridad discursiva.

El círculo profesional de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo fue uno de los más importantes en los medios de entonces, pero también había figuras relevantes externas a su influencia. Entre ellos destacan Claudio Santoro (*Música Viva*), Guerra Peixe (*Música Viva*), Eurico Nogueira França (*Música Viva*, *Música Sacra*, *Sinfonia*), Gastão de Bettencourt (*Música Sacra*, *C.B.M.*) y Renzo Massarani (*Música Sacra*). También se puede considerar en dicha línea a Mário de Andrade, quizás el más famoso de los críticos de Brasil en la primera mitad del siglo XX y quien ejerció un potente influjo en la crítica y en la investigación musical. Una especie de polímata moderno, personificaba una figura omnipresente de autoridad, deambulando como crítico musical en publicaciones tan disímiles entre sí, como *Illustração Musical*, *Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras*, *Música Viva* y *Música Sacra*. Era, tal vez, el más cotizado de los redactores.

En 1921, Mário de Andrade comenzó a escribir en la revista paulistana *Correio Musical Brasileiro*, que contaba "con un cuerpo de redacción que vale por una victoria y más, con la colaboración de innumerables maestros brasileños"[116], como los músicos Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Francisco Nunes, Léo Kessler, Abdon Milanez y Agostinho Cantù[117]. En la edición número 3 se anunciaba su incorporación:

> El joven y erudito profesor de Estética e Historia de la Música de nuestro Conservatorio es un "nombre hecho" entre nosotros, ya en la crítica musical en que ocupa un lugar de destaque, ya en la literatura donde pontifica como prosador y poeta… No es, por lo tanto, una presentación la que hacemos: a Mário Moraes de Andrade se le dispensa por el justo renombre del que goza en nuestro medio artístico y social; […] nos enorgullece contar que nos honra con su colaboración[118].

[114] *Correio da Manhã*, 10 de mayo de 1940: 5.
[115] Esta frase proviene de una impresión acerca de la recién inaugurada *Música Viva*. En su columna en *Correio da Manhã*, João Itiberê da Cunha indicó: "Su cuerpo de redacción es excelente. Hay mucho que esperar de esa publicación […] 'Música Viva' tiene como fundador a Hans-Joachim Koellreutter; director, Octavio Bevilacqua; y redactores a Brasilio Itiberê, Egydio de Castro e Silva, Hans-Joachim Koellreutter y Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. No podía estar en mejores manos". *Correio da Manhã*, 10 de mayo de 1940: 5.
[116] *O Jornal*, 21 de mayo de 1921: 11.
[117] Información obtenida de *República*, 11 de agosto de 1921: 4.
[118] *Correio Musical Brasileiro*, Año 1, Número 3, 15 de junio de 1921.

Su primera colaboración en *Correio Musical Brasileiro* fue un poema inédito titulado "Mozart", en el que exclamaba "¡morir como Mozart!... Dejando la faz de la tierra presa a un fúnebre lamento… Aguaceros, truenos en ese momento, como si, al dolor, el propio Dios llorase"[119]. Mário de Andrade se volvió rápidamente una autoridad en la lógica de influenciar las costumbres y el gusto, como buscaban muchas revistas del período. Por ejemplo, de Andrade era celebrado por Waldemar de Almeida, el editor de la pernambucana *Som*, que lo consideraba un de las "grandes figuras de las letras del país",[120] figura ideal para una revista que se abogaba por eliminar "los perniciosos efectos de la música fútil, mostrando su influencia sobre la criminalidad y la disolución de las costumbres"[121] y que buscaba críticos e intelectuales que dijeran "verdades duras, pero oportunas, a una sociedad neo-paganizada"[122].

Este lugar, del crítico como profeta ante la sociedad, se construyó progresivamente desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En un principio, se discutía acerca del incremento de críticos musicales, algunos tildados, de forma despectiva, "cronistas" o "critiqueros"[123]. "No hay nada más fácil en esta ciudad de Río de Janeiro que cualquier sujeto se asuma crítico musical"[124], deploraba *Cidade do Rio* en 1896. Ese pleito, por supuesto, era sólo entre hombres. Pero, a mediados del siglo XX, esos críticos ya eran autoridades, denominados con mayor frecuencia como musicólogos, conformando una cofradía masculina dentro de la prensa brasileña. Estos listados de *hombres de letras*, como se ha visto, son una constante de prestigio, como en esta reseña de *Tribuna da Imprensa* sobre el debut, en 1956, de la revista *C.B.M.*: "Un cuidadoso trabajo gráfico con colaboraciones de Antonietta de Souza, directora, de varios profesores del C.B.M., y de musicólogos como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy, Renzo Massarani, Renato Almeida, Ivo Cruz y Virgil Thompson"[125].

Ser críticO y no críticA. En este marco, el espacio para las mujeres no fue fácil. Performar el género contrario y gramaticalmente eludir las normas fue el modo que

[119] *Correio Musical Brasileiro*, Año 1, Número 3, 15 de junio de 1921.
[120] *O Radical*, 10 de enero de 1937: 5.
[121] *A Ordem*, 13 de julio de 1939: 1.
[122] *A Ordem*, 13 de julio de 1939: 1.
[123] *Revista Artistica*, Año 1, número 1, junio de 1899: 7.
[124] *Cidade do Rio*, 30 de diciembre de 1896: 2.
[125] *Tribuna da Imprensa*, 6 de enero de 1956: 3.

encontraron algunas críticas musicales para legitimarse en este contexto de publicaciones periódicas de música.

En 1943, Magdala da Gama Oliveira, dando cuenta de lo difícil que era insertarse en esta cofradía masculina, evocó un episodio de discriminación:

> Había terminado el curso en el Instituto [de Música] y acababa de ingresar a un periódico para hacer la crítica de los conciertos. Entusiasmada con el nuevo puesto decidí saludar personalmente a un famoso pianista, cuyas interpretaciones lograron llevar al éxtasis mis tremendas exigencias precoces.
> —¡Soy el crítico musical de "Diário Carioca"! — dije yo, en un arrobo, después de apretar la mano del semidiós.
> El artista fijó los ojos en mí, percibió en el fuego de mi exaltación todas las exageraciones de los veinte años, y exclamó con ironía, casi como un insulto:
> —¿Usted, crítico de arte? No creo…
> La risa del ídolo me incendió el alma, quemando en un segundo todas mis vanidades. Me retiré del teatro. Al final, sabía que el ídolo estaba en lo cierto[126].

Como se apreciará en los siguientes capítulos, esta construcción de ser mujer y crítica de música sólo puede entenderse desde este contexto, donde la autoridad es eminentemente masculina y donde los espacios profesionales reales deben ser ganados, muchas veces con enormes dificultades emocionales, sociales y económicas, como deja entrever Magdala en estos textos.

2.2.6. CONTENIDOS

En un intento por historizar las revistas musicales en São Paulo, la crítica Inah de Mello elogiaba en 1954 aquellas "relativas a la educación musical"[127] y exigía la permanencia de tales publicaciones, pues era necesaria "la realización de una obra de renovación de nuestro ambiente musical, promoviendo un balance completo de nuestras deficiencias y proporcionando los recursos imprescindibles e impostergables para el levantamiento del nivel musical paulista"[128]. Mediante la difusión de conciertos, nociones teóricas y, en algunos casos, partituras, los periódicos musicales estaban destinados, en primer lugar, a educar el gusto y las costumbres, como se señala con frecuencia. Pero, además, esa

[126] *Fon-Fon*, 14 de agosto de 1943: 52.
[127] *Correio Paulistano*, 3 de julio de 1954.
[128] *Correio Paulistano*, 3 de julio de 1954.

educación está explícitamente dirigida a "las gentiles señoras que dedican a la música una buena parte de su precioso tiempo"[129], como señalaba *A Música* en 1896, o ejercían "una influencia eficaz […] con artículos esencialmente pedagógicos"[130], como declaraba *Lira* cinco décadas más tarde.

La crítica musical, por tanto, se empleaba como herramienta para educar y permear el gusto, hacia 1900, de un público femenino, pero progresivamente de un universo más amplio de lectores, también masculinos. Los textos periodísticos solían defender la estética decimonónica, promover proyectos europeístas, metaforizar respecto de íconos del Clasicismo y el Romanticismo, condenar la música entendida como un mero divertimento y exaltar los valores foráneos en desmedro de las expresiones vernáculas. Los/as críticos/as musicales brasileños/as conservaban una prosa novelesca, ampulosa y hasta elitista, y se esforzaban en "hacer a la nación más refinada, inteligente y culta" (en Madrid 2007: 21). Una nación, claramente, segregada por clase, raza, género y estatus económico, aunque esto es rara vez explicitado en la prensa musical de la época. El movimiento musical en Río de Janeiro y São Paulo, noticias desde el extranjero, recitales de música erudita, técnicas pianísticas y violinísticas, didáctica del canto, semblantes de compositores canónicos, corrientes vanguardistas, organología, ópera, fonografía y enseñanza de notación, armonía y formas musicales eran contenidos transversales en los medios especializados desde fines del siglo XIX y hasta inicios de la década de 1960.

A Música (1896-1899), por ejemplo, indicaba que "la revista, extraña a cualquier opinión política, se ocupará exclusivamente de noticias artísticas y musicales"[131] y prometía "servir tanto a los más hábiles pianistas como a los principiantes"[132]. Esto, porque su afán era el adiestramiento del piano. Su director, Henrique Ruegger, firmaba artículos titulados "Estudios técnicos", en los que repasaba los principios de ejecución y las escalas. La preponderancia del pianismo en las publicaciones musicales persistió hasta los años veinte. La carioca *Revista Musical* editaba partituras de piezas de salón, para piano solo y piano y canto. Se presentaba como un quincenario "con las últimas

[129] *A Música para Todos*, Año 1, número 1, 15 de marzo de 1896.
[130] *Lira*, s/f: 3.
[131] *A Música para Todos*, Año 1, número 1, 15 de marzo de 1896.
[132] Ídem.

novedades danzantes de mayor éxito en las orquestas de esta Capital, formando un álbum de las más lindas y variadas composiciones de autores nacionales y extranjeros. Fox-trot, tangos argentinos, valses, ragtimes, maxixes, sambas, canções, modinhas"[133].

O Rio Musical significó un giro, más bien, hacia la *prensa* musical y no sólo a la educación del piano. Propagaba "diversas crónicas sobre los grandes maestros de la música y la publicación de músicas clásicas y de actualidad"[134], aunque también ensalzaba a las intérpretes locales. En 1924, describía a la pianista Iza Queiroz dos Santos como un "brillante temperamento de música y un raro ejemplo de fe y de energía en las luchas contra los obstáculos que la fatalidad cotidiana arma delante de todos los ideales bellos y superiores"[135], y sostenía de Dyla Tavares Josetti que "pocas pianistas brasileñas poseen la técnica de bravura que observamos"[136].

Del equipo de redacción, sólo se sabe que lo integraban "los más competentes profesores de música y brillantes escritores"[137]: a Julio Reis se le encomendaba la sección "Chronica" y, a Mi-Dó-Si, "Ao som da orchestra"[138]. En la edición número 11, del 5 de agosto de 1922, se evidencia la colaboración de la pianista y profesora Amélia de Rezende Martins, piedra angular en cuanto a la inserción de mujeres que escribían de música en medios de comunicación. Se encargaba de la sección "Curiosidades Musicais", donde redactaba alegóricas reseñas, con tintes de crítica, de obras de Chopin, Liszt, Schumann, Rachmaninoff y Beethoven.

"Batallar en pro del arte y defender los ideales musicales"[139], como ya asentía *Brasil Musical* en 1924, fue una consigna que perduró en el tiempo. Desde 1930, la música de arte brasileña cobró mayor relevancia a nivel nacional e internacional, quizá debido a la repercusión mundial de los *Choros* de Heitor Villa-Lobos. Sin transformar el carácter de las revistas, no obstante, se ve un nuevo espacio dado a la discusión ideológica y artística sobre la música, como *Illustração Musical* enfatizaba:

---

[133] *Revista Musical*, Año 1, número 1, 15 de agosto de 1923: 2.
[134] *O Jornal*, 11 de noviembre de 1922: 4.
[135] *O Rio Musical,* Número 34, 16 de febrero de 1924.
[136] *O Rio Musical,* Número 54, 5 de julio de 1924.
[137] *A Noite*, 26 de mayo de 1922: 4.
[138] *O Paiz*, 19 de noviembre de 1922: 2.
[139] *Brasil Musical*, Año 2, números 23-24, del 10 al 25 de marzo de 1924.

> Aquí serán encontradas todas las informaciones de real interés: la música brasileña estará con toda su vida fielmente retratada […] Exclusivamente informativa y educadora, Illustração Musical será extraña a cualquier dogma artístico, ajena intransigentemente a cuestiones personales, sólo teniendo en la mira servir, con el concurso de todos los capaces, a la Música Brasileña - unir para construir[140].

Las revistas podían dar cuenta de una música brasileña cada vez más heterogénea, como heterogéneo era el universo de revistas que hablaban de ella. En los cuarenta, según dichas publicaciones, la música brasileña podía oscilar entre "la creación de nuevas formas musicales que correspondan a las ideas nuevas, expresadas en un lenguaje musical contrapuntístico-armónico y basado en un cromatismo diatónico"[141], como amparaba la carioca *Música Viva*; o "artículos de interés referentes a la música de Iglesia, como a la música profana"[142], que caracterizaba a la petropolitana *Música Sacra*; así como a las realizaciones musicales del nordeste, "pero sin virarse a un tema regional"[143], que conllevó a "intercambios culturales con los más altos musicógrafos brasileños"[144], como ratificaba la natalense *Som*.

Las revistas se tornaron más inclusivas hacia mediados de siglo en términos de los tipos de música reseñados. La música brasileña, ya no sólo la de arte, sino que también la popular y la folclórica, fue mejor recepcionada a partir de los años cincuenta. "El siglo de oro de la polifonía", "Orígenes, desarrollo y victorias de la música norteamericana", "Chopin y su posición en el Romanticismo", "Despertando el placer musical en los niños", "Revolucionada la industria del piano en 1956", "Música negra" y "La música popular brasileña" fueron algunos títulos que publicó *C.B.M.* como parte de su propuesta integrativa. La revista surgió "para amistosamente colaborar en la patriótica obra de divulgación del arte musical entre nosotros y llevar al exterior algo de lo que ya poseemos de apreciable"[145], como expresó la directora Antonietta de Souza.

A pesar de las pretensiones editoriales por concentrar contenidos sobre música popular, por "ofrecer al lector —sea él músico, musicólogo o amante— el resultado de una

[140] *Illustração Musical*, Año 1, número 1, agosto de 1930: 1.
[141] *Música Viva*. Manifiesto de 1946: 2.
[142] *Correio da Manhã*, 1 de octubre de 1943: 9.
[143] *Som*, Año 2, número 5: 1.
[144] *Som*, Año 2, número 5: 1.
[145] *C.B.M.*, Año 1, número 1, de octubre a diciembre de 1955: 3.

permanente investigación sobre la situación de la música"[146], como prometía *São Paulo Musical* en 1953, "los problemas del Arte y de las diferentes corrientes de la música contemporánea"[147], es decir, aquellas inquietudes concernientes a la élite, aminoraban cualquier esfuerzo por relevar la música mediatizada y comercial. Los "artículos sobre teatro, sinfonía, al eco de las principales manifestaciones artísticas brasileñas y extranjeras"[148] que publicaba *São Paulo Musical* y las "noticias de artistas, estudiantes, orquestas, escuelas, asociaciones, concursos, conjuntos corales"[149] orientadas a "todos los que se interesan y trabajan en pro de la buena música en Brasil"[150], como acentuaba *Música* en 1960, corroboraban que la música era un bien de consumo exclusivista. Si no, cómo explicar los frecuentes avisos en *São Paulo Musical* de los conservatorios Heitor Villa-Lobos y João Gomes de Araújo, de las casas de pianos Bevilacqua y Levy, y de la tienda musical Brenno Rossi, que importaba discos de larga duración para proporcionar "el placer inédito de oír partituras enteras sin interrupción"[151]. Estos temas, como revisaremos en capítulos posteriores, serán centrales en los modos en que escribirán las mujeres sobre música.

2.2.7. MUJERES QUE ESCRIBÍAN DE MÚSICA

A partir de este trabajo de campo se puede concluir que, durante la primera mitad del siglo XX, 115 mujeres escribieron de música en Brasil (ver Anexo 2). Puesto que sólo se analizaron veinte revistas especializadas, es presumible que se hayan omitido a críticas y cronistas que trabajaron, por ejemplo, en la prensa de circulación nacional[152]. O, más

[146] *São Paulo Musical*, Año 4, número 37, mayo de 1953: 1.
[147] *São Paulo Musical*, Año 4, número 37, mayo de 1953: 1.
[148] *São Paulo Musical*, Año 4, número 37, mayo de 1953: 1.
[149] *Música*, Año 1, números 6-7, de diciembre a enero de 1960: 3.
[150] *Música*, Año 1, números 6-7, de diciembre a enero de 1960: 3.
[151] *São Paulo Musical*, Año 4, número 37, mayo de 1953: 32.
[152] Hay nombres que he hallado de forma azarosa, como los de las críticas musicales paulistas Ondina de Faria Bonora de Oliveira, fundadora de *Resenha Musical* (1938-1945), y Leozinha Magalhães de Almeida y Lilly Wolff, quienes escribían en los años 50.

triste aún, es probable que no se las identificara por el empleo de seudónimos no femeninos[153].

Tal como se preveía, la mayoría de las redactoras fueron musicólogas, directoras corales, compositoras y/o intérpretes, en especial, pianistas, violinistas y cantantes[154]. No obstante, algunas tuvieron proveniencias disciplinares ajenas a la música: declamadoras, poetisas, escritoras, bibliotecarias, profesoras, abogadas, asistentes de administración y hasta catequistas.

Es necesario acotar tres cosas: no todas las mujeres que escribieron de música en este período fueron brasileñas; si no ejercían como corresponsales en el extranjero, eran intelectuales o artistas aclamadas en Europa o Estados Unidos. Por otro lado, que sus nombres aparecieran en los escalafones de una publicación no implicaba que todas firmaran o que efectivamente colaboraran; algunas revistas presentaban a un selecto grupo de académicas, pese a que sus contribuciones fuesen ocasionales o incluso inexistentes. Por último, considerando que las ejecutantes se formaban a temprana edad, hubo unas pocas articulistas púberes[155]. Era común que, tras egresar del conservatorio, algunas jóvenes sobresalientes incursionaran en el terreno periodístico.

No se mencionarán a todas las mujeres que ejercieron la crítica musical en Brasil. Más bien, se trabajará con un corpus específico, constituido por cronistas que fueron laureadas tanto en los medios en los que cooperaban como en la prensa diaria, o que, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, colaboraron constantemente en revistas especializadas.

En la década de 1920, algunas mujeres ingresaron al rubro de la escritura sobre música: en *Brasil Musical*, la violinista y directora coral Ceição de Barros Barreto; en *Revista*

[153] Una anécdota al respecto: cuando recién emprendí esta investigación y revisé periódicos de alcance nacional, me topé con D'Or (Ondina Portella Ribeiro Dantas). Pensando que se trataba de un hombre, por un tiempo desatendí sus mordaces críticas en *Diário de Notícias*. Por suerte, me percaté del error.

[154] Esta información fue recogida a través de la Hemeroteca Digital Brasileira: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. En el motor de búsqueda escribí el nombre completo de la persona, entre comillas, para obtener entradas exactas. Luego de chequear periódicos y revistas de distintas décadas y estados brasileños, encontré la disciplina de origen de la cronista. En contados casos no aparecía.

[155] Esto es particularmente notorio en el escalafón de *O Violino* de Salvador (1952-1955). Al parecer, las colaboradoras sin el apelativo de "doctora" o "profesora" eran intérpretes adolescentes. Deduje esto al leer una crónica de la revista soteropolitana *Única*, de octubre-noviembre de 1950. Todas ellas, estudiantes del profesor Amfilofio Oliveira, eran mencionadas como "niñas" violinistas o "señoritas".

Musical, la compositora Celeste Jaguaribe de Matos Faria; y en *O Rio Musical*, la pianista Amélia de Rezende Martins. *Brasil Musical* aseguraba que Ceição de Barros Barreto abrillantaría sus páginas con estudios sobre Estética e Historia de la Música, ya que "en nuestro medio artístico no hay quién no admire y aprecie [sus] predicados intelectuales". Sólo halagos recibió en su debut como colaboradora:

> Además de estudiosa incansable de los secretos de la música, arte a la que dedica todo cariño, se perfeccionó en el arte de las letras, de modo que exprime en lenguaje rico y pulido las apreciaciones de su vibrátil y fértil espíritu[156].

Ser "profesora del Instituto Nacional de Música y una de las más competentes"[157] que gozaba "de justo prestigio en su clase por su variado conocimiento musical, sumado a una gran intuición artística"[158] fueron las credenciales que permitieron a Celeste Jaguaribe de Matos Faria unirse al equipo de *Revista Musical*. Enviaba artículos desde Europa, donde se radicó para acompañar a su marido, el químico Dr. Luiz de Faria, y para "observar y estudiar lo que mejor se ha hecho en cuanto a la pedagogía del solfeo"[159]. En su travesía, confesaba en sus corresponsalías, se deslumbraba con las grandes capitales, donde realmente se valoraba la música. "¡Cómo desearía que mis patricios tuvieran la devoción que tienen los franceses por la Música! Seis, ocho conciertos diarios, ¡todos ellos repletos!"[160], comentaba desde París. Y desde Berlín reprendía a sus altaneros estudiantes cariocas:

> La escuela alemana —la verdadera—, que infelizmente no conocemos en Río, es una perfección, ya como impostación de la voz, articulación, dicción, respiración, y ya como estilo […] El alumno aquí tiene un respeto profundo por su maestro. Y, atendiendo a los consejos de éste, no tiene la prisa que tienen nuestros alumnos en Río, *de cantar en público y exhibirse*[161].

A partir de los años treinta, Amélia de Rezende Martins delineó la senda de la crítica musical. Persistente colaboradora en *Ariel* e *Illustração Musical*, dirigió, entre 1935 y 1938,

---

[156] *A Provincia*, 11 de noviembre de 1923: 1.
[157] *Diário Carioca*, 10 de agosto de 1932: 4.
[158] *O Paiz*, 3 de noviembre de 1921: 4.
[159] *Revista Musical*, 1 de octubre de 1927: 10.
[160] *Revista Musical*, segunda quincena de enero de 1928: 6.
[161] *Revista Musical*, Año 6, número 114, primera quincena de mayo de 1928: 1.

una inusual y polémica publicación musical: *Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras*, partidaria del Tercer Reich. En 1942, "la distinguida virtuosa"[162], fue acusada de haber sido una agente encubierta de los nazis[163]. *O Dia* notificó:

> El periódico [*Diários Associados*] publica en cuatro columnas el retrato de la señora Maria Amélia de Rezende Martins, directora de la filial de "Pró-Arte" en Porto Alegre, diciendo que la misma está siendo apuntada como peligrosísima quintacolumnista, habiendo huido el martes último para Buenos Aires. El periódico publica también la fachada de "Pró-Arte", mostrando que la misma extendió sus tentáculos por todo el país, enmascarando con conciertos, exposiciones artísticas, etc., siendo dirigida por el alemán Theodor Heuberger [fundador de *Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras*], peligroso espía nazista[164].

A pesar de aquel desfavorable episodio, fue recordada como "una de las paladinas más denodadas por la educación de la juventud brasileña dentro de los seguros y saludables principios de la moral y de la religión"[165].

De la misma generación de Ceição de Barros Barreto, Celeste Jaguaribe de Matos Faria y Amélia de Rezende Martins pertenecieron la cantante y guitarrista Olga Praguer, y la mezzo-soprano Antonietta de Souza, ambas cronistas en *Illustração Musical*. Invitada por esa revista, Olga Praguer, "la más grande folclorista" según *The New York Times*[166], inauguró una sección de música popular mucho antes que investigadoras y críticas, como Dulce Martins Lamas y Mariza Lira, salvaguardaran esa expresión. En su columna, Praguer redimía "lo brasileño", ansiando eliminar los prejuicios en torno a la música de raíz:

> Si hay país que tenga personalidad, que tenga riqueza de ritmos en su música es Brasil […] Así, no se debía más comprender que un compositor nuestro hiciese una "tarantela", una "mazurca", un "lied", una "bergerette"… es inoportuno, es artificial y no exprime nada del alma brasileña. ¿Por qué habremos de buscar la influencia extranjera si nos podemos inspirar en aquélla que ya existe entre nosotros, que es mucho más nueva, mucho más interesante… mucho más

[162] *Fon-Fon*, número 6, 1935.
[163] Enio de Freitas e Castro, presidente de la Associação Riograndense de Música, publicó un extenso reportaje para los *Diários Associados*.
[164] *O Dia*, 5 de abril de 1942: 1.
[165] *Vida Doméstica*, abril de 1934: 102.
[166] Recuperado de https://jornalggn.com.br/musica/olga-praguer-coelho-quase-um-seculo-de-excelente-musica/ [07/2020].

> espontánea y sincera? No consintamos más que se tergiverse nuestra música popular[167].

Antonietta de Souza, en cambio, idealizaba un "público musicalizado"[168] que fuese representado "por los elegidos de Euterpe, sus hijos preferidos, los grandes músicos, o sea, solistas, profesores, compositores o directores"[169]. En su juventud se había convertido en "una gloria nacional"[170] tras conquistar "los aplausos de las plateas más cultas de Europa"[171] con "la belleza y amplitud de su voz, su dicción perfecta, su real temperamento artístico"[172]. Cuando Magdala da Gama Oliveira declaró en 1930 que "en cada periódico debería haber un redactor con la obligación de frecuentar los conciertos"[173], aprovechó de candidatearse junto a Antonietta de Souza: "Pues bien, nosotr[a]s […] no encontraríamos dificultad para desempeñar la tarea"[174].

Otras mujeres también ejercieron la crítica musical a la perfección. En la década de 1940 se brindaron más oportunidades a mujeres en revistas fluminenses, como *Música Sacra*, que disponía de una miríada de cronistas —entre laicas y consagradas a la vida monástica—, y *Música Viva*, que contrataba a redactoras adscritas a la música contemporánea. Mientras que la pianista Silvia Guaspari y la musicóloga Lisa M. Peppercorn se enfrascaban en la obra de Heitor Villa-Lobos, la compositora Geni Marcondes estrenaba una columna de radio. Irónica, directa y radical, pregonó en 1947:

> No intentaré liberarme del mal humor matutino, agravado por el café sin azúcar y sin pan, descargándolo sobre los inofensivos cantantes. No seré suave con mi "grupito" […] No usaré mi columna para ataques personales a individuos o entidades solamente porque sus vibraciones no son afines con las mías. No firmaré acusaciones basadas en denuncias. No escribiré una línea sobre lo que no haya oído o visto […] No haré crítica grosera [*botocuda*][175].

---

[167] *Illustração Musical*, Año 2, número 3, marzo de 1931: 85.
[168] *C.B.M.*, Año 1, número 2, de enero a marzo de 1956: 5.
[169] Ídem.
[170] *A Cigarra*, segunda quincena de julio de 1929.
[171] Ídem.
[172] Ídem.
[173] *Diário Carioca*, 3 de julio de 1930: 2.
[174] Ídem.
[175] *Música Viva*, número 12, enero de 1947.

Si en los cuarenta ya era ostensible la inserción masiva de redactoras musicales, en los cincuenta surgieron cuatro revistas especializadas lideradas por mujeres: *Lira*, a cargo de Maria Luiza Lellis Garcia, directora del Conservatório Dramático e Musical Conselheiro Lafayette; *O Violino*, encabezada por la profesora Maria Arlinda de Andrade Freitas; *C.B.M.*, comandada por Antonietta de Souza, directora del Conservatório Brasileiro de Música; y *Jornal de Música*, con la pianista y compositora Dinorá de Carvalho como directora responsable en São Paulo. Ponderada por Mário de Andrade por su obra "nítidamente dentro del experimentalismo sinfónico actual"[176], de Carvalho se caracterizaba por ser una intérprete con "bravura, técnica [y] sentimiento"[177]. Atributos que ella, de hecho, apreciaba en sus colegas. En el regreso de la famosa pianista Guiomar Novaes a los escenarios paulistas detalló:

> Su delicioso "toque" es una de las cualidades privilegiadas que posee, trayendo siempre un suave placer espiritual a los oyentes. Perfección de fraseo, belleza de coloridos sonidos […] Sentimos dificultades en hacer el análisis crítico de la interpretación, dada esa admirable página que Guiomar Novaes ejecutó de manera impecable[178].

La década de 1950 marca, sin duda, el apogeo de la crítica musical femenina en Brasil. Una "crítica severa […], que no transige"[179], como advirtió Dinorá de Carvalho. Entonces, las figuras de la crítica musical estaban instaladas en los medios, de la mano de los cambios sociales y de aquéllos que se producían en la misma música. Allí, también, termina este estudio, dando cuenta de que en ese período la crítica musical emergió, se instaló y construyó dichos espacios.

2.3. CONCLUSIONES

Como se pudo constatar, la música clásica —o *erudita*— fue ampliamente difundida en las revistas brasileñas entre 1896 y 1960. La música popular, en algunas ocasiones, intentó colarse en aquellas páginas, pero quienes escribían de ella pertenecían a una

[176] En *São Paulo Musical*, Año 5, número 41, 1954.
[177] *A Vida Moderna*, 1917.
[178] *São Paulo Musical*, Año 3, número 32, 15 de octubre de 1952: 9.
[179] *São Paulo Musical*, Año 4, número 37, mayo de 1953: 16.

minoría no legitimada por completo en la escena local. En ese sentido, los/las cronistas de música popular, o preferían colaborar en diarios de mayor tiraje —que aprobaban temáticas misceláneas para una audiencia no exclusivista— o se consolidaban en la prensa especializada. Mariza Lira, de hecho, podría encajar en ese perfil.

Las revistas de música, en tanto, no subsistieron por lapsos prolongados. *Música Sacra* fue una de las más longevas, cumpliendo casi dos décadas de vida. Quizás, el cierre de tales publicaciones se debió al alto nivel de competitividad en el rubro informativo, a la ausencia de inversores privados o a la disminución de suscriptores.

Se advierte, también, la hegemonía de Río de Janeiro y São Paulo en la industria editorial, a partir de factores demográficos, económicos y políticos. Desde ciudades como Salvador, Petrópolis, Recife y Natal hubo impulsos loables por descentralizar las revistas musicales para, por fin, propagar las creaciones artísticas de zonas geográfica, climática y culturalmente distintas al sudeste preponderante.

Respecto de la periodicidad, de la veintena de publicaciones examinadas era usual encontrar publicaciones quincenales y mensuales, no así semanarios. *O Rio Musical* (1922-1924) fue el único hebdomadario del período estudiado. Este fenómeno podría deberse a la escasez de noticias desde el extranjero, lo que hubiese retrasado los procesos de impresión y distribución. *O Rio Musical* se amparaba en secciones relativas a la historia de la música, con reportajes y columnas sobre organología, teoría, intérpretes y compositores, sobre todo de la tradición germánica. Pese a que la mayoría de los artículos fueron firmados por una mujer, Amélia de Rezende Martins, éstos carecían de elementos hermenéuticos. El resto de las revistas, al gozar de más tiempo para la redacción y la corrección, o para la recepción de crónicas foráneas, sí divulgaban reseñas, de corte noticioso, o críticas.

Durante la primera mitad del siglo XX, las corresponsalías en el exterior fueron insumos necesarios para conectar Brasil con el resto del mundo. Los/as reporteros/as y enviados/as especiales —todos/as pertenecientes a la élite carioca o paulistana— localizados en Nueva York, París, Buenos Aires, Berlín, Londres, Lisboa, Madrid y Roma se responsabilizaron de posicionar Brasil como un país *moderno* y *evolucionado* que había anulado todo vestigio indígena y africano en su música. En esa época, los

esfuerzos por demostrar que la nación se había *cosmopolitizado* mermaron las tímidas coberturas de conciertos en los demás estados federados.

En las revistas musicales analizadas se patentiza la formación de férreos círculos masculinos, comandados por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo y Mário de Andrade, patriarcas de la musicología brasileña. Pareciera ser que ambos generaron vínculos simbióticos con sus discípulos, patrocinando su incorporación al campo de la escritura sobre música. En los debates académicos, Mário de Andrade encarna una figura ubicua, el *homo universalis* de Brasil, el mentor de otros/as críticos/as musicales.

De manera gradual, las mujeres —muchas de ellas compositoras, pianistas, violinistas y cantantes líricas— emprendieron carreras como críticas musicales. En esta investigación se catastraron alrededor de 115 casos, de los cuales, hasta hoy, no existe registro alguno. Aunque desde los años veinte se observa una inminente participación de sujetos femeninos en la disciplina, ya en los cuarenta y cincuenta se evidencia, incluso, la contribución de músicas en la dirección de revistas. En efecto, fue en ese tiempo cuando se cristalizaron discursos laudatorios sobre la música clásica y despectivos en torno al samba, ritmo que se *apoderaba* de la radiofonía y de las esferas públicas.

CAPÍTULO 3
"EL SEÑOR NO SABE CUÁNTO LE DEBO": SUPEDITACIONES, ALTERIDADES Y COFRADÍAS EN LA CRÍTICA MUSICAL FEMENINA

3.1. INTRODUCCIÓN

> Ser fea es la manera más humana de ser triste. Es vivir en las trabas del amor. Es mirar sin ser vista. Es tener en la flor de una sonrisa el perfume de la lágrima, en el ansia del amor el desierto de la incredulidad… Es poseer en el corazón un calvario sentido, donde diariamente se crucifican ilusiones… Ser fea es ser dolorosamente mujer[180].

En 1927, una Magdala da Gama Oliveira, aún estudiante de violín, publicó este poema. Más allá de sus palabras acerca de la carencia de belleza, llama la atención cuando afirma que "ser fea es ser dolorosamente mujer". En esos años, antes que emprendiera una brillante trayectoria como crítica musical, parecía avizorar los embates que padecían las mujeres y que padecería ella misma como mujer profesional. ¿Qué significaba, para ella, ser dolorosamente mujer? ¿Que por ser mujer no podía acceder a derechos civiles? ¿Que por ser mujer se le obstaculizaba el ingreso al mundo laboral? ¿Que por ser mujer, y música, debía permanecer en casa deleitando a los comensales con su magnífica interpretación? ¿Que por ser mujer se le negaba la aproximación a la escritura? Quizá, por todo eso, el propio hecho de ser mujer era doloroso. Ya lo lamentaría más tarde en el cuento "Desdita", cubriéndose bajo el manto de la metáfora:

> Yo quería ser sapo, niñito negrito, caracol —pero, ¡no desearía ser mujer!
> Ser mujer… Criatura, ave, fiera, insecto o crustáceo, el destino es el mismo: la vida humilde de casa, la sumisión eterna y dolorosa, mientras **ellos** corren mundos, cielos, desiertos y mares, persiguiendo el placer, dueños de la libertad…
> Yo quería ser sapo, niñito negrito, caracol —pero, ¡no desearía ser mujer! (da Gama Oliveira 1933).

[180] *Fon-Fon*, Año 21, número 47, 19 de noviembre de 1927: 39.

No obstante, Magdala —la dolorosamente mujer— se empapó, a inicios de los treinta, de un feminismo en ciernes: "La mujer, emancipándose, trabaja, hace revolución, piensa, discute, quiere votar"[181]. Y quiere escribir. Magdala, como quien se inmiscuye en los intersticios, se apropió de la crítica musical. Ella no era una reseñista, a la usanza anglosajona, ni una diletante proveniente de múltiples disciplinas. Era una crítica que, como un trabalenguas, recriminaba la ausencia de crítica de la crítica. Sentía la "responsabilidad del acto de escribir" (Coutinho 1969: 24), sin ligereza y con fundamentos. A decir de Silva Castro, era enemiga "de la pedantería, del tropicalismo y de toda suerte de exageraciones" (Silva Castro 1969: 23).

Y así como Magdala, otras críticas musicales como Mariza Lira, Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães y Ondina Portella Ribeiro Dantas también desaprobaban la escritura petulante, insubstancial y veloz. Pese a que colaboraban en periódicos y revistas, sumiéndose en registros vertiginosos, se inclinaban por la cavilación en desmedro de "la intuición casi esquizoide" (Jorquera Álvarez 1995: 158). Luchaban "por cuidar su estilo para no defraudar a sus lectores" (158), pero también desfilaban por los espacios discursivos dominados por hombres. Esos espacios ajenos, donde "la escritura pareciera darse, para las mujeres, de una manera lateral y silenciosa" (Ahumada Peña 1995: 125). Si bien en algunos aspectos la producción textual de las críticas musicales brasileñas se podría vislumbrar como un espacio disruptivo para ser mujer, no se puede obviar que, según los códigos de su época, perpetuaron "el modelo patriarcal en la escritura" (Ahumada Peña 1995: 125), aunque "haciendo ya un acto de revolución y de rebelión al apropiarse de la creatividad" (127-128). Una creatividad que, en la literatura y en el periodismo, ha sido tradicionalmente masculina: "Y las mujeres, en esa tradición, han sido contadas y escritas por ellos" (128).

En algunos momentos, Mariza Lira, Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas y Magdala da Gama Oliveira se agenciaron respecto de una figura masculina a partir de vínculos conyugales, de consanguinidad, artísticos o laborales: el marido, el padre, el maestro, el colega. Ya sea por agotamiento emocional, por insistencias infructuosas o por ansias de autonomía, estas mujeres reconfiguraron sus lazos con lo masculino, llevándolas a crear otros —más fuertes, más cercanos, más

[181] *Diário da Noite*, 29 de octubre de 1931: 2.

equitativos— entre ellas. Así lo habría comprendido Mariza Lira, quien quizás empatizó con la decepción de la poetisa Cecília Meireles ante la parquedad de Mário de Andrade. O Beatriz Leal Guimarães que, agobiada por la omnipresencia de su esposo en los medios cariocas, aceptó ser consejera de la Sociedade Carlos Gomes junto a Magdala da Gama Oliveira y Ondina Portella Ribeiro Dantas. O Lúcia Branco, quien, pese a los encomios del inclemente Oscar Guanabarino, demostró que no sólo "el sentimiento en ella es innato"[182], sino que también el razonamiento.

El presente capítulo elabora algunos de los problemas discutidos con anterioridad. Ya he ilustrado que hubo mujeres que escribieron crítica musical, de modo abundante, en un universo complejo y heterogéneo de publicaciones, durante la primera mitad del siglo XX. También he discutido qué consecuencias tuvo aquella acción tanto ideológica como socialmente. Por lo mismo, este capítulo profundiza en los mecanismos que permitieron ser crítica de música. En particular, asume un lugar de vínculos que facilitaron dicha labor y aborda, por consiguiente, tres tipos de nexos primordiales en el ejercicio de la crítica musical desempeñada por mujeres brasileñas durante la primera mitad del siglo XX: conexiones familiares con figuras masculinas, con intelectuales coetáneos y entre ellas mismas, con sus pugnas, tensiones, dicotomías y contradicciones. Esta revisión permitirá abordar progresivamente en algunas de estas críticas, delineando con mayor cuidado sus perfiles personales y profesionales.

3.2. Conexiones familiares con figuras masculinas

3.2.1. Lúcia Branco: una intransigencia heredada

En 1940, causó gran repercusión la contratación de la pianista Lúcia Branco como crítica musical de *Correio da Noite*: "Las pruebas de simpatía con que han sido acogidas las crónicas de la distinguida profesora y periodista son abundantes"[183]. De Lorenzo Fernandez, director del Conservatório Brasileiro de Música, a Vicente Silveira,

[182] *Illustração Brasileira*, Año 6, número 58, junio de 1925: 54.
[183] *Correio da Noite*, 23 de abril de 1940: 6.

reconocido músico paulistano, el ambiente artístico, unánimemente, ovacionaba aquella decisión del periódico carioca[184].

Desde sus inicios como concertista, en la década de 1910, Lúcia Branco siempre recibió elogios de quienes serían sus futuros colegas redactores: la crítica masculina. Como pianista, aseveraban que en ella había "una poderosa euritmia de líneas, que es como una musicalidad tangible"[185]; que sus preludios "se deshacían en el ambiente, silencioso, como si fuesen un perfume sonoro volatilizando dulcemente"[186]; que no sólo ejecutaba piezas difíciles a la perfección, "sino que les da vida y nosotros sentimos el susurro del viento, las hojas que caen, sonrisas, color, luz, vida… un mundo nuevo que surge milagrosamente al toque de sus manos de hada"[187]; que poseía "aquellas frases de música escritas, integradas en el alma"[188]; y que, además de ser "gloria de São Paulo, gloria de Brasil"[189], ella debía convertirse, decían, en "gloria de Occidente y gloria del Mundo"[190].

Tras su consagración en Brasil y Europa, de haber sido aplaudida e incluso "besada por la Reina de Bélgica"[191], y de dedicarse a la enseñanza del piano, formando, entre otros, a Jacques Klein, Nelson Freire, Arthur Moreira Lima, Luizinho Eça y Tom Jobim, Lúcia Branco incursionó, quizás insospechadamente, en la crítica musical. Lo hizo, además, en un momento clave de su vida personal: recién divorciada de Attila Soares, comandante, ingeniero naval[192] y concejal municipal del Distrito Federal[193].

En palabras de su nieta, Sandra Branco Soares, a quien tuve la oportunidad de entrevistar, Lúcia Branco tenía un departamento de Leblón, zona acomodada de Río de Janeiro. Allí analizaba los conciertos de la noche previa, sentada frente a su máquina de escribir, cigarrillo en mano y café cargado[194]. De temperamento fuerte, "impetuosa, llena de bravura y dramatismo"[195] como la calificaban antaño, jamás fue condescendiente en

[184] Ídem.
[185] *Gazeta de Campinas*, 3 de febrero de 1925.
[186] *Diário do Povo*, 18 de marzo de 1927.
[187] *Nação Brasileira*, Año 3, número 22, junio de 1925: 5.
[188] *Gazeta de Campinas*, 3 de febrero de 1925.
[189] Reis Carvalho. s/f, Río de Janeiro, 11 de junio de 1925.
[190] Ídem.
[191] *Diário do Povo*, 18 de marzo de 1927.
[192] *Vida Doméstica*, mayo de 1934: 16.
[193] *Correio Paulistano*, 12 de julio de 1935: 4.
[194] Entrevista realizada a Sandra Branco Soares el 2 de octubre de 2019, en Río de Janeiro.
[195] *Illustração Brasileira*, Año 6, número 58, junio de 1925: 54.

sus textos. "La orquesta que tan bien se comportara en los recitales anteriores, brillando siempre por la meticulosidad de afinación y de colorido, dejó ayer bastante que desear. Tuvimos la impresión nítida de una absoluta falta de ensayos"[196], declaró, tajante, en 1940.

La intransigencia, la búsqueda de la excelencia y el interés por el universo de la prensa las heredó de su padre, Hyppolito da Silva Dutra (1858-1909), diputado, colaborador del semanario ilustrado *Vida Paulista*, propagandista de la campaña abolicionista y republicana, y fundador, en 1906, del Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (de Souza 2013). Allí, en esa institución que propició "un número alentador de hermosos talentos que honran a São Paulo y Brasil"[197], egresó Lúcia con medalla de oro[198]. Hyppolito da Silva Dutra no alcanzó a apreciar cómo Lúcia se convirtió en una pianista extraordinaria, con "garras de águila"[199], como subrayó Oscar Guanabarino. Pero ella, pasados sus 50, revivió el legado de su padre; con ironía y con un humor peculiar[200] se transformó en la respetada Dona Lúcia. Aquélla que, a través de sus muchas veces ácidas críticas, desaprobaba la "respiración oprimida, jadeante"[201] de una cantante, "los estudiantes que ni siquiera terminaron el curso musical"[202] devenidos en intérpretes de Pro-Música y "el precio inasequible de las localidades"[203] del Teatro Municipal, y que satirizaba al destacar "los escenarios y guardarropas buenos"[204] cuando una obra no cumplía sus expectativas.

3.2.2. Magdala da Gama Oliveira: una pasión por las letras aprehendida

[196] *Correio da Noite*, 20 de septiembre de 1940.
[197] *Correio Paulistano*, 24 de marzo de 1929: 8.
[198] *Correio Paulistano*, 7 de septiembre de 1922: 29.
[199] *Illustração Brasileira*, Año 6, número 58, junio de 1925: 54.
[200] Entrevista a Sandra Branco Soares, realizada el 2 de octubre de 2019, en Río de Janeiro.
[201] *Correio da Noite*, 6 de septiembre de 1940.
[202] *Correio da Noite*, 11 de octubre de 1940.
[203] *Correio da Noite*, 12 de noviembre de 1940.
[204] Ídem.

En la década de 1950, cuando se ensalzaba a Magdala da Gama Oliveira como "música, redactora, productora, cronista y locutora"[205], la prensa la reconocía, también, como una de las críticas musicales "de las más combativas, de las más intransigentes, de las más leídas"[206] y como "el terror de los malos radialistas"[207] en Río de Janeiro.

En esos años, cuando firmaba como Mag en *Diário de Notícias* y sembraba cizaña en el ambiente del samba, nadie la tuteaba. Para sus detractores, era Doña Mag; para sus admiradores, "'Señora Mag', Vuestra Señoría, Vuestra Excelencia y […] 'venerada señora Magdala da Gama Oliveira'"[208]. Especie de sacrosanta figura, de autoridad, considerada como "un valor que está encima de la infelicidad de cualquier payaso que sólo puede hacer linduras en la Praça Tiradentes"[209].

Magdala, hija de Maria Josephina Gama de Oliveira y João Alipio de Oliveira, heredó de su padre —antiguo contador general de la Companhia Cantareira e Viação Fluminense—, en opinión de un articulista, la rectitud y la franqueza, valores que puso en práctica en su oficio escritural[210]. La música siempre reinó en su núcleo familiar. Sus dos hermanas se formaron en el Conservatorio: Maria de Lourdes como pianista[211] y Herminia como cantante y declamadora[212]. Pero el interés por el periodismo fue inculcado por su tío, el abogado paulista José Dantas da Gama, recordado por sus "especiales inclinaciones para las letras y la oratoria, consiguiendo especializarse en esas ocupaciones con brillo excepcional"[213].

Cuando Magdala se tituló de violinista en 1930 ya colaboraba en reconocidos medios, como *Diário Carioca* y *Fon Fon*. En esa época se pronosticaba que sería "una joven escritora de gran talento"[214]. Incluso, *Revista da Semana* la incentivó a repensar su carrera artística tras haber publicado *Rabiscos*, su único libro de cuentos:

[205] *Revista do Rádio*, Año 3, número 23, enero de 1950: 19.
[206] *Radiolândia*, Año 5, número 246, 20 de diciembre de 1958: 15.
[207] *Revista do Rádio*, Año 3, número 23, enero de 1950: 19.
[208] *Fon Fon*, 22 de abril de 1944: 52.
[209] *Fon Fon*, 29 de enero de 1944: 53.
[210] *Diário de Notícias*, 15 de enero de 1938: 9.
[211] *Jornal do Brasil*, 24 de noviembre de 1926: 12.
[212] *Correio da Manhã*, 30 de mayo de 1933: 6.
[213] *Diário Carioca*, 23 de noviembre de 1930: 4.
[214] *Fon Fon*, 13 de septiembre de 1930: 34.

> No conocemos a la autora. Nos dicen, no obstante, que es una criatura todo encanto: tiene talento y tiene belleza. Es música. Sólo música, ¡no! Tiene la medalla de oro del Instituto [Nacional de Música], como violinista maravillosa […] No sabemos si la señorita Magdala da Gama Oliveira tiene más amor a su violín que a su pluma. Ame a ésta también porque, si el violín ya la consagró, no es imposible que la pluma venga a consagrarla[215].

Y ella aceptó esa recomendación. Aunque se casó, en 1936, con Genserico de Aragão de Souza Pinto —pionero del psicoanálisis en Brasil—, el matrimonio no la recluyó en casa[216] (ver Anexo 1, Figuras). Su pasión por la crítica musical, que la llevó a tener un programa radial homónimo en la señal PRA-2 del Ministério da Educação[217], podría haber mitigado sus deseos de tener hijos. Finalmente, sería su pluma la que definiría, en mayor medida que su música, su estatus en el debate cultural del Brasil de entonces.

3.2.3. Beatriz Leal Guimarães: de semblanzas y nepotismos

La postergación de la maternidad en pos de la validación profesional fue un fenómeno que también se observa en otras críticas musicales, como Beatriz Leal Guimarães. Antes de ser Beatriz Leal Guimarães, la soprano devenida en crítica que cada semana publicaba perfiles de connotados compositores e intérpretes —desde el Barroco hasta el modernismo—, era Beatriz Brandão, hija de Adelia Belens de Lima Barradas y Paulo José Pires Brandão. Criada en una familia aristocrática con fuertes inclinaciones por la política y las humanidades, quizás incursionó en la escritura periodística influenciada por su bisabuelo Conselheiro Antônio Ferreira Vianna —"una de las grandes figuras del Imperio"[218], magistrado y redactor en *O Paiz*— y por su padre, quien, además de cronista, era biógrafo, historiador y "uno de los más notables abogados"[219].

Paulo José Pires Brandão, tal como lo haría su hija años más tarde, se dedicó a las semblanzas. No de músicos, sino de parlamentarios, científicos, artistas, sacerdotes y una que otra mujer de la historia brasileña. De "inteligencia vivaz, vigorosa memoria

[215] *Revista da Semana*, 11 de agosto de 1934: 32.
[216] Fue retratada como novia en *Fon Fon*.
[217] *Fon Fon*, 22 de mayo de 1943: 43.
[218] *Jornal do Brasil*, 15 de mayo de 1934: 5.
[219] *Beira-Mar*, 11 de noviembre de 1923: 5.

[y] sagaz espíritu de investigación"[220], compendió esos textos en un volumen titulado *Vultos do meu caminho*, "una contribución anecdótica, abastecida de abundantes reminiscencias"[221]. *Jornal do Brasil* —uno de los diarios de mayor circulación en el Distrito Federal y esencial en la trayectoria de Beatriz Leal Guimarães— exaltó la misión patrimonial, de reconstrucción de una memoria nacional, de Pires Brandão:

> En esa obra valiosa, revolviendo nuestro pasado memorable, como un hábil minero, explora nuestra más rica veta aurífera, en materia de prohombres brasileños […] El autor de "Vultos do meu caminho" vio, tuvo de cerca, fotografió, muy a gusto, a todos esos personajes que encontró en el mundo escogido en el que siempre vivió. Por otro lado, disponiendo de un talento raro de observador y de memoria privilegiada, sus instantáneas valen, admirablemente, como retratos auténticos, tomados en vivo, sin retoques y, por lo tanto, fidelísimos[222].

No cabe duda que la enaltecida figura de Paulo José Pires Brandão, inexorablemente, llevó a Beatriz Leal Guimarães a dedicarse a escribir perfiles musicales. Se puede ver el traspaso del modelo del padre, y los ideales que convocaba, a las preocupaciones de su hija. Pero su incorporación específicamente como crítica especializada en *Jornal do Brasil*, en la década de 1940, no sólo se amparó en su linaje. Otro hombre cercano a ella fraguó, tal vez, su contratación: José Leal Guimarães, redactor principal de aquel periódico… y su marido desde 1918. En este sentido, se torna necesario relevar el vínculo conyugal-periodístico como un factor clave que definiría, en algunos casos, las carreras de mujeres críticas musicales.

3.2.4. Ondina Portella Ribeiro Dantas (D'Or): un matrimonio en las rotativas

El rol de los matrimonios en ocupar puestos de crítica no sólo puede vislumbrarse en el caso de Beatriz Leal Guimarães, sino que también en el de Ondina Portella Ribeiro Dantas, quien, desde pequeña, admiraba el mundo periodístico. A los 8 años, en 1906, compuso el vals "Guttemberg", demostrando un interés por la prensa brasileña. "Aún

[220] *Jornal do Brasil*, 15 de mayo de 1934: 5.
[221] Ídem.
[222] Ídem.

no la tocamos porque no tenemos un piano a mano. Pero el crítico musical de la casa augura que la composición de la precoz compositora será un éxito colosal"[223], consignaba *Gazeta de Notícias*. Y así fue: junto a sus hermanos mayores, el pianista Mario Augusto Portella y el violinista Almirio Portella, la entonces bandolinista interpretó su obra ante el pabellón presidencial[224].

Hija de Rita do Amaral Portella y del Mayor Dr. Sylvio Pellico Portella, médico que inventó un método para rescatar navíos sumergidos[225], Ondina creció en el seno de una familia que propiciaba el arte musical. Tras brindar conciertos en la Praça da República y en el Palacio do Catete, los jóvenes Portella se mudaron a Europa, junto a su padre, en 1908: "En París tomaron excelentes profesores de música y tales progresos hicieron que, en poco tiempo, dieran audiciones públicas y conciertos en salas, así como en la Universidad de Faubourg Saint-Antoine, recibiendo de la prensa calurosas referencias"[226].

En la residencia francesa eran frecuentes los recitales de cámara que reunían al clan Portella, a la arpista gala Lily Laskine y a Guiomar Novaes[227], estrella del pianismo brasileño. En una fotografía de la época se observa a Ondina, con un atuendo victoriano, impertérrita y concentrada en su instrumento[228] (ver Anexo 1, Figuras). Esa parquedad, quizá, la heredaría de su padre, defensor de la disciplina castrense[229]. Un temperamento implacable que, decenios más tarde, la harían acreedora del título de "La Marechala". "Había algo casi militar en su postura erguida, […] en su pisada fuerte, en su firme apretón de manos, […] en su forma de hablar con frases cortas"[230], evocaba una reportera del *Diário de Notícias*, medio en que Ondina Portella creó un álterego masculino y afrancesado: la temible crítica musical D'Or. Aquélla que no gustaba de "las medias

[223] *Gazeta de Notícias*, 29 de junio de 1906: 1.
[224] *Gazeta de Notícias*, 2 de junio de 1906: 1
[225] *O Imparcial*, 3 de marzo de 1917.
[226] *A Noite*, 1 de agosto de 1915: 4.
[227] *Fon Fon*, Año 9, número 33, 14 de agosto de 1915: 37.
[228] Ídem.
[229] Ondina era hermana del coronel Arthur Silio Portella, director del Arsenal de Guerra de Río de Janeiro. *Diário de Notícias*, 5 de julio de 1934: 3.
[230] Recuperado de http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101423/memoria15.pdf [12/2020].

tintas"[231], que calificaba al samba como un "alboroto frenético"[232] y "una tempestad"[233] estival, y que juzgaba a la bossa nova por "su vaivén monótono, apagado, triste"[234].

Aunque nunca se ha explicitado, la llegada de Ondina al *Diário de Notícias*, a inicios de los años treinta, podría haber sido una estrategia calculada por su marido, el fundador Orlando Ribeiro Dantas, "periodista completo, conocedor de absolutamente todos los secretos de su oficio, […] [que] vivió exclusivamente para su casa y para su periódico"[235]. Ondina, tan radical como contradictoria, prefería que sus pares la llamaran el crítico musical[236] de *Diário de Notícias*. Pero sus roles fueron múltiples y complejos. Al enviudar, en 1953, se encargó de la administración e intentó preservar un espacio que la *Revista da Semana* tildaba como "el camino que desde el número inicial su primer director quiso indicar: el de la verdad sin obstáculos, de la franqueza sin límites, de la probidad sin máculas"[237]. En 1960, Ondina Portella Ribeiro Dantas quiso ocultar su identidad con otro seudónimo: Marília Dalva, una sensata escritora que interpelaba al público femenino en tiempos de procesos electorales:

> El mundo está mal, pero somos nosotros que lo hacemos así. Y el hombre que es malo, insaciable en su ambición, arrogante, pendenciero por naturaleza. Las mujeres, no obstante, necesitan tomar en cuenta la vida. Con sus manos en el timón se estará más seguro, más firme[238].

3.3. Conexiones con intelectuales coetáneos: el caso de Mário de Andrade

Las relaciones con figuras masculinas, como padres o maridos, parece haber sido un factor relevante en, al menos, construir un lugar de autoridad o una oportunidad profesional para algunas de las críticas revisadas. Pero otro tipo de relaciones masculinas

[231] *Revista Feminina*, *Diário de Notícias*, 27 de marzo de 1960: 3.
[232] *Revista Feminina*, *Diário de Notícias*, 6 de marzo de 1960: 3.
[233] Ídem.
[234] *Revista Feminina*, *Diário de Notícias*, 27 de marzo de 1960: 3.
[235] *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1953: 1.
[236] *Diário Carioca*, 2 de diciembre de 1953: 7; *Diário de Notícias*, 28 de agosto de 1957: 3; *Tribuna da Imprensa*, 28 de agosto de 1957: 2.
[237] *Revista da Semana*, número 26, 25 de junio de 1955: 42.
[238] *Revista Feminina*, *Diário de Notícias*, 17 de julio de 1960: 3.

son quizá menos evidentes, como aquéllas con intelectuales varones de su época. Entre ellos, sin duda, un lugar preponderante lo ocupa Mário de Andrade, una de las figuras más conocidas y estudiadas de la cultura brasileña de inicios del siglo XX.

Antes de ser el poeta, el ensayista, el musicólogo y el crítico musical, Mário de Andrade había estudiado piano en el Conservatório Dramático e Musical de São Paulo con Giuseppe Wancolle. De estudiante pasó a ser profesor de Estética e Historia de la Música en el Conservatório. Pero fue en 1922, tras la Semana del Modernismo, que velozmente se transformó en adalid del intelectualismo brasileño. Así lo recalcó *Revista da Semana* en 1950:

> El movimiento modernista tuvo como su líder más acreditado a Mário de Andrade. Al poeta de "Paulicéia Devairada", por su cultura, por el vigor de su inteligencia, por su capacidad de simpatía, estaba naturalmente reservada esa posición. Y lo que representa su obra, de tan larga influencia, su fecunda actividad, en todos los dominios del arte y de la literatura, ahí está para demostrar que Mário de Andrade era naturalmente un jefe[239].

Para muchas mujeres que se dedicaban a la crítica musical, Mário de Andrade fue una figura inescapable. Un líder, un jefe, "un maestro y un guía", como lo recordó Ondina Portella Ribeiro Dantas en un artículo in memóriam:

> Erudito en extremo, su saber era profundo […] Caminar era su lema. "Lo que necesito es poner siempre un problema en marcha", decía él. Y así lo hacía. Más que instantáneas, históricas o científicas, sus lecciones eran, ante todo, morales. Condujo con otros y siempre en la vanguardia de los movimientos de la vida intelectual del Brasil contemporáneo. En la música colaboró como un gigante, desvelando puntos oscuros y creando un análisis profundo de esa arte […] No creemos, no obstante, que haya desaparecido de entre nosotros. Quien tanto nos amó y tanto hizo por nosotros, los músicos, vivo siempre estará como el maestro, el colega, el amigo de alma noble y gran corazón[240].

Las conexiones de Mário de Andrade no eran sólo en Brasil, sino que también en el resto de Sudamérica. Fue un contacto importante y confidente para Gabriela Mistral, con quien mantuvo una activa correspondencia epistolar en los años en que la Premio Nobel se desempeñaba como cónsul en Petrópolis. "En la crítica concentra un cedro en una

[239] *Revista da Semana*, número 27, 8 de julio de 1950: 26.
[240] *Diário de Notícias*, 20 de marzo de 1955: 3.

gota, la deja allí exprimida en el papel en no más de una línea a veces"[241], destacó ella. Asimismo, reveló un aspecto controversial: el hastío de Mário de catequizar a más seguidores: "Tanto debe detestar ese oficio magisterial que se ha puesto ahora a pulverizarse a sí mismo por descansar de sus discípulos que pasan el millar: también por higiene, también por tedio"[242].

Su séquito de seguidoras del Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, verbigracia, le enviaba retratos con sentidos homenajes: "Al buen profesor, gratitud de su alumna", "A Mário de Andrade, el insigne maestro y amigo, de su alumna muy agradecida", "Al querido profesor Mário de Andrade por mi formación"[243]. Como indican Paixão, Gouveia y Suarez Galvão (2020), "en las dedicatorias —que contextualizan las fotos en cuanto objeto y gesto— se entrevé la relación pedagógica" (13). Una relación que, según declaró en 1935, terminó saturándolo. "La gratitud es horrible, la gratitud distancia" (Ionta 2013: 166).

No obstante, ese lugar ocupado por Mário de Andrade ha sido mayormente estudiado desde la perspectiva, algo martirizante, del propio Andrade, antes que desde el lugar generado por dichas mujeres. Por ejemplo, podemos ver la complejidad de su lugar en la relación con Mariza Lira, donde también se aprecia ese *desdén pedagógico*. Devota de Mário, Mariza Lira le relataba en cartas desde el avance de sus investigaciones etnomusicológicas hasta sus crisis y desavenencias íntimas:

> El sufrimiento ahogó mi vanidad. A los 34 años perdí a mi madre, a mi marido, mi salud, en consecuencia mi puesto (el más alto de mi carrera que abracé), dinero, sólo me quedaba una hija, muy buena, pero aún niña. Como siempre sucede, todo fue difícil para mí porque unos pocos amigos se quedaron conmigo. En la agonía de una enfermedad nerviosa, me di cuenta de que sólo podía contar conmigo y juré vencer. Es muy difícil reconstruir. Sé lo que me ha costado lograr ese poquito que ahora tengo, sin la ayuda de nadie. Por lo tanto, no funciona por vanidad, sino bajo el imperio de ganar dinero y olvidar todo lo que se ha ido. El Señor no sabe cuánto le debo[244].

---

[241] "Recado sobre Mário de Andrade" (s/f). Recuperado de http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143209.html [12/2020].

[242] Ídem.

[243] Recuperado de https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/11736/1903 [09/2021].

[244] "O sofrimento abafou-me a vaidade. Aos 34 anos perdi mãe, marido, saúde, consequentemente colocação (a mais alta da carreira que abraçava), dinheiro, só me restou uma filha, boníssima, mas menina ainda. Como sempre acontece, tudo me foi difícil então porque raros amigos me ficaram. Na agonia de uma doença nervosa compreendi que só podia contar comigo e jurei vencer. É muito difícil reconstruir. Sei o que me tem custado alcançar esse pouquinho que hoje posseiro, sem ajuda de ninguém. Daí, não

Sin pudores, desde Río de Janeiro, con fecha del 11 de julio de 1941, Lira le confesaba, vía correo, a de Andrade —su "amigo sincero", su "querido maestro"— que atravesaba, lo que hoy deduzco, una profunda depresión. Su vida personal se había desmoronado, y la soledad y las deudas la atormentaban. "Pero, ¿qué hacer? Si me detengo es porque morí. El trabajo es para mí la mayor distracción, la razón de mi vida"[245], escribía ella meses después, en Navidad, desde Paraná.

A pesar de la confianza para narrar ciertas tribulaciones, que significaría la supresión de jerarquías, la relación maestro-discípula siempre mantuvo tintes de platonismo por parte de Lira, quien se excusaba ante Andrade por sus "notas de reportera barata"[246]. Agradecía y obedecía a cada consejo y observación que recibía, pero ante "los errores que el Señor considera insanables, mi fuerza de voluntad ha de encontrar solución digna"[247]. Como una promesa, dictaminó que "un día, quizá, no muy lejos, presente un trabajo digno de una alumna de Mário de Andrade"[248]. Y así fue. Mariza se convirtió, en opinión de muchos pares, en una profesional "apasionada y competente"[249], "una estudiosa incansable del folclore brasilero"[250]. Fundó y presidió la Sociedade Cultora da Memória de Chiquinha Gonzaga; integró la Comissão de Pesquisas Populares de la Sociedade Amigos da Cidade y la Comissão Nacional de Folclore del Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC); y dirigió el Departamento de Folclore do Centro Carioca y la Sociedade Luso-Brasileira de Etnología. "Creo que el folclore en Brasil aún juega a la gallinita ciega, salvo pocos nombres que acato"[251], decía Lira en una carta de 1941, en la que aclamaba la constante labor de Basílio de Magalhães, Lindolfo Gomes y, claramente, Mário de Andrade.

---

trabalhar por vaidade, mas sob o império de ganhar dinheiro e esquecer tudo que se foi. O Sr. nem sabe o quanto lhe devo".

[245] "Mas, que fazer? Quando parar é porque morri. O trabalho é para mim a maior distração, a razão de minha vida". 24 de diciembre de 1941.

[246] Río de Janeiro, 15 de septiembre de 1941.

[247] "Os erros que o Sr. julga insanáveis, a minha força de vontade há de encontrar solução digna". Río de Janeiro, 30 de junio de 1941.

[248] "Um dia talvez não muito longe apresente trabalho digno de uma aluna de Mario de Andrade". Curitiba, 20 de febrero de 1943.

[249] *Revista da Semana*, 11 de abril de 1942: 12.

[250] *Fon Fon*, 11 de noviembre de 1939: 32.

[251] "Chego a crer que o folclore no Brasil ainda está a jogar cabra-cega, salvo poucos nomes que acato". Río de Janeiro, 30 de junio de 1941.

Mário de Andrade, "el brillante escritor y musicólogo que todos conocen y admiran"[252], "una de las más curiosas figuras de la moderna literatura brasileña"[253] y con "una actividad multiforme que iba de la crítica al cuento, de la poesía al romance, del ensayo a la crónica"[254], no sólo fue una inspiración para Mariza Lira, sino que también para otras críticas musicales. Si bien la documentación de las cartas privadas con Mariza Lira permite profundizar en la relación que se producía, entre paternalismo, confianza y platonismo, es posible vislumbrar similares modos de interacción con otras mujeres críticas. Fue "ilustre colega" de Magdala da Gama Oliveira[255], y compañero y amigo de Lúcia Branco en el curso de piano del Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (Barongeno 2010), a quien catalogó de "as" en 1939[256] (ver Anexo 1, Figuras). Consciente o inconscientemente, con mujeres críticas musicales propiciaba la verticalidad y la supeditación. Pero, al situarse como un avezado preceptor, reproducía comportamientos misóginos. "Mário de Andrade, siempre hablando mal de las pianistas; ¡no sé cuál es el motivo!"[257], declaró en *A Cigarra* Aldine, tal vez una exestudiante del Conservatório.

La aparente homosexualidad de Mário de Andrade —que "alimentó todo tipo de especulación" (Jardim 2015: 135) desde 1929 (Vergara 2015)— y la resiliencia ante constantes ataques homofóbicos a través de la prensa[258] supondrían la rescisión de binarismos de género o algún grado de empatía con esos otros diferentes, liminales y relegados, como los sujetos femeninos que aquí se examinan. Significaría, en teoría, una actitud biopolítica y performativa que contribuiría a repensar la escritura no como un "lugar sagrado, donde el acceso de unas pocas no ha dejado de percibirse como una usurpación, tan excepcional como transitoria" (Ahumada Peña 1995: 125). No obstante, más bien pareciera que Mário de Andrade ejerció una postura homopatriarcal[259] y

[252] *Revista Estrêla Azul*, enero de 1945: 68.
[253] *Senzala, revista mensal para o negro*. Año 1, número 2, febrero de 1946: 4.
[254] Ídem.
[255] Carta sin fecha de emisión. Magdala da Gama Oliveira solicita a Mário de Andrade incluirlo en el reportaje "O que é a música?" del periódico *O Radical*.
[256] *O Estado de S. Paulo*, 5 de febrero de 1939: 4.
[257] *A Cigarra*, Año 5, número 95, 1918: 6.
[258] Ídem.
[259] Martín Espinoza: "'Homopatriarcado': Los alcances del machismo en el activismo LGTBI". Recuperado de https://radio.uchile.cl/2018/09/01/homopatriarcado-los-alcances-del-machismo-en-el-activismo-lgtbi/ [10/2020].

cristalizó paradigmas machistas en un círculo donde se generarían sólidos lazos entre las minorías disidentes (gays y mujeres).

3.3.1. Dinámicas de sumisión: el maestro inalcanzable

Aunque no es un tema que suela abordarse en el ámbito académico, Mário de Andrade recurría con frecuencia a la denostación hacia algunas escritoras de su generación, infantilizándolas. Así sucedió con Gilka Machado, a quien catalogaba de "niña [que] tiene la manía de decir que esto es aquello"[260]. Su poesía erótica "provocó indignación en el Mário católico, congregado mariano, joven de familia, moralista y machista"[261]. Le escandalizaba que una mujer declarara que gozaba "en plena libertad/lejos del yugo atroz de los hombres"[262]. "Y todavía dice esta señora que su madre era la mejor amiga: enemiga y de las peores debería haber sido, pues ni siquiera le enseñó moral"[263], comentó un iracundo y conservador de Andrade. Tal como advierte Rkain (2017): "La historia se encarga de recordar que el pionero del modernismo no hacía eso sólo por machismo, sino porque no aceptaba la orientación formal de [esa] literatura"[264].

En 1939, Mário de Andrade también menoscabó a Oneyda Alvarenga, musicóloga y discípula suya. Suspicaz ante la calidad investigativa de la ponencia titulada "Música instrumental no século XVIII", de Andrade la acusó de plagio, pues, presuntamente, las teorizaciones se asemejaban a las planteadas por él antaño:

> Tiene su razón de ser, en ese hecho, ya mencionado entre nosotros, que a veces expongas en tu trabajo ideas mías, o maneras mías de pensar una idea ya generalizada […] No estoy en absoluto en contra del plagio en obras de cualquier naturaleza, y mucho he plagiado. Ya robé ideas artísticas, procesos literarios y pensamientos críticos […] Sin embargo, el plagio tiene que ser consciente... Bueno, lo que creo es que, si hubo plagio, quizá no habrá sido bien consciente, bien hábil, bien… honesto. Y si no lo hubo, entonces mis felicitaciones, que la cosa está genial (Ionta 2013: 177).

[260] "Gilka e Mário: Dois centenários". *Poesia Sempre*, Año 1, número 2, julio de 1993: 160.
[261] Ídem.
[262] Ídem.
[263] Ídem.
[264] Jamyle Rkain: "Uma pioneira do erotismo: lutando contra machismo e racismo, Gilka Machado escreveu sobre libertação da mulher pelo sexo". Recuperado de https://operamundi.uol.com.br/samuel/46618/uma-pioneira-do-erotismo-lutando-contra-machismo-e-racismo-gilka-machado-escreveu-sobre-libertacao-da-mulher-pelo-sexo [10/2020].

Tras el episodio, Oneyda le demostró cómo había cotejado las fuentes. Y dijo entonces: "Estaba ofendidísima, lo maltraté sin compasión" (Ionta 2013: 178). Mariza Lira, en cambio, y en privado, parecía clamar su atención una y otra vez, y se esforzaba en ser considerada por dicho *maestro*: "¿Leyó mi artículo "Del lundú al samba" de la Revista da Semana del 17 de mayo?"[265], "¿Leyó mi trabajo que sólo salió en la Revista da Semana del 31 de mayo? Termino reiterando mis agradecimientos"[266]. La admiración con rasgos de limerencia de Mariza Lira, al sincerarle a de Andrade que "siempre lo acaté como un profesor preferido y su opinión es para mí de gran importancia"[267], al agradecerle "por la precisión con que me juzgó"[268] y por rogarle "que se digne a aceptar la dirección [de la Comissão de Pesquisas Populares] de los citados estudios e investigaciones"[269], ratifica la dinámica narcisista de Mário al fomentar relaciones marcadas por la sumisión con sus aprendices.

Esa autopercepción de Lira como "reportera barata", jamás rebatida por de Andrade en las fuentes revisadas, la expone como una mujer medrosa e irresoluta. A decir de Ionta, "se siente con una eterna falta de conocimientos y, por eso, incapaz de caminar sola, necesitando no un profesor, sino que un 'amigo-padre'" (Ionta 2013: 171). Mariza Lira se sentía "amiga de corazón"[270] de Mário de Andrade, ya que, como afirmaba, era "el culpable de esa manía mía del folclore"[271]. No obstante, solía encontrar máculas en los trabajos etnomusicológicos de ella: "El Señor cree disgustarme. ¿Por qué? Estoy agradecidísima. Lo veo como un amigo sincero y sólo lamento haberle ofrecido trabajo tal. No lamento el tiempo perdido; será hasta un incentivo para ver si puedo mejorar estudiando muchísimo más"[272]. Cuando editó *Cânticos militares*, en 1942, le imploró que le contestara con una misiva vivificante: "Ya sé que encontró mi colección llena de fallas. Muchas de ellas no tuve ni tengo culpa […] Si no fuese sacrificio escribirme, hágalo; sus cartas me dan aliento para mayores audacias"[273].

[265] Carta del 15 de mayo de 1941.
[266] Carta desde Río de Janeiro, 6 de junio de 1941.
[267] Carta del 21 de julio de 1942.
[268] Ídem.
[269] *Diário Carioca*, 22 de septiembre de 1940: 8.
[270] Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade. Río de Janeiro, 30 de junio de 1941.
[271] Carta de septiembre de 1940.
[272] Carta desde Río de Janeiro, 30 de junio de 1941.
[273] Carta desde Curitiba, 20 de febrero de 1943.

En las cartas de Mariza se observa a una narradora humilde, apacible, pero con una desvalorización de sí misma, que mantiene un vínculo laboral-afectivo-edípico con de Andrade y que ignora "cómo volverse libre en relación a él" (Deleuze y Guattari 1978: 20). No obstante, en un instante ella habría notado la abulia de Mário de Andrade; los saludos afectuosos no eran correspondidos y la extrema sinceridad de Mariza parecía no haber sido considerada, tal como expresa en una carta de 1941: "No le he pedido elogios […] El Señor no ha percibido mi mayor defecto: la franqueza"[274].

Mariza Lira, tan frágil ante Mário de Andrade, se desenvolvía como una sólida profesional con otros compañeros musicólogos, como Joaquim Ribeiro, folclorista y técnico de Educação do Departamento Nacional de Educação; Brasilio C. Luz Itiberê, catedrático de Folclore del Instituto de Educação; Renato de Almeida, jefe del Serviço de Imprensa do Ministerio das Relações Exteriores; y Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, profesor de Folclore de la Escola Nacional de Música[275]. Con algunos, incluso, compartió en la 1ª Exposição de Folclore Carioca, en 1941[276]. Ese año, empoderada de su rol como folclorista y crítica musical, se reunió con Getúlio Vargas —dictador que impuso el Estado Novo entre 1937 y 1945— para que financiara la creación del Museu do Povo. Más tarde, recordaría ese momento:

> Hasta el Museu do Povo conseguimos llevar al presidente Vargas. Joaquim Ribeiro, el gran maestro de folclore, que nació en el cerro de Santa Teresa y yo, acompañados por una pléyade de millonarios, que en autos lindos llegaban a Catete [el palacio de gobierno], mientras nosotros, folcloristas de verdad, sin alarde, allí habíamos ido en tranvía. Llovía, y cómo llovía, pero estábamos acostumbrados[277].

Mariza tuvo desavenencias con algunos colegas. A Renato de Almeida —reverenciado en el circuito musicológico brasileño— lo recriminó por adueñarse del folclore, por ser "organizador de congresos, de cosas horribles"[278].

3.3.2. ¿MARIZA LIRA FEMINISTA?

[274] Carta desde Río de Janeiro, 11 de julio de 1941.
[275] Información obtenida de *Diário Carioca*, 22 de septiembre de 1940: 8.
[276] Información obtenida de *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1941: 11.
[277] *Diário de Notícias*, 20 de diciembre de 1959: 5.
[278] *Diário de Notícias*, 31 de enero de 1960: 5.

A diferencia de la parsimonia con Mário de Andrade, pareciera que Lira se relacionaba mejor con hombres que con mujeres, a pesar de su cercanía con el feminismo de la primera ola (Arraes Moreira y Macedo Machado 2018). Se identificaba con Chiquinha Gonzaga, compositora de choro que militó a favor de la abolición de la esclavitud y de la proclamación de la República, vendió sus partituras de puerta en puerta, se separó de su marido a temprana edad y mantuvo un romance secreto con un hombre 36 años menor, a quien adoptó como hijo para acallar los rumores. Cuando Mariza publicó, en 1939, *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, enfatizó: "Francisca Gonzaga, entregándose a sus inclinaciones artísticas, afrontó los prejuicios de la sociedad de su tiempo, sirviendo de ejemplo a otras mujeres temerosas. Fue, así, uno de los pilares del feminismo entre nosotras" (Lira 1978: 16).

Tal declaración, muy importante para entender las construcciones del período, y sin duda tajante, nos confronta con qué entendía Lira sobre tener una posición feminista. Si ser feminista, en sus palabras, implicaba "afrontar prejuicios", no ser una "mujer temerosa", entregarse a las inclinaciones creativas, entonces la pregunta sería si, en realidad, podemos ver esas características en ella. Su feminismo, más bien, adhería a la lucha por la emancipación femenina en todo aspecto, no sólo en cuanto a derechos civiles, siguiendo así el modelo de Chiquinha Gonzaga: Mariza se separó de su esposo, el médico José Alves de Araújo Lima; crió a su hija, Luiza Apparecida, como madre soltera; sobrellevó el rechazo de su familia, quien la catalogó de ignominiosa; dirigió instituciones públicas y privadas; y forjó una carrera como conferencista de folclore, siendo invitada a Argentina, Paraguay y Portugal, y recorriendo el vasto territorio brasileño. Asimismo, en 1943, en su estancia en Curitiba, comandó el programa "Hora da Mulher" de la radio PRB-2[279]. Su feminismo, tal vez, se puede leer como una evasión a la supremacía imperante de aquellos años, que impelía a las mujeres a ser buenas madres, buenas esposas y buenas dueñas de casa.

No obstante, la misma relación con Mário de Andrade, como figura masculina de autoridad, pone en un lugar más delicado una lectura feminista tradicional o contemporánea. Pese a las reivindicaciones por los derechos de las mujeres a principios del siglo XX, Lira no se desprende de la tradición recalcitrantemente masculina de los

[279] Información obtenida de *O Dia*, 20 de junio de 1943: 2.

modos de escribir sobre música. En sus textos cristaliza doctrinas patriarcales, cosificando a la mujer como un vasallo recluido en el hogar, espacio privado/afectivo/sensible/femenino[280]. Aunque ella trabaja, viaja y escribe desde su posición de burguesa, profesional y blanca.

Entre 1938 y 1940, en sus perfiles a reconocidas cantantes[281] Mariza reprocha la vida licenciosa, la desvaloración de la familia (entendida como el fin supremo de la mujer) y el desenvolvimiento exacerbado: ser cantante y no madre; tener una mansión de lujo y no un matrimonio consolidado; ser atrevida y no recatada; ser lesbiana y no heterosexual. En este último punto, podemos reflejar cómo Lira arremetió contra la sambista Aracy de Almeida (Faour 2008: 372) por su tosquedad:

> De genio poco comunicativo, Aracy es de una franqueza incisiva. Expande sus opiniones desabridamente, "duela a quien le duela". No le gusta la "conversación sin carácter" y confiesa abiertamente que prefiere tratar con "mayordomos" que con "damas". Habla de modo brusco, volviendo, no raro, sino que difícil traducir sus frases, formadas de términos del vocabulario propio de nuestro pueblo. Morena quemada, de cabellos bien crespos, es espigada y no muy alta. Se viste con apuro y no le gusta pintarse (Lira 1939: 15).

Claramente, Mariza, al menos en público, rechazaba esa feminidad contrahegemónica. Su discurso tiende a sustentarse en la dicotomía alteridad/subalternidad, "activando en su reflexión los ejes de género y los neo-coloniales" (Hurtado 2008: 13) y generando "choques de agenciamientos de lo femenino y entre lo femenino y lo social, diverso y plural" (13). Existía una Mariza Lira dual: una que desaprobaba "una vida mediocre y apagada" (Lira 1939: 9), subyugada a los quehaceres domésticos; y otra que deploraba

[280] En un perfil a Aurora Miranda (hermana de la famosa actriz y cantante Carmen Miranda), Lira la retrata como una joven "dócil y dulce" (sept. 1939: 12) muy apegada a su familia. La personifica casi como una figura virginal, pues alaba su soltería —que no sea objeto de chismes y de rupturas controversiales, como Carmen— y que viva "más para el hogar que para la sociedad, sabiendo hacer con perfección varios trabajos femeninos" (12-13). Su sacrificio (ser la dueña de casa versus la que recibe los aplausos en vivo) y su nubilidad (rechazar a los hombres) contrastan con la imagen no pontificada que construye Mariza sobre Carmen Miranda: una mujer moderna, sola, millonaria, que lleva las riendas de su vida y que no pretende casarse (abr. 1939).

[281] Entre 1938 y 1940 Lira se encargó de la columna "Galeria Sonora" de la revista *Pranóve*. Perfiló, entre otras solistas, a Carmen Miranda, Aurora Miranda, Odette Amaral y Aracy de Almeida. Todas coincidían en la alta difusión radial que recibieron y en el repertorio sambístico que interpretaron. Nos percatamos que Mariza procesa un discurso incongruente respecto de ellas: por un lado, celebra su inserción en la industria discográfica y su autonomía financiera, pero, por otro, ovaciona a quienes se consagran a la vida hogareña.

a una artista de "carácter tempestuoso, un tanto espectacular" (Lira 1939: 6), entregada a la embriaguez de la bohemia. Esa actitud contradictoria, quizás, explica los contados lazos de amistad de Mariza o las discrepancias con otras mujeres.

Con muy pocas intelectuales, escritoras o críticas musicales mantuvo Lira una cercanía. Gracias a Magdala da Gama Oliveira, directora de la Rádio Roquete Pinto en 1950, debutó con el programa "Brasil Folclórico"[282]. Junto a la periodista Leonor Posada —una de sus grandes amigas— publicó, en 1942, el libro infantil *Uma, duas angolinhas*, "una preciosa contribución para el folclore indígena, y si se destina a los niños de hoy, no deja de tener un gratísimo sabor para los niños de ayer"[283], consignaba *Revista da Semana*. Pero con quien sí tuvo rencillas fue con la poetisa Cecília Meireles[284]. Es posible deducir el porqué: era una de las discípulas preferidas de Mário de Andrade, estableciéndose ambas como parte de un círculo donde él era el núcleo. Dijo de Andrade, en 1939, de la figura de Meireles:

> A pesar de todos los diversos conceptos y vivencias de la poesía que han aparecido aquí en el movimiento literario brasileño del Modernismo, Cecília Meireles ha pasado, no precisamente incólume, pero mostrando una firme resistencia a cualquier adhesión pasiva. Es una de esas artistas que llevan su oro adonde lo encuentran, eligiendo por sí, con rara independencia. Y éste sería el mayor rasgo de su personalidad, el eclecticismo[285].

Lira compartió con Meireles en la 1ª Semana Nacional de Folclore, en agosto de 1948, con otros estandartes de la historia y la musicología, como Joaquim Ribeiro, Renato de Almeida, Gilberto Freyre y Luís da Câmara Cascudo[286], y en la Comissão Nacional de Folclore, donde Mariza era delegada del consejo técnico, y Cecília, integrante del consejo director[287]. Meireles no era una principiante en la música, pues había estudiado

[282] Información obtenida de *O Cruzeiro*, 4 de noviembre de 1950: 48.
[283] *Revista da Semana*, 11 de abril de 1942: 12.
[284] La ahijada de Mariza Lira y su principal albacea, dona Luísa Maria, como prefería ser llamada, en entrevista en Río de Janeiro, en abril de 2019, comentó que su madrina no toleraba a Cecília Meireles y que le desagradaba su forma de escribir.
[285] "Mário de Andrade escreve sobre Cecília Meireles". Recuperado de https://jornalggn.com.br/noticia/mario-de-andrade-escreve-sobre-cecilia-meireles/ [01/2021].
[286] Información obtenida de *Revista Brasileira de Folclore*, Año 7, número 19, 1967: 311; *Diário da Noite*, 23 de agosto de 1948: 4.
[287] Información obtenida de *Diário de Notícias*, 24 de agosto de 1951: 2.

canto y violín en el Conservatório Nacional[288]: "Cecília tenía gran interés por la música y debatimos varias veces asuntos musicales, sobre todo problemas estéticos alusivos a la creación de la música nacional" (Mariz 2002: 11). Su lírica contenía una "extraordinaria musicalidad" (11).

Tras haber sido aclamada en los inicios de su carrera como poetisa, Cecília Meireles, al igual que Mariza Lira, lidió con el laconismo de Mário de Andrade. En un poema dedicado a él, "2º motivo da rosa" de 1945, lo increpó: "Por más que te celebre, no me escuchas […]/Ausencias y cegueras absolutas ofreces a las avispas y a las abejas"[289]. Fue ahí cuando, al menos para ella, comenzó el "proceso de *desmarioandradización*" (Egg 2016: 78). Se desconoce si Lira terminó por legitimar el trabajo de Meireles o si Meireles intentó aproximarse a Lira. Lo que sí se puede inferir es que ambas, en algún momento de sus vidas, se encontraron con un Mário de Andrade incomunicado, renuente y machista, capaz de declamar: "Y las cuerdas de la guitarra, ¿por qué no se vuelven hombre otra vez?"[290].

3.4. Conexiones entre las mujeres críticas musicales

La relación entre Meireles y Lira, aunque definida por dicho espacio masculino de autoridad cimentado por de Andrade, inevitablemente nos lleva a preguntarnos por el rol que construían las propias mujeres en sus conexiones y articulaciones. Un caso interesante es el de Magdala da Gama Oliveira, quien parece haber tenido una preocupación por defender espacios para otras mujeres, desde su lugar como crítica y figura de autoridad musical. Magdala —con un feminismo *sui generis*— defendía los triunfos de sus congéneres. "El feminismo, como se ve, ya no es quimera de media docena de literatas fallidas en materia de belleza"[291], aseveró en 1931. En contraste con el apoyo frecuente a artistas mujeres, cuando un colega le pidió trabajo con algún contacto en São Paulo, Magdala no tuvo problema en decir: "No, muchas gracias.

[288] Recuperado de https://brasilescola.uol.com.br/literatura/cecilia-meireles.htm [01/2021].
[289] Recuperado de https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2020/03/25/segundo-motivo-da-rosa-cecilia-meireles/ [01/2021].
[290] Poema "A Adivinha", publicado en *Correio da Manhã*, 1 de enero de 1950: 7.
[291] *Diário da Noite*, 29 de octubre de 1931: 2.

Con tanta sabiduría, el sr. José Loster debe ambicionar una cátedra en la Universidad"[292]. Años después, la escritora Ada Macaggi propuso, con un particular neologismo, que era conveniente "magdalizar a las inteligencias femeninas de Brasil"[293].

En el ámbito de la crítica, la situación no era muy distinta. Magdala, en su formación como sujeto-agente, entendía la actividad escritural, preponderantemente masculina, como un mecanismo de apropiación mediante el uso de la letra, que le permitía insertarse en la esfera pública, "manejar los mismos conocimientos a los que, por derecho, podían acceder los varones" (Romero 2014: 148) y repercutir en el ámbito intelectual de su época.

La reciprocidad y los elogios entre las mujeres que escribían evidencian no sólo afinidades estéticas, sino que también juegos de poder. Con las mujeres que ejercían la crítica musical existía, en muchos lugares, "una estrategia de visibilización colectiva" (Doll 2014: 80); la adscripción de la autoría se configuraba mediante las referencias mutuas: ya sea con apologías o dedicatorias[294].

En 1968, tras décadas de admiración y compañerismo, Magdala da Gama Oliveira publicó en *Diário de Notícias* "El anillo de graduación", un extenso artículo con tintes de epopeya dirigido a Ondina Portella Ribeiro Dantas, D'Or. Lo transcribimos en su totalidad para que el lector contemple la prosa de Magdala. Cabe destacar que no era habitual encontrar en la prensa este tipo de manifiestos entre críticos y críticas musicales; más bien, eran frecuentes las admoniciones:

> ¿Saben? Aquella dama que va en auto y espera el verde para atravesar la Playa de Botafogo, aquella dama que conozco, todos nosotros conocemos. Con los ojos perdidos a lo lejos ella arregla su cabello. Tiene en la mano un anillo, dos brillantes pequeños que rodean una piedra azul (debe ser agua marina) y, en relieve, una clave de sol que es el símbolo de la Música. Yo conozco a aquella dama que va en el auto, y nunca la vi usar otras joyas, además de la alianza de oro y el anillo de graduación. ¿Saben? Vi la alianza aún cuando significaba noviazgo, y vi el anillo de graduación brillar por primera vez en una fiesta de término de curso. Vi, más tarde, la alianza de noviazgo transformarse en alianza de matrimonio. Llegué a ver, con el pasar del tiempo, los anillos sencillos en la mano que acariciaba hijos pequeñitos, los nietos, después eran millares de niños de una institución de caridad. Vi a aquella dama

[292] *A Cena Muda*, 21 de marzo de 1944: 14.
[293] *Revista da Semana*, 15 de junio de 1935: 19.
[294] Ídem.

> lanzarse a los escritos en las páginas del periódico [*Diário de Notícias*]. ¿Saben? Vi más. Vi de cerca, muy cerca, el pensamiento de aquella dama en el hogar y en los caminos del mundo. Pude oírle las confidencias, las esperanzas y desencantos. Las actitudes de aquella dama nunca sirvieron a más de una interpretación, siempre firmes, verdaderas y justas. Ella nunca aprendió a mentir, nunca supo usar de palabras que no fuesen las de su juicio más exacto y puro, sin temores de la opinión de los otros. En los momentos más graves de la nación ella partía para el periódico y defendía, con riesgo de vida, los más nobles ideales del pueblo. El periódico es el reflejo de su personalidad fuerte, íntegra, incorruptible. No es fácil encontrarse con una persona que sepa mantener a través de los años el mismo perfil moral, los mismos hábitos modestos y ejemplares, la misma severidad ante grandes y pequeños, como aquella dama que va en el auto. Basta su presencia y tiemblan los flacos de carácter, los hipócritas y los mistificadores. La fuerza de su mirada advenía y fulmina a los que intentan burlar la verdad bajo cualquier pretexto. Dicen que ella no sabe sonreír. ¡Qué engaño! Ella no sabe usar máscaras. Eso sí. Su sonrisa luminosa está reservada a los entes que le son queridos, los que alcanzan su estatura moral, los que recorren sus caminos abiertos de verdad y de justicia. Su nombre es temido a través de sus críticas, pero amado por los argumentos constructivos. Es el nombre que no sólo es de ella, sino que pertenece a Brasil. Yo conozco de cerca a aquella dama que va en el auto rica y poderosa, pero tan simple y buena. Estamos conmemorando un aniversario glorioso de su periódico. Ella ostenta el adorno de su única vanidad: el anillo de graduación. ¿Saben? Ella tiene otro tesoro, el arpa que estudió y que le permitió de tal modo conocer y amar la Música. Semáforo en verde. El auto siguió para la Playa de Botafogo. Buenos días, doña Ondina Portela [sic] Ribeiro Dantas. El auto parará en la puerta del DIÁRIO DE NOTÍCIAS, su periódico, el periódico de sus hijos, nuestro periódico. En cada página del periódico se ve la marca de un anillo de graduación, símbolo de la personalidad, de la fuerza sin desaliento, de la vida admirable de doña Ondina Portela [sic] Ribeiro Dantas[295].

Allí, es posible distinguir qué elementos Magdala rescata de alguien que es su par, tanto en actividad como en género. Revela que conoce a una D'Or intransigente, en cuanto a su carácter, e intachable, respecto de su proceder. Pero también parece conocer a una D'Or risueña, faceta casi impensable por algunos, "reservada a los entes que le son queridos, los que alcanzan su estatura moral"[296].

La amistad entre ellas se remonta a los años treinta tras haber estudiado en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro[297]. Ambas, artistas laureadas en el pasado, emprendieron en esa época sus carreras como críticas musicales. En 1934, D'Or entrevistó a Magdala da Gama Oliveira a raíz de la inauguración del Conservatório de Música do Districto Federal, fundado para "expandir el cultivo musical de nuestro

[295] *Diário de Notícias*, 9 de junio de 1968: 2.
[296] Ídem.
[297] *Diário de Notícias*, 23 de noviembre de 1935: 9.

pueblo"[298]. La conversación, a decir de D'Or, fue como un duelo "periodista versus periodista"[299]:

> Entre su cuerpo de profesores, todos ilustres y en la mayoría elementos docentes del Instituto de Música, nos encontramos con el nombre de Magdala da Gama Oliveira. Periodista, crítica musical y violinista, estaba ella naturalmente indicada para ser la víctima de nuestra curiosidad. Un desafío entre periodistas. Y una venganza para mucha gente que también ya sufrió de Magdala da Gama Oliveira el martirio de las preguntas sin fin, inagotables… El tiro le salió por la culata… Y en este mundo que se paga… Y allá fuimos a su encuentro. Recibidos con las honras de nuestro triple compañerismo (periodista, crítico musical y música), arrancamos con nuestro cuestionario y comenzamos la tarea.
>
> —¿Cuál es la ventaja que cree en la creación del nuevo Conservatorio?
> —El Conservatorio, a mi parecer, tiene una especial misión a cumplir. Es despertar la música, que, como una bella durmiente, está hace mucho encerrada en el palacio de oro de los que aman el arte por instinto y los que la practican para no morir de hambre. El estudiante de música, los niños prodigio, las niñas que tocaban para encantar a las visitas desaparecieron casi del escenario familiar de Río […] La ventaja del Conservatorio es, facilitando el estudio, aumentar el círculo de los cultores del arte y del propio arte.
>
> […]
>
> —¿Su enseñanza será completa? ¿Llevará al alumno al máximo de cultura técnico-musical?
> —**Mi querida amiga**[300], esa pregunta suya me hace sonreír. ¿Quiere que haga de cartomante? Dos problemas: el alumno y el máximo. El gato escondido: la inteligencia. La enseñanza del Conservatorio será completa. La cuestión es tener a quien suba sus escalones… La escalera de Jacob. Actualmente, yo dudo de que haya gente dispuesta a subirla. El Instituto, con su pernosticismo de Universidad, llenó esa escalera de pedazos de vidrio[301].

Los caminos de D'Or y Magdala siempre se cruzaron, tanto en entidades musicales como, incluso, en espacios radiales. En 1948, junto a otros catedráticos, compositores, intérpretes, musicólogos y críticos musicales —como Eurico Nogueira França, Sílvio Moreaux y Beatriz Leal Guimarães—, asumieron la consejería de la Sociedade Carlos Gomes[302], que se proponía salvaguardar la obra del compositor paulista, además de

[298] *Diário de Notícias*, 19 de abril de 1934: 6.
[299] Ídem.
[300] Ídem. Destacar esta frase refuerza lo que he demostrado: la amistad entre D'Or y Magdala.
[301] Ídem.
[302] *Correio da Manhã* notificó la conformación de la institución: "En sesiones de la Directoría, la Sociedade Carlos Gomes aclamó Sócios Conselheiros a las siguientes personas: Ministro João Alberto Lins de

ofrecer conciertos mensuales y apoyar a los músicos locales. Ondina Portella Ribeiro Dantas, en su tradicional columna del *Diário de Notícias*, ovacionaba la creación de esta institución, aunque reprendía la desvalorización, por parte de las altas cúpulas, del opus *gomesiano*: "Tan poco reverenciada ha sido, hasta aquí, la memoria del autor de 'O Guaraní', que ni el paso de su centenario despertó mayores demostraciones de aprecio, sobre todo por parte del gobierno"[303].

Magdala da Gama Oliveira coincidía con D'Or. Por eso, aprovechando su cargo como directora de la Rádio Roquete Pinto, decidió transmitir los conciertos de la Sociedade Carlos Gomes[304]. En ese entonces, Magdala ostentaba un cierto poder desde la radiofonía carioca[305]. Ya en 1943, cuando conducía "Crítica musical" en la Rádio Ministério da Educação, había invitado a D'Or a presentar la conferencia "El origen del arpa"[306]. Esto, pues el programa buscaba acercar "la música de clase"[307] a la comunidad a través de comentarios de conciertos, audiciones, óperas y danzas, y de charlas con profesores, musicólogos y críticos[308]. En 1950, Magdala convenció a D'Or de que estrenara su propio espacio en la Rádio Roquete Pinto. Ella aceptó y encabezó "Dentro da vida" bajo el seudónimo de Marília Dalva[309]. Las colaboraciones entre ellas jamás cesaron: D'Or, tiempo después, le devolvió la mano a Magdala y la convidó a escribir en *O Mundo Ilustrado*, suplemento del *Diário de Notícias*.

Barros, Dr. Antonio Vieira de Mello, **profesora Magdala da Gama Oliveira**, profesora Joanidia Sodré, profesora Carmen Gomes, **señora Beatriz Leal Guimarães**, **señora Ondina Ribeiro Dantas**, señora Olga Pedrário, profesora Liddy Chiaffarelli, tenor Reis e Silva, doctor Leal Guimarães, maestro Francisco Mignone, doctor Eurico Nogueira França y maestro Iberê de Lemos". *Correio da Manhã*, 1 de julio de 1948: 15. Las negritas son mías.

[303] *Diário de Notícias*, 2 de julio de 1948: 3.

[304] *Diário de Notícias*, 7 de julio de 1948: 3

[305] En 1948, tras el éxito de "Crítica musical", *Revista da Semana* desglosó la experiencia radiofónica de Magdala da Gama Oliveira: "Prosiguiendo en la campaña de la buena música, lanza 'Literatura da música' a través de la Rádio Ipanema. Inaugura 'Momentos Musicais' en la Cruzeiro do Sul y, a la invitación de Alziro Zarur, entonces director artístico de la transmisora crea 'Artistas Novos do Brasil', cuya victoria es conocida por todos. Más tarde, con la adquisición de la PRE-3, por el vespertino 'O Globo', ella amplía el ámbito de su programa, además de crear 'Emoções que o piano guardou'. Como recompensa a lo mucho que ha hecho por el 'broadcasting' nacional, se vio al frente de la dirección de la Rádio Roquete Pinto". *Revista da Semana*, número 3, 17 de enero de 1948: 19.

[306] *Diário Carioca*, 6 de abril de 1943: 6.

[307] *Nação Brasileira*, Año 21, número 235, marzo de 1943: 35.

[308] Ídem.

[309] *Diário de Notícias*, 25 de noviembre de 1950: 8.

Con todos estos antecedentes se da cuenta de la sólida amistad de Magdala da Gama Oliveira y Ondina Portella Ribeiro Dantas; una amistad esencial para entender las dinámicas de la crítica musical brasileña (las rivalidades, las solidaridades); una amistad que, en contadas ocasiones, fue publicitada y divulgada por la prensa. En 1957 hallé en *Diário de Notícias* uno de los pocos registros fotográficos (ver Anexo 1, Figuras) —si no el único— donde aparecen D'Or, Magdala da Gama Oliveira y Lúcia Branco, otra redactora importante en este estudio, disfrutando en la recepción que Ribeiro Dantas organizó en su residencia a modo de clausura del Primer Concurso Internacional de Piano de Río de Janeiro. Además de los integrantes del jurado[310] y de los competidores nacionales y extranjeros, asistieron los críticos musicales más respetados de la capital: Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Mário Cabral, José Rêgo Costa y Renzo Massarani[311].

Un pequeño Nelson Freire amenizaba la velada, fascinando no sólo a sus padres, sino que también a su maestra, Lúcia Branco, quien "no se cansaba de resaltar la excepcional vocación pianística de su pupilo"[312]. Magdala da Gama Oliveira, en medio de las aglomeraciones en torno al piano, anunciaba las piezas a ejecutar y avivaba los aplausos[313]. Mientras, D'Or, posando para el gráfico de su periódico, esbozaba unas tímidas sonrisas; esas sonrisas, como ya había advertido Magdala, destinadas a una minoría.

3.5. CONCLUSIONES

En la primera mitad del siglo XX, en un Río de Janeiro bohemio y cosmopolita, se generaron filiaciones, como señala el historiador chileno Claudio Rolle (2013), "entre personas e ideas, sensibilidades y razonamientos" (11). Se afianzaron redes entre estas críticas femeninas en ciertos espacios de sociabilidad, como en microclimas geográficos,

[310] Conformaban el jurado los pianistas Pavel Serebryakov, Guiomar Novaes, Lili Krauss, Marguerite Long; los críticos musicales Ondina Portella Ribeiro Dantas y Eurico Nogueira França; y los profesores Sousa Lima, Hans Sittner y Henryk Sztompka. *Diário de Notícias*, 28 de agosto de 1957: 3.
[311] *Diário de Notícias*, 28 de agosto de 1957: 3.
[312] *Diário de Notícias*, 27 de agosto de 1957: 3.
[313] Ídem.

donde las conversaciones progresaban en teatros, cafés, ceremonias, cenas, fiestas e instituciones musicales; la asidua asistencia a esos lugares y las preferencias estéticas compartidas propiciaron el contacto entre ellas (Vieira Barbosa 2018). Por otro lado, sus relaciones también se desenvolvieron en ecosistemas (de Castro Gomes 1999) afectivos, "pudiendo y debiendo captar no sólo vínculos de amistad/complicidad y de competición/hostilidad, como igualmente la marca de una cierta sensibilidad producida y cimentada por eventos, personalidades o grupos especiales" (de Castro Gomes 1999: 20).

Frente a un mundo dominado por hombres, y donde hombres también eran muchas veces quienes abrían la puerta al trabajo y un espacio para una voz, sin duda las mujeres que ejercieron la crítica musical tuvieron que buscar mecanismos de apoyo, tanto en dichas figuras masculinas como entre ellas mismas.

En este sentido, Oscar Guanabarino y Mário de Andrade —los llamados patriarcas de la crítica musical brasileña— se tornaron individuos ubicuos en las carreras de varias críticas musicales, en cuanto mentores o incluso guías espirituales. La legitimación profesional por parte de alguno de ellos también radicaba en un vínculo emocional: el maestro que había depositado su sabiduría, y su mordacidad, a su fiel aprendiz, como fue el caso de Guanabarino con Magdala da Gama Oliveira (ver Anexo 1, Figuras).

Mag, aquélla que se percibía como una "dolorosamente mujer", reconocía en D'Or —su amiga que, creemos, desvelaba un sinsabor mediante un seudónimo homófono del "dolor" en portugués— la tenacidad y la severidad, cualidades de las que se aferró, sea por interés o por necesidad. "Basta su presencia y tiemblan los flacos de carácter, los hipócritas y los mistificadores […] Ella no sabe usar máscaras[314], declaraba Magdala en 1968. Una Magdala que ya había aprendido a imponerse, a despojarse de las caretas, a sepultar a la "dolorosamente mujer".

No obstante, esa autopercepción flagelante ante un sujeto masculino se disipaba cuando estas críticas defendían la música erudita y se rebelaban contra el samba, como se profundizará en los siguientes capítulos.

Al pertenecer a la aristocracia carioca o paulistana, estas mujeres se sentían superiores, capaces de ultrajar las expresiones mediatizadas. En ese contexto, en el que ellas

[314] *Diário de Notícias*, 9 de junio de 1968: 2.

presumían su capital cultural y bonanza económica, la "dolorosamente mujer" —antes frágil, incomprendida y discriminada— transmutaba en una mujer clasista, racista e, incluso, misógina.

CAPÍTULO 4
DISCURSOS DE MUJERES CRÍTICAS MUSICALES Y EL BRASIL MODERNO: APOLOGÍA A LA MÚSICA CLÁSICA

4.1. INTRODUCCIÓN

> Necesitamos asumir, al penetrar en una nueva etapa de existencia, el compromiso de trabajar y progresar. De ser nuestros más severos críticos, de usarnos de auto-enjuiciamiento *impiedosamente*[315]. Y, eso hecho, todo será consumado dentro del orden y del respeto en que se deben conservar las tradiciones artísticas del país […] Pisando los estrados de conciertos, *empuñando la batuta*, dirigiendo asociaciones musicales, aleccionando, juzgando concursos, escribiendo para los periódicos, orientando la música en sus puestos de comando, tendremos siempre y frecuentemente la oportunidad de poner a prueba nuestra capacidad y nuestra voluntad, que deberán ser *fustigadas, adiestradas, controladas* por nosotros mismos, como quien busca guiarse, asumiendo el timón del propio guion. El camino está abierto a todos. Caminemos, pues, *dignamente, corajosamente, tenazmente*. No sólo por nosotros, sino por la música y por Brasil[316].

Sin saber que en algunos meses culminaría la Segunda Guerra Mundial, D'Or firmaba su primera crítica musical de 1945: "¡Caminemos!". Un llamado, imperativo y exclamativo, a marchar —como una analogía militar— por el patrimonio artístico del país. D'Or, en muchas de sus críticas, parecía encarnar el antiguo lema de la bandera brasileña: "Ordem e Progresso". Orden y progreso que se alcanzaría, en sus palabras, al *fustigar*, *adiestrar* y *controlar impiedosa*, *digna*, *corajosa* y *tenazmente* a quienes perturbarían la serenidad de la música clásica como vehículo civilizador del país.

El progreso, para D'Or, se conseguiría mediante la anulación formal de la música popular, sobre todo del samba: música alegre, corporal y mediatizada que, en sus palabras, obnubilaba al pueblo. Que era la antítesis de la templanza, el decoro y los valores de alta cultura de la música clásica. O erudita, o de clase, o de arte, o culta, o de concierto, o buena, o intelectual; acepciones que erigían a la música clásica como una expresión sublime, degustada por un selecto grupo que esperaba compartir sus valores al también lograr que otros compartieran su música.

---

[315] Las cursivas son mías.
[316] *Diário de Notícias*, 3 de enero de 1945: 10.

Claramente, la crítica de D'Or que abre este capítulo posee un tenor agresivo, ya que emplea verbos y adverbios de fuerte contenido simbólico (destacados en cursiva en este texto). *Empuñar la batuta* no sólo sería una alusión orquestal: también es metáfora de una daga que abate al enemigo: el proletario, la empleada doméstica, el descendiente de esclavos, el malandro; aquél tan reacio a la música clásica, como D'Or al samba. A ese enemigo, *el otro*, *el distinto*, *el peligroso*, *el sambista*, habría que *aleccionarlo*: vale decir, adiestrarlo, como si fuese un animal embrutecido y no una persona pensante. El samba, para ella, era una "falsa teoría" que sumía a la población en la ignorancia[317]. Había, entonces, que dotar a los brasileños "de ese conocimiento artístico que tanto eleva la espiritualidad humana y cuyas ventajas todo el mundo civilizado ya comprendió"[318].

El mundo civilizado —lo europeo— debía disciplinar al mundo salvaje —recurriendo a la noción colonialista—; un mundo ininteligible y "bestializado" (Sarmiento 2018) por el samba africano. Había que musicalizar, o civilizar, siguiendo la lógica de D'Or, al Brasil montaraz a través de los "conciertos, los teatros de ópera y 'ballet'"[319]. La música clásica llevaría al individuo "a un estado de gracia, como si fuera tocado por Dios, que lo capacita a crear a la propia imagen de Él"[320]. Esa concepción de la música —docta— se contraponía a su idea del samba, música profana, a la que había que *fustigar*, *adiestrar* y *controlar*. En sus críticas musicales, D'Or solía alegorizar con escenas bélicas: "Es necesario saber dirigir la batalla y concentrar los medios de victoria […] El amor indiscutido del brasileño por la música aún espera, en tanto, la varita mágica que lo despierte para las grandes conquistas del espíritu"[321]. Esa varita mágica, quizás una batuta empuñada que revertiría el hechizo del samba. Un embeleso que, para D'Or, obstaculizaba el *orden* y el *progreso* de Brasil.

Por provenir de la élite, ella establecía e imponía las normas de escucha (Bizzocchi 1999; de Matos Barreto 2012). Una escucha "atenta, ininterrumpida y casi ritualista" (Gonzalez 2018: 5), en la cual el oyente se abstrajera del mundanal ruido. El samba —lo proscrito— no sólo era una expresión popular para D'Or, sino que también

[317] *Diário de Notícias*, 29 de abril de 1943: 9.
[318] Ídem.
[319] *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1955: 3.
[320] *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943: 8.
[321] *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1955: 3.

popularesca: noción "peyorativa y apocalíptica" (Ernani Furtado Filho 2009: 145) que se oponía a la concepción romantizada del folclore como el alma de un pueblo. De Q. C. Zimbres (2016) se explaya respecto de las distinciones arbitrarias entre lo erudito y lo popular:

> El sentido común asocia lo erudito, tradición escrita de origen europeo, desde el Renacimiento hasta las vanguardias de los siglos XX y XXI, incluyendo las vertientes de la vanguardia (música electroacústica, por ejemplo) que, aunque por su propia naturaleza no usen la escritura convencional, se mantuvieron en el linaje intelectual de la música europea. A él son atribuidas características de complejidad, intelectualidad, elevación, en algunos casos hermetismo. Lo popular, por su vez, asociado a las tradiciones dichas "folclóricas", "anónimas", de "transmisión oral" y/o música comercial urbana, aquélla que ya nace de la industria, o aquélla que es improvisada, espontánea, tocada "de oído". Los valores atribuidos a él varían de acuerdo con la perspectiva ideológica del oyente: la música popular puede aparecer como expresión de autenticidad, de musicalidad natural de un pueblo, como triunfo de la espontaneidad y de la alegría de vivir, o como música simplona, fabricada para mentes inferiores (109).

Estas ideas sobre la música clásica no pueden separarse del contexto social, cultural y político de la década de 1940. Lo *negro*, de acuerdo con lo que se puede interpretar al leer a D'Or, requería depurarse. En 1958, D'Or aún abogaba por "la pureza del sonido"[322]. Y hablar de pureza, tanto en los años cuarenta como en los cincuenta, inevitablemente nos lleva a ideas de raza y afinidades, profundas en América Latina, con la ideología fascista. D'Or, quien jamás se suscribió de forma explícita a un partido de ultraderecha, tendía a reproducir opiniones en las que subyacían discursos (racistas y androcéntricos) sobre la inferioridad de aquéllos que se inclinaban por el samba, retratados, a veces, como haraganes: "Los hombres comunes, banales, esos que lo pasan bien en la vida, comen, duermen con regularidad, son hombres mediocres, incapaces de una centella creadora"[323].

En esto, D'Or no estaba sola. Magdala da Gama Oliveira afirmaba que los "sambas inferiores"[324] estarían destinados, de hecho, a mentes inferiores. Mentes inferiores que, con "el veneno de su 'aurea mediocritas'"[325], la atacaban, como declaró en 1943. Mentes

[322] *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958: 3.
[323] *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943: 8.
[324] *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943: 8.
[325] Ídem.

inferiores —lo contrario de mentes superiores, eruditas, eufemismo del *Übermensch* del nazismo— que, en vez de preferir óperas y sinfonías de la tradición centroeuropea, se inclinaban por los "pregones de vendedores ambulantes" (Vermes 2012: 2). Sin miramientos, incitaba a "elevar el nivel intelectual de los trabajadores en vez de satisfacer a las minorías no evolucionadas, que se contentan con las manifestaciones rastreras de la inteligencia consagradas por el bajo-radio"[326].

En este capítulo, así como en el siguiente, profundizaré en los discursos emitidos por mujeres críticas de música en el período estudiado en la prensa de Brasil. Habiendo revisado los medios en que publican, las razones que las llevan a publicar y el ambiente y relaciones con las que trabajan, estas últimas dos secciones de la tesis permiten abordar, justamente, qué dicen dichas mujeres. Si bien se podrían considerar incontables temáticas en el amplio universo examinado, he decantado por una posición binaria que permite entrever la heterogeneidad de discursos y posiciones, y que es también un debate binario esencial al período: esto es, la confrontación entre la defensa de la música clásica en contraste con la irrupción de una apología al samba y la música popular, y una búsqueda de sonoridad nacional fuera del ámbito de la tradición clásica y occidental.

El afán de distinguir, en Brasil, entre música erudita y popular surgió a fines del siglo XIX, pero a comienzos del siglo XX tomó mayor fuerza. En 1908, con la publicación de *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República* de Guilherme Theodoro Pereira de Mello, se estipularon las categorías de música portuguesa, africana e indígena como formas de música de Brasil: todas músicas populares. La *música de arte*, como se le conocía antaño, pasó a denominarse *música erudita* en los albores de la década de 1930, cuando se cimentaron los pilares del nacionalismo mediante las narrativas de las "Histórias da Música Brasileira" (Castagna 2007; Panadés Aranha 2019). La *erudición*, como sugiere Panadés Aranha (2019), se aplicaría a la música como el acto de estudiar formalmente en el conservatorio e identificar compositores, repertorios y técnicas.

A partir de 1940, la radiofonía carioca —que auspiciaba programas de samba— también se aproximó a la música erudita gracias a especialistas que, a través de crónicas en

[326] *Diário de Notícias*, 23 de febrero de 1947: 5.

revistas masivas, como *Fon Fon*, desaprobaban "las estrategias de programación de gusto más fácil, además de ver en esa orientación una amenaza a sus propios proyectos de usar la radio como 'instrumento efectivo de educación musical'" (Tuma 2017: 93-94). Entre esos críticos se encontraban Gomes Filho, Oscar D'Alva y Magdala da Gama Oliveira (Tuma 2017).

En este capítulo ahondaré, primero, en las voces que defienden la música clásica desde distintas posiciones ideológicas y críticas, presentando muchas veces una animadversión explícita al samba. Para esto, se complementó la revisión transversal de revistas del período, discutida previamente, con una búsqueda más acotada mediante el uso de palabras clave en la Hemeroteca Digital Brasileira: (http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital), perteneciente a la Biblioteca Nacional de Brasil. La nomenclatura utilizada fue la siguiente: "nombre de la crítica musical + música [erudita/popular] + samba". Pese a la intención de delimitar, el volumen de la información, de todos modos, era grande: se revisaron en forma detallada alrededor de 500 artículos por cada una de las cinco críticas musicales centrales en esta tesis.

A partir de tales elementos se plantean cuatro grandes temas en la defensa de la música clásica por parte de estas mujeres, sin desconocer que también pudieron haber sido enarboladas por sus pares masculinos: la música clásica como bastión civilizador, el problema del buen gusto y la música (en particular, en relación con la voz y la ópera), el vínculo entre lo sagrado y la música, y, finalmente, el espacio de mujeres en la música clásica.

Cabe señalar que en cada crítica periodística se resaltarán en negrita frases o adjetivos calificativos para explicitar dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas.

4.2. Música y civilización: defensas ante la cultura popular

En 1942, en una crítica titulada "Música seleccionada, dicen ellos…", Magdala da Gama Oliveira amonestó a las emisoras que transmitían programas de música erudita sin siquiera reparar en el correcto orden de los movimientos de una sonata. Además de aquellos descuidos y la desprolijidad frente al género, Magdala criticaba que su duración

era exigua en comparación con los espacios de música popular que, según ella, se eternizaban. Para Mag, esa transitoriedad imposibilitaba que la audiencia se acrisolara; el efecto sería que "la música libertina" —la música disoluta— se expandiera en un Brasil desprovisto de música "de buen gusto", "de buen arte". Samba, cateretê, tango, fox, embolada, todas danzas *de mal gusto*, en palabras de Mag; danzas donde los cuerpos se atraían en una coreografía provocativa, lo cual carecería de respetabilidad.

Contados eran los auditores que consumían asiduamente música buena, o de calidad[327], como enfatizaba Mag. El pueblo, decía, no apreciaba la verdadera música, como si éste fuese ingrato y no concientizara los esfuerzos de quienes pretendían educarlos. Porque Magdala, como D'Or y Lúcia Branco, sentía que su misión era higienizar las preferencias musicales de las clases humildes. Patricios versus plebeyos; acepciones que las mujeres críticas musicales con frecuencia acuñaban para glorificar a unos y menoscabar a otros, y establecer valores de alta y baja cultura a la escucha musical de Brasil, cada vez más amplificada y determinada por la radio.

En su columna del *Diário de Notícias* "Diário nos Estudios", da Gama Oliveira publicaba cartas no sólo de sus detractores, sino que también de sus admiradores, quienes la felicitaban y le exigían que jamás diera "treguas a esos embusteros del arte"[328], es decir, a los sambistas. *Orgía* es un vocablo que en esta crónica predomina, dando a entender que el samba propiciaba relaciones sexuales desenfrenadas en un contexto dionisíaco. El hedonismo en la música popular era condenado; en cambio, el placer producido por la escucha atenta de la música erudita, que arrobaba al oyente, no se discutía:

> Muéstreles que la música es el arte divino de los sonidos y no el ruido de cuícas **en una orgía desenfrenada** con panderos y reco-recos. **Dígales que entre esa orgía y la ópera está el INTERMEZZO**. Que hay bellísimas páginas en la música brasileña escritas por grandes músicos que ellos ni sueñan conocer, pues el conocimiento de ellos no va más allá del samba con acompañamiento de caja de fósforos. ¡Y lo más chistoso es que se creen con el derecho de hablar en nombre del pueblo! Mi querida Mag, ¿no cree que entre lo que ellos llaman de "pueblo" están los que también aprecian la buena música? Así, hay mucha gente calumniada… Música brasileña no quiere decir samba. Y música clásica no quiere decir ópera[329].

[327] *Diário de Notícias*, 17 de mayo de 1942: 8.
[328] Ídem.
[329] Ídem.

Mag celebraba el proceso de *conversión* de aquellos discípulos del samba que decidían abrazar la música erudita: "Una lectora, declarándose 'fan' ardiente del samba, nos informa que la música 'clásica' está comenzando a despertar en su corazón un sentimiento casi agradable, creyendo posible cualquier modificación relativa a los Chopin y a los Liszt. ¡Muy bien, lectora!"[330].

Para Magdala, sólo el *pueblo* —los del morro, los de los arrabales, los obreros, los analfabetos, los pobres— podía deleitarse con el samba. Los intelectuales, los concertistas, los aristócratas, los profesionales —la otra fracción del pueblo que no se sentía parte de éste— se sorprendían de quienes se encandilaban con "el falso brillo de algunos 'astros' del samba y del humorismo[331]". Así lo explicitó da Gama Oliveira en dos críticas de 1943 y 1947, donde cajeros, oficinistas, peatones, choferes y escolares —los supuestos devotos de la mala música— se maravillaban con la música clásica:

> El joven de los recados - ¿sabe qué música es ésa?
> El vendedor de boletos – parece ópera.
> El joven de los recados – No.
> El vendedor de boletos – Quizá. Vamos a callarnos.
> (Se acercan nuevos transeúntes que se quedan parados, extasiados, mientras en la casa de discos la victrola grita un aria de "Trovador").
> El joven de los recados – Bonito, ¿no?
> El vendedor de boletos – Estaría aquí toda la vida.
> El joven de los recados – Yo también.
> (La música terminó y los transeúntes retoman los caminos).
>
> ¿El lector ya reparó en **los semblantes de los oyentes de la acera**? Muestran, en el éxtasis, el prestigio del arte. De ese sublime arte que vibra hasta en el alma del pueblo. El lenguaje incomparable de la música[332].
>
> ***
>
> Estuve ayer en una tienda de la ciudad que vende radios, discos y libros. Mientras esperaba el cambio, me quedé observando a tres jóvenes que escogían algunas grabaciones. Uno de los jóvenes insistía en la compra de una pieza de Rimski-Korsakoff [sic]. Los otros dos opinaban de la "ouverture" de "Egmont" de Beethoven. Discutían las preferencias y, a lo que pareció, terminaron por la adquisición de "ouverture" de Beethoven. En la víspera tuve otra sorpresa semejante. Buscada por un vendedor de títulos de capitalización, fui llevada a mantener con él una larga e interesante conversación sobre la Orquesta Sinfónica Brasileña, autores clásicos y maestros. Otros casos idénticos podrían figurar aquí. Ahora, un "chauffeur" de colectivo que discute

[330] *Diário de Notícias*, 5 de septiembre de 1942: 11.
[331] *Diário de Notícias*, 20 de marzo de 1947: 2.
[332] *Diário de Notícias*, 26 de marzo de 1943: 7.

> óperas o colegiales que piden detalles sobre la vida de Mozart. **Tales observaciones indican una curiosidad creciente por la música de clase**. Confirman el hecho a los "técnicos" de la radiodifusión, cuando demuestran **la decadencia del género de música popular** y de las novelas[333].

En ambos textos, da Gama de Oliveira vincula la *música de clase* (que habría deslumbrado a los jóvenes y a los trabajadores de baja calificación, imponiéndose ante la música popular) con *semblantes* de goce. Verdi, Rimski-Kórsakov, Beethoven y Mozart parecieran haber embellecido y edulcorado los rostros de los antiguos seguidores del samba; rostros que, para Mag, con el samba se habían deslucido y agriado. La música clásica era lo puro, lo adecuado, lo agraciado; el samba, lo corrompido, lo nocivo, lo malogrado.

Lo interesante en el caso de Magdala es que su crítica, cultural y social, no se quedó sólo en el papel. Para transmutar ese panorama artístico que Magdala creía en decadencia, ella propuso, en 1943, el programa "Crítica musical" en la estación PRA-2 del Ministério da Educação. "El ajuste de la mentalidad del pueblo a la música de clase"[334] era su objetivo. Ajustar la mentalidad, decía, como si fuese pertinente realizar una lobotomía para remediar los cerebros de los partidarios del samba. Incluso, ella advertía que "no exigirá del oyente más de media hora de atención, los martes y los viernes", insinuando que éstos padecerían de algún déficit:

> [El espacio] no distribuirá cruzeiros ni "caramelos", sino solamente ARTE, aproximando al pueblo de la verdadera música y de los músicos brasileños. "Crítica Musical" es una iniciativa de la cronista de radio del DIÁRIO DE NOTÍCIAS, que asumirá la dirección literaria y artística del programa. Nuestra campaña en pos de la renovación de la radiofonía indígena tendrá, a partir de ahora, un aspecto más amplio, contando con la colaboración de elementos de destaque en los medios musicales. No esperamos éxito inmediato. Pero lucharemos con coraje y el patriotismo que ha ritmado nuestra actuación en la crítica radiofónica[335].

El ARTE musical, con mayúsculas, expiaría, en palabras de Magdala, a la *radiofonía indígena*. Lo indígena representaría lo amazónico, lo indómito, lo repulsivo, lo sacrílego; esa imagen retratada en los textos coloniales de hombres prácticamente en taparrabos,

[333] *Diário de Notícias*, 20 de marzo de 1947: 2.
[334] *Diário de Notícias*, 1 de enero de 1943: 8.
[335] Ídem.

involucionados, que se comunicaban en un dialecto indescifrable para los portugueses. Mag, a través de sus críticas, transmitía discursos discriminatorios en los que ratificaba la aparente ignorancia de los auditores: "La personalidad artística de [Heitor] Villa-Lobos, aplastante por la fecundidad y complejidad, por la multiplicidad de aspectos técnicos, aún permanece **casi intraducible para los oyentes de la radio**"[336].

Intraducibles —insistía Mag— eran para el público los nombres de intérpretes y compositores coterráneos, como Magdalena Tagliaferro, Violeta Coelho Neto, Silvio Vieira, Iberê Gomes Grosso y Oscar Borgerth[337]. Músicos ajenos e incomprensibles porque no eran "los de la cuíca […] formados en las escuelas de samba"[338]. Constantemente, en sus artículos clamaba por la redención de los *apóstatas sambeiros*, vistos como trogloditas:

> Ya es tiempo **que se renueven los procesos arcaicos** que vienen perjudicando sensiblemente a la educación del pueblo a través de la radio. Río [de Janeiro]… São Paulo… Guiomar Novais [sic]… [Magdalena] Tagliaferro… orquestas sinfónicas… Carlos Gomes… Beethoven… ¡Cómo tales nombres permanecerían aún más sonoros en la palabra fecunda de un competente radiofonista![339].

No obstante, temía que "en las victrolas de Copacabana"[340] (barrio de la zona sur de Río de Janeiro, con residencias frente al Océano Atlántico) se escucharan hibridismos entre música erudita y popular:

> Erradísima es la suposición de que cualquier modificación rítmica pueda conseguir que Chopin remueva la crisis de inspiración de nuestros sambistas. Nada de eso. Ejecuten a Chopin, pero el auténtico. Y, ¡Dios quiera!, que la pasión frenética inspirada por el nuevo ídolo no produzca absurdos como ése:
> —"¡Van a oír ahora el samba "Saudade", de Chopin-Ari Barroso!"[341].

Esta crítica a la mezcla de repertorios, y de razas, aparece con frecuencia en otras voces del período. Ondina Portella Ribeiro Dantas, D'Or, con frecuencia recriminaba a aquéllos que *mixturaban* —es decir, *maleaban*— la música clásica: Frutuoso Viana,

[336] *Diário de Notícias*, 6 de octubre de 1943: 6.
[337] A todos ellos menciona en una crítica publicada en el *Diário de Notícias*, 26 de octubre de 1943: 8.
[338] *Diário de Notícias*, 3 de marzo de 1942: 10.
[339] *Diário de Notícias*, 16 de octubre de 1942: 8.
[340] *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1942: 10.
[341] Ídem.

creador de "Dança de Negros", que exploraba "el movimiento agreste, vivo, fulminante de la coreografía racial"[342]; y Brasílio Itiberê da Cunha ("diplómata 'doublé' de músico y que se considera como uno de los precursores de nuestra música de carácter nacionalista"[343]), autor de "Sertaneja" y "Protetor Exú". Esta última pieza, recalcaba ella, se inspiraba "en el fetichismo, en el africanismo que se alineó y se alió a la melopea y el ritmo"[344].

La *melopea* que aduce D'Or no apuntaría al "arte de producir melodías"[345], sino a una ceremonia pagana que propiciaría el consumo de alcohol[346]. En este sentido, "Protetor Exú" habría sido concebida por un Brasílio Itiberê da Cunha simpatizante del diablo del panteón afrobrasileño[347], que lo convertiría en una figura sacrílega en el ambiente de la música erudita nacional. Aunque jamás lo confesó, a D'Or tampoco le agradaba Heitor Villa-Lobos, ícono del sincretismo. Pese a que lo consideraba "el más grande factor de propaganda de nuestra música erudita en el exterior"[348], sí divulgaba en sus textos lo que *otros* murmuraban sobre él: que era un "plagiador profesional"[349], cuyas obras incorporaban el "sentimiento anónimo de las masas"[350]:

> No somos de los que lo ven de manera unilateral, inclinándose reverentes y llenos de admiración ante cualquiera de las realizaciones del maestro. Le hemos criticado varias veces y nos hemos manifestado contrariamente a ciertas iniciativas suyas. No negamos tampoco su extrema vanidad, muy propia de los artistas en general. Además, ni todo cuanto ha brotado de su cerebro creador nos merece condescendencia[351].

D'Or no podía sino rebatir cuando las melodías de "O Guaraní", la más célebre de las óperas de Carlos Gomes, eran utilizadas "para la creación de un samba carnavalesco"[352], planteando que faltaba espacio para una instancia de defensa del patrimonio musical:

---

[342] Ídem.
[343] Ídem.
[344] Ídem.
[345] Recuperado de https://dle.rae.es/melopeya#Ah7qtnE [06/2021].
[346] Recuperado de https://spanish.stackexchange.com/questions/30606/por-qu%C3%A9-una-melopea-es-una-borrachera [06/2021].
[347] Recuperado de https://www.elboomeran.com/sergio-ramirez/ii-exu-un-demonio-eficiente/ [06/2021].
[348] *Diário de Notícias*, 8 de marzo de 1957: 3.
[349] *Diário de Notícias*, 25 de enero de 1953: 2
[350] Ídem.
[351] *Diário de Notícias*, 8 de marzo de 1957: 3.
[352] *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1949: 2.

> Las modificaciones rítmicas de las páginas musicales eruditas, a las cuales se insertan letras de ningún valor literario, representan el rebajamiento para el ámbito popular, o popularesco, de la obra de arte, cosa inadmisible, tanto cuando sería la modificación para un lenguaje popular, con empleo de dichos del pueblo y errores gramaticales, de una página literaria, bajo el pretexto de así tornarlas más accesibles a toda la gente […] Al contrario, sufren las músicas de clase completa deformación para peor cuando son sometidas a los arreglos de compositores populares, que las tratan peyorativamente, prestándoles un aspecto caricaturesco[353].

"En defensa de la música erudita" tituló D'Or aquella mordaz crónica, en 1949. Pero la defensa de la música clásica, en la voz de D'Or, no es sólo la defensa de quienes, en su afán de reformular la música clásica para acercarla al público, transgredían su esencia aurática. Para D'Or había una defensa particular, también, en la música clásica frente al impacto que el auge de la música popular tenía en la vida de los músicos profesionales. Por eso, alzaba la voz ante las medidas gubernamentales que sólo incentivaban repertorios sambísticos y que *desamparaban* a los ejecutantes de música artística, alegorizados como individuos al borde de la inanición, que debían recurrir a mecenas:

> Mientras se abren los cofres públicos para el pago de la expansión del samba brasileño, las becas de estudio son dadas a los artistas de nivel más elevado a costa de mucha lucha, de mucho empeño. **Nuestros concertistas, o se arreglan con los empresarios o nada consiguen. Poco significan para el gobierno sus victorias en tierras ajenas**. Poco le interesan sus conquistas en concursos internacionales. **Las migajas que consiguen nuestros becarios del mismo Ministério da Educação, liberalísima para con la música popular, dan apenas para no dejar morir de hambre** a los que se abalanzan a ir a perfeccionar sus estudios en el extranjero, escudados en tales beneficios. ¿Está bien? No. Está mal, muy mal. **Que se haga todo por la música del pueblo, pero que se haga al menos otro tanto por la música erudita** y sus cultores, verdaderos abnegados, idealistas que todo juegan en favor de su arte[354].

4.3. El problema del gusto: alegorías sensoriales

Detrás de este debate, entrecruzado en estéticas e ideologías, es inevitable entrever la discusión sobre el problema del gusto. Esto, porque si bien hay un afán de civilizar a las clases populares por parte de estas críticas de música, también vemos un debate

[353] Ídem.
[354] *Diário de Notícias*, 10 de junio de 1958: 3.

profundo para con su propia clase social, o que incluso funciona más allá de las clases sociales. Esta preocupación de D'Or, por ser transversal a toda clase social, se ve con claridad en una crítica de 1953, "Música brasileña para su Majestad", en la cual D'Or desestimó el gusto de la reina Isabel II por los baiãos, choros y sambas: "Su *paladar artístico*[355] ha de ir más allá, encaminándose por la música erudita, de carácter nacional"[356].

Forzar el paladar y arriscar la nariz son epítetos orgánicos alusivos a experiencias sensoriales que generaban, en D'Or, displacer. D'Or no podía asimilar la predilección de algunos compositores de música erudita por la música folclórica brasileña, donde confluían elementos tupís y africanos. Por lo general, ensalzaba a exponentes locales que se habían perfeccionado en Europa o que adscribían a la tradición germánica, como Henrique Oswald, quien "tuvo una formación espiritual enteramente volcada para el Viejo Mundo"[357], y Leopoldo Miguez, proclive al estilo wagneriano.

La construcción del gusto, no obstante, no puede darse en este período sólo desde un lugar combativo. Hay un espacio, también, para otras formas de educación del público y, en particular, de aquél ya familiarizado con la música clásica. Desde 1940, Lúcia Branco firmó la columna "O que vae [sic] pelos teatros" en el *Correio da Noite*. Allí solía reseñar las obras sinfónicas o las óperas montadas en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, además de conciertos solistas. A diferencia de otras críticas musicales, como Magdala da Gama Oliveira o D'Or, ella no ocupaba un lenguaje denostante —al borde del insulto— o implacable, sino que emitía sus juicios de valor con prudencia, a veces con eufemismos, intentando no herir a los/las intérpretes.

Salvaguardar el arte, educando, era el designio autoimpuesto de Lúcia Branco. Al haber sobresalido como pianista, tanto en Brasil como en el extranjero, argüía siempre con tecnicismos, italianismos y galicismos, y acudía a recursos retóricos como la alegoría ("deben brillar como estrellas de primera grandeza en el cielo infinito del arte"[358]), el hipérbaton ("un agradable espectáculo de regular desempeño nos fue

[355] La cursiva es mía.
[356] *Diário de Notícias*, 18 de enero de 1953: 2.
[357] *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958: 3.
[358] *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

proporcionado"[359]), la hipérbole ("es una de esas raras naturalezas vibrantes y emotivas, que consiguen transmitir al auditorio todo lo que sienten y desean exprimir"[360]) y la prosopografía ("Elisabeth Rethberg tiene la respiración opresiva, sofocada y su representación no convence, por falta de desembarazo en los movimientos y un cierto vigor emotivo"[361]).

Las afinaciones, ornamentaciones, tesituras y coloraturas en las interpretaciones vocales, así como el moderado uso de las dinámicas y agógicas en la ejecución instrumental, eran conceptos en los que Branco se detenía. Cuestionaba a menudo las disonancias, los errores de digitación y las malas posturas en el piano. De Noemi Bittencourt alabó su maestría y garbo:

> Es una pianista que honra a la cultura musical de Brasil. Su corrección y conciencia artística, el cuidado —generado a través de toda su ejecución— de un estudio meticuloso y detallado, la colocan en un plano de envidiable realce. **Posee excelente técnica**, acentuadamente educada en la escuela italiana, **con perfecta igualdad de los dedos y desembarazo del pulso**, no empleando entretanto la "presión", el "peso" para la obtención de las sonoridades dulces y de las medias tintas —cosa tan de agrado de la escuela francesa—. **Su pedalización es apropiada y de buen gusto**[362].

Cuando cubría las temporadas líricas, además de concentrarse en lo estrictamente musical, reparaba en el público (aristocrático y suntuoso, "gente que sinceramente ama y cultiva la Música"[363]) que concurría. En su crítica de "Turandot", de Puccini, consignó:

> Teatro repleto; **asistencia elegantísima**, desatacándose en ella las más representativas expresiones de nuestros medios artístico y social. Vistosas "toilettes" y **costosas gemas prestaban al ambiente un aire de hidalga distinción** y adornaban espléndidamente la sala[364].

[359] *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940
[360] *Correio da Noite*, 24 de abril de 1940.
[361] *Correio da Noite*, 6 de septiembre de 1940.
[362] *Correio da Noite*, 22 de julio de 1940.
[363] *Correio da Noite*, 23 de agosto de 1940.
[364] *Correio da Noite*, 14 de agosto de 1940.

Por otro lado, también invocaba referencias cromáticas y ambientes psicológicos: lo áureo versus lo lúgubre; lo cálido versus lo abúlico. De "La Gioconda", de Ponchielli, comentó que el tenor Masini no desplegó una adecuada actuación:

> Encarnando a Enzo Grimaldo, de manera más o menos aceptable en el primer acto, **se volvió completamente afónico** en el segundo, comprometiendo así no sólo a su parte, sino al de todo el conjunto. Sensiblemente mejor en el tercero y en el cuarto actos, no consiguió todavía prestar cualquier nota de realce al personaje que desempeñaba, **conservándose hasta el final, apagado y oscuro**. Por otro lado, la orquesta que tan bien se comportara en los recitales anteriores, **brillando siempre por la meticulosidad de afinación y de colorido, dejó ayer bastante que desear**[365].

La opacidad, la monodia y la desarmonía simbolizaban, para Branco, aspectos censurables. En sus artículos perseguía la búsqueda de la perfección. No transigía las equivocaciones, tal vez porque ella misma se consideraba infalible. En su juventud se había acostumbrado a los halagos del temido crítico Oscar Guanabarino, quien atestiguó que Lúcia había nacido artista:

> El sentimiento en ella es innato —**siente, tiene el don de transmitir lo que le viene del alma**. Cuando de aquí siguió para el viejo continente **era impetuosa, llena de bravura y dramatismo**; con el tiempo, con la cultura de su espíritu adquirió la forma poética del canto contemplativo. **Es una pianista de estilo incomparable**, suyo, todo suyo […] **Técnicamente, es de tal perfección que se asemeja a una hipersensibilidad**; todo cuando ejecuta es el producto de una organización que repele las convenciones. Nada premeditado —todo espontáneo, adivinando lo que su auditorio espera y adivinando el pensamiento del autor[366].

La sensibilidad provendría del alma, del "Oasis espiritual"[367], lugar que acogería la gracia divina. La perfección de Lúcia Branco acaso se le habría proporcionado como una recompensa por su disciplina y penitencia. Y alma y espíritu —afectividad y sublimación— era lo que rogaba ella a los intérpretes: "Misión sublime la del artista a quien fue conferido el don sobrenatural de hacer sentir, por el despertar de elevadas

[365] *Correio da Noite*, 20 de septiembre de 1940.
[366] *Illustração Brasileira*, año 6, número 58, junio de 1925: 54.
[367] *Correio da Noite*, 10 de julio de 1940.

emociones, ¡que algo de inmortal y superior existe además del 'terre à terre'… en que vivimos!"[368].

El alma propiciaría un "timbre cálido y lleno"[369] para "imprimir la dramaticidad"[370], por ejemplo, en la ópera "Aida" de Verdi. El alma proveería la "vibrante y sincera expresión"[371] en el canto de la soprano ligera Alma Cunha de Miranda:

> Es una artista que sabe cantar […], traduciendo **los más íntimos sentimientos de manera agradable y delicada. De ella se podría decir, de hecho, es toda alma**… El agradable timbre que posee, la afinación segura, la igualdad en los diferentes registros, y —encima de todo— la "finesse" de detalles al frasear suplen de modo interesante y satisfactorio la deficiencia existente en el volumen de la voz. Sus vocalizaciones son impecables en nitidez y firmeza[372].

La fineza, tanto en las interpretaciones vocales como en las instrumentales, era una conducta deseada por Lúcia. Cuando reseñó un recital de la All American Youth Orchestra no disimuló su descontento ante "la distribución revolucionaria de los músicos"[373] y "el aparecimiento de un grupo de jóvenes dedicadas a instrumentos poco usuales para el sexo"[374]. Probablemente, se refería a los bronces, tan enormes y pesados para *el cuerpo frágil* (¿y famélico?) de una mujer. Cantar y tocar piano, para ella, representarían calidez, delicadeza y consagración de una dádiva celestial que había que perpetuar por medio de una "música llena de belleza e inspiración"[375].

Branco confiaba en los nuevos talentos, como la joven soprano Haydée Brasil, rotulada de *patricinha*[376] (una niña blanca y acaudalada[377]). En 1940, tras debutar en la ópera "Lo Schiavo" de Carlos Gomes, fue laureada por su voz "de bello timbre, afinada y educada en buena escuela"[378]. La crítica le pronosticó un auspicioso futuro: "Haydée Brasil —

---

[368] *Correio da Noite*, 22 de abril de 1940.
[369] *Correio da Noite*, 20 de agosto de 1940.
[370] Ídem.
[371] *Correio da Noite*, 13 de noviembre de 1940.
[372] Ídem.
[373] *Correio da Noite*, 8 de agosto de 1940.
[374] Ídem.
[375] *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.
[376] Ídem.
[377] Recuperado de https://diccionario.reverso.net/portugues-espanol/patricinha y https://dicionario.priberam.org/patricinha [06/2021].
[378] Ídem.

podemos afirmarlo con la certeza de una profecía— será muy en breve capaz de figurar brillantemente en la escena lírica"[379].

Con el mismo brío presagió la victoria de las pianistas en formación Maria Helena Rocha, Adyr de Pinho, Ludovina Marques, Maria Luiza da Silveira, Lelia Galvão, Lourdes Ribeiro y Luiza P. do Nascimento, todas estudiantes de Celina Roxo Eschmann. "Distinguida y acatada profesora"[380] y "sabidamente rigurosa y exigente"[381], dijo de ella Branco. El refinamiento, condición inherente a la burguesía, conllevaría una *performance* apacible, alejada de cualquier ademán impetuoso.

De Magdalena Tagliaferro apreciaba que su ejecución oscilara entre lo tenue y lo entusiasta: "Desde la suavidad aterciopelada de las sonoridades a la exaltación de las frases apasionadas; de la levedad y gracia de los 'staccatti' y de ciertos contornos melódicos a la aspereza exigida para determinados efectos"[382].

Pese a que Lúcia Branco exhortaba a las pianistas a conservar un desplante escénico comedido, a veces se contradecía en sus artículos. En Guiomar Novaes, quien recibía comentarios discordantes por su ejecución, valoraba su sobriedad, precisión y meticulosidad "colorida y equilibrada"[383], prescindiendo de "cualquier efecto más grosero"[384]. No obstante, la invitaba a explorar "un cierto 'élan' [impulso] en las frases exaltadas, una intensidad mayor de sonoridad en los acordes y octavas retumbantes"[385].

Para Branco, la mesura no sólo disciplinaría y apaciguaría las interpretaciones de las pianistas locales, sino que también las de músicos extranjeros. En contados momentos evaluó las presentaciones de pianistas varones. Su foco, por lo general, estaba puesto en las mujeres, tal vez como un acto performativo y reivindicativo no consciente. Del ruso Simon Barere, a quien le reconocía "cualidades excepcionales"[386], reprendió, en 1940, su avidez por la pirotecnia frente al teclado. Una ejecución altisonante y jactanciosa figuraría la compensación de una carencia:

---

[379] *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.
[380] *Correio da Noite*, 22 de octubre de 1940.
[381] Ídem.
[382] *Correio da Noite*, 27 de abril de 1940.
[383] *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.
[384] Ídem.
[385] Ídem.
[386] *Correio da Noite*, 16 de julio de 1940.

> Simon Barer [sic] ya no es el mismo que tanto admiramos. **De temperamento bastante frío, poco vibrátil**, primaba en él, entretanto, un minucioso remate técnico y una interpretación equilibrada. Hoy, dominado casi por el delirio de la velocidad, no sólo perjudica con eso el verdadero sentido artístico de las piezas que ejecuta, sino que compromete la propia técnica de la que es poseedor —extraordinaria, además, sobre todo en la parte que se refiere a la igualdad y agilidad de los dedos. **Es lamentable, de veras, que un pianista de tal envergadura desdeñe la elevada comprensión del Arte puro** para dejarse arrebatar así, por efectos de artificialidad bastante reprobables. El artista-intérprete, meticulosamente integrado en su noble misión, no es aquél que busca los aplausos de un público fácilmente impresionable, boquiabierto ante la rapidez vertiginosa de **fantásticos malabarismos técnicos**, pero sí aquél que —cual esclavo fiel y amoroso— busca movilizar, para realce de las bellezas contenidas en las obras que se propone revivir, todos los medios materiales de que puede disponer, aliados a toda su **sensibilidad de alma**. Simon Barer [sic] fue, a nuestro parecer, una desoladora decepción[387].

4.4. INTÉRPRETES MUJERES: FRAGILIDAD Y LABILIDAD

Para Lúcia Branco, la celeridad y la efervescencia afectarían la concepción platónica de alma: el mundo sensible versus el inteligible; psique versus soma[388]. Al insistir en el sentimiento —la sensibilidad exacerbada, heredada de la tradición judeocristiana[389]— que debiera constatarse en las interpretaciones musicales, sobre todo por parte de las mujeres, reduplicaría un vetusto prejuicio: los individuos femeninos poseerían cuerpos comunicables y sensoriales (Nancy 2007), videntes y visibles (Merleau-Ponty 1986), capaces de dar a luz, biológica y metafóricamente, al artista y su creación (Nin 1981). Los sujetos masculinos, en cambio, serían los legatarios de la palabra, el pensamiento y el Arte (Pinzón 2014), a pesar de que cometieran errores infrecuentes, como el pianista Simon Barere.

Estas divisiones, por cierto, se encuentran en otras críticas de música del período. D'Or no sólo se enfrascaba en debates donde la categoría de raza/etnia cobraba preponderancia, sino que también instalaba su preocupación respecto del género. Cuando se refería a compositores o intérpretes varones dejaba entrever una molestia que, probablemente, trascendía la polémica acerca de las predilecciones por la música africana o indígena. Esa inquietud desaparecía cuando reseñaba los recitales en el Teatro

[387] Ídem.
[388] Recuperado de https://www.milenio.com/opinion/paulina-rivero-weber/columna-paulina-rivero-weber/un-cuerpo-sintiente [06/2021].
[389] Ídem.

Municipal de Río de Janeiro ofrecidos por concertistas femeninas, todas pertenecientes a la élite, con formaciones en Europa y atraídas por el repertorio clásico y (post)romántico. Para D'Or, las mujeres desde siempre inspiraban a los grandes maestros:

> Las vidas de los músicos están llenas, todas ellas, de mujeres. De mujeres que pasaron por esas existencias sólo para atormentarlas, pero que constituyeron, aún así, la fuente de donde emanaron las páginas admirables de la música […] No fueron solamente mariposas frívolas revoloteando alrededor de los artistas, de ellos haciendo su presa caprichosa […] **Amaron con un amor profundo y desprendido, ese amor que es fuerza y arrimo** en las vidas tormentosas y desordenadas de los grandes hombres[390].

Según el relato de D'Or, el amor incondicional sería un sentimiento que sólo una mujer casada podría brindar para serenar a su esposo de la vorágine composicional. La mujer, no obstante, también podría fungir como *una mariposa frívola*, fútil, capaz de desconcentrar y, subyacentemente, erotizar. En ningún momento D'Or presenta a la mujer como un sujeto pensante, sino que sensible. La sensibilidad —y, en concomitancia, la fragilidad— era un atributo ponderado por críticas musicales como D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães, sobre todo cuando cubrían las presentaciones de cantantes líricas o de pianistas.

La notabilidad de este instrumento en Río de Janeiro se remonta a la segunda mitad del siglo XX, cuando la entonces capital recibía a diversos artistas foráneos y la práctica pianísitica se difundía en salones y saraos. Debido a tal interés, la interpretación musical se oficializó en el sistema escolar con un decreto federal, en 1854, que propició concursos públicos para contratar docentes (Fucci Amato 2008).

Ya en 1841 se había fundado el Imperial Conservatório de Música, liderado por Francisco Manuel da Silva, autor del Himno Nacional, quien sentó patrones pedagógicos basados en la matriz europea. Aquello impulsó el establecimiento de la Academia Nacional de Belas Artes, que después se denominó Instituto Nacional de Música y que, en una tercera fase, se designó como Escola Nacional de Música, de donde egresaron concertistas elogiadas en la prensa. Fucci Amato (2008) revela las características simbólicas asociadas a la ejecución del piano: "No solamente predominó

[390] *Diário de Notícias*, 30 de diciembre de 1943: 10.

en las familias de la élite —con destaque, inicialmente, en las oligarquías agrarias agro-exportadoras—, sino que también ya era asociado a la figura femenina" (170). En este contexto, la cultura pianística brasileña generó un número importante de intérpretes de gran repercusión internacional hacia 1900, como Guiomar Novaes (1896-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1991), Antonietta Rudge (1885-1974) y la misma Lúcia Branco (1903-1973), todas con trayectorias de repercusión internacional (Fucci Amato 2008; Lima Bellard Freire y Celis H. Portella 2010).

En las revistas cariocas y paulistanas de las décadas de 1910, 1920 y 1930, además de ser calificadas de virtuosas, eran enaltecidas por encarnar *lo femenino*: como representantes del "bello sexo" (Nunes da Silva, Quintão de Almeida y Gomes 2015), eran depositarias de la "glorificación hiperbólica de sus atributos físicos y espirituales" (Lipovetsky 1997: 109). En los retratos publicados sus teces parecían tersas y claras gracias al maquillaje, siempre resaltando una mirada casi angelical: "Son musas que deben ser admiradas. Rostros levemente inclinados, jóvenes abandonadas a sus ensoñaciones" (Nunes da Silva, Quintão de Almeida y Gomes 2015: 43).

Por esta razón, era controversial cuando una pianista ejecutaba una obra *masculinamente*, es decir, de forma vehemente, con dinámicas desde el *mezzoforte* hasta el *fortissimo*, con un ímpetu beethoveniano. La crítica musical brasileña de inicios del siglo XX divergía respecto de la *performance* de Guiomar Novaes: mientras algunos estimaban que su ejecución era modesta y dócil, otros recriminaban su intensidad sonora: "Guiomar asumía en el escenario y fuera de él gestos y comportamientos recatados, adecuados a la moral de su tiempo" (Pereira Binder 2018: 246).

Ser delicada, conmovedora y detallista eran cualidades que D'Or siempre realzaba. Así lo expresó, en 1941, en una crítica dedicada a la pianista Yolanda Ferreira:

> Centro Artístico Musical presentó, ayer, a la pianista Iolanda Ferreira [sic], artista de mérito invulgar. Su técnica es exuberante, rica, fuerte y decidida; de ésas que no vacilan ante las dificultades. Ni por eso, todavía, deja Iolanda Ferreira [sic] de usar del necesario frescor de sonoridad cuando lo exigen los pasajes más expresivos. **Convengamos, con todo, que no será el lado poético su atributo como ejecutante**. Ella mejor se revela en la expansión de páginas como aquel "Estudio Patético" de Scriabin, **tocado con un ímpetu, un énfasis verdaderamente rubinsteniano e incompatible con su condición de integrante del sexo frágil** […] Con todo, si nos permite la talentosa pianista, tenemos sólo una ligera observación que hacer. **Se trata**

> **de sus "fortissimos", como ya dijimos, además, potentes y masculinos. Quisiéramos que ellos se revistiesen de ese mismo brillo, pero no fuesen tan golpeados**; que guardasen siempre la cualidad aterciopelada del sonido[391].

Yolanda Ferreira se distanciaba de la imagen de *mujer-intérprete* que concebía D'Or. Aunque no había resquemores sobre la destreza de la pianista, el conflicto radicaba en su no correspondencia con el *sexo frágil*. La recomendación era que edulcorara su técnica, que mantuviera la compostura y que impregnara su práctica de lirismo, epítome de lo femenino.

A la contralto Guisela Blank, por ejemplo, le reprochó la potencia desmedida de su canto: "Su voz está presa, estrangulada en la garganta, reflejando impostación defectuosa. Es fuerte, expansiva, pero enteramente incolora y inexpresiva, porque le falta la plasticidad necesaria para manejarla según las exigencias interpretativas"[392]. En cambio, en la soprano Maria Sá Earp advirtió ciertas falencias, pero aclamó la maleabilidad de su voz:

> Conocíamos a esa artista sólo como cantante de ópera. Y fue, así, con placer, que constatamos sus bellas posibilidades en el difícil manejo de la música de cámara, donde la ausencia de artificios deja al cantante al descubierto, en la desnudez de sus predicados, y sólo con ellos contando para sentir y transmitir toda la expresión de la página que vive, como música y como poesía. **Maria Sá Earp, sin disponer de mayores atributos canoros, consiguió, en tanto, amoldar su voz según sus deseos y la condujo a un apreciable poder de seducción**, por el matiz de que la envuelve y que confiere su canto, una presentación armoniosa y atrayente. **Artista culta e inteligente**, ella es, además, estudiosa y persistente en los medios capaces de perfeccionarle los recursos naturales. Y ésa es la razón de haber vencido las condiciones negativas, hoy enteramente subordinadas a **los caprichos de su fina sensibilidad**[393].

Para D'Or, una *mujer-intérprete* con tesón performaría a una *no-mujer*. Es sorprendente que ella, quien ejercía la crítica musical en un universo reglamentado por hombres, propagara explícitamente discursos machistas: la finura y la sensibilidad, rasgos que reconocía en Maria Sá Earp, debían ser apropiados por otras artistas. De este modo, se corrobora que ser *mujer-crítica* no implicaría una actitud sorora con una *mujer-intérprete*.

[391] *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1941: 11.
[392] *Diário de Notícias*, 16 de agosto de 1947: 3.
[393] *Diário de Notícias*, 6 de julio de 1949: 3.

4.5. Lo sacro: la música, una epifanía

D'Or y otras críticas musicales como Mag, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães —todas estudiadas en este capítulo— profesaban el catolicismo y es probable que el espacio discursivo cristiano influyera en forma directa sobre ellas y su construcción de lo civilizado. Así, por ejemplo, sostenían que los grandes maestros eran "iluminados por una centella divina"[394], custodios del "futuro espiritual de nuestra tierra"[395] y alejados "de la costumbre secular"[396]. D'Or celebraba cuando la Orquesta Sinfónica Brasileña ofrecía conciertos "de arte, de idealismo, de esperanza y de fe"[397], dirigidos por músicos locales como el elogiado Francisco Mignone:

> Vivían nuestros artistas más o menos como **parias en su tierra**. Tenían éxito afuera, pero aquí sólo les **restaba el desprecio y la desilusión**. Y no solamente los gobiernos no los favorecía. **El propio público arriscaba la nariz siempre que los carteles anunciaban realizaciones brasileñas**. Arriscaban, además, no es el buen término. Aún la arriscan y casi huyen de los conciertos donde predominan las creaciones *verde-amarelas*. Lo que se va a realizar, por lo tanto, en esa serie de iniciativas artísticas nacionales, abarcando conciertos, danzas y óperas, es **una especie de catequesis en favor de lo que es nuestro**, **forzando el paladar** de los que sólo gustan, en materia de arte, de cosas parecidas al "marron glacé" y el "caviar"[398].

Este discurso apunta a una nueva arista en D'Or que no se encuentra con tanta frecuencia en Magdala. Aquí no hay una defensa sólo del repertorio clásico en sí mismo, como una abstracción, sino que un amparo más específico a quienes se dedican a éste. Lo que plantea D'Or es que dichos músicos, como si de una casta inferior provinieran, se veían obligados a exiliarse porque en Brasil no los valoraban. Para D'Or, esto es central en la batalla contra quienes preferían el samba o cualquier otra manifestación popular; todos ellos tratados, con *desprecio*, como *parias*.

Cuando D'Or asegura que el público *arriscaba la nariz* ante los recitales de música erudita pareciera que no interpela sólo al público popular, sino que también a la aristocracia carioca, asidua a las cenas suntuosas con *marron glacé* y *caviar*. Y, nuevamente, el uso del

[394] *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.
[395] *Diário de Notícias*, 16 de marzo de 1949: 3.
[396] *Diário de Notícias*, 3 de septiembre de 1952: 3.
[397] *Diário de Notícias*, 17 de agosto de 1941: 11.
[398] *Diário de Notícias*, 16 de marzo de 1949: 3.

verbo *catequizar* evidencia la lógica religiosa y colonialista de D'Or: *cristianizar* al pueblo, exorcizándolo de una especie de posesión demoníaca. Eso podría haber conjeturado D'Or respecto del samba, ritmo de origen africano. Lo africano se vincularía a lo que Klein (2006) ha identificado como aspectos clave de la percepción de dicha influencia en Brasil; esto es, los rituales espiritistas, el vudú o el culto a Exú, orixá de esencia luciferina.

Beatriz Leal Guimarães, además de crítica musical en el *Jornal do Brasil* en las décadas de 1940 y 1950, era una ferviente católica. En sus perfiles —semanales o mensuales[399]— a connotados creadores e intérpretes, tanto europeos como nacionales, no sólo narraba aspectos biográficos cronológicamente, sino que también remitía a las nociones de espiritualidad, doctrina, gracia, pureza, epifanía, contemplación, abnegación y hasta misericordia. La creatividad musical, para ella, era un don concedido por La Providencia.

Quizá, Dios la habría *bendecido* con la oportunidad de compartir con Pedro Sinzig, sacerdote, compositor, musicólogo y crítico musical franciscano, quien, en 1941, fundó la revista fluminense *Música Sacra*. De hecho, fue él quien republicaba allí los artículos periodísticos de Leal Guimarães. Sinzig fue su director espiritual, según consignó —de puño y letra— en el epílogo de su libro *Perfis Musicais* (1952): "Me consoló en las horas de angustia y me dejó el más grande recuerdo que podría desear: el bello ejemplo que dio por su propia vida tan magníficamente bien vivida"[400].

En *Perfis Musicais*, que, de acuerdo con la *Revista da Semana*, reunía "datos exactos, útiles y preciosos sobre bultos de extraordinario valor"[401] escritos "con arte, finura y belleza"[402], Beatriz, por supuesto, glorificó la figura de Fray Pedro Sinzig: "Aquí componiendo, organizando conciertos, aleccionando, dando un impulso extraordinario a la prensa católica con la fundación de la Editôra Vozes de Petrópolis, siempre se mostró incansable en servir a Brasil"[403].

[399] Dada la intermitencia del sitio web de la Hemeroteca Digital Brasileira a inicios de 2021, los textos que hemos transcrito son los contenidos en el libro de Beatriz Leal Guimarães *Perfis Musicais*, editado en 1952.
[400] *Perfis Musicais* 1952: 312.
[401] *Revista da Semana*, 29 de noviembre de 1952: 34.
[402] Ídem.
[403] *Perfis Musicais* 1952: 309-312.

Para Beatriz Leal Guimarães el sosiego, el ascetismo y la benevolencia conformaban la trinidad del impulso artístico de *los hombres*: "Fue en las iglesias, en ambiente de recogimiento, que nació la verdadera música. Delante de los altares y bajo la protección de los santos, **los grandes genios** de otrora recibían el bautismo del arte"[404].

Enfatizamos en *los hombres* y en *los grandes genios*, pues ella —en un comportamiento algo misógino— eludía los logros de las mujeres: de las 113 semblanzas compiladas en *Perfis Musicais*, sólo 7 correspondían a cantantes líricas.

En un lenguaje ampuloso y alegórico solía preconizar a los autores de misas, motetes, salmos, cantatas y oratorios, todas formas musicales litúrgicas. Su predilección, desde luego, eran los compositores renacentistas, barrocos y clásicos.

De Tomás Luis de Victoria, representante español de la música sacra del siglo XVI, aseveró que había sido consagrado "para difundir armonías y bendiciones sobre la tierra"[405] y "servido a Dios de manera más elevada"[406] con sus "sublimes creaciones"[407]. Pero del belga Orlando di Lasso, "maestro genial de la polifonía católica"[408], declaró que "su poder creador superó al de todos"[409], convirtiéndose en "el músico más fecundo de todos los tiempos"[410]. Incluso, lo apodó el "Miguel Ángel de la composición, por la fuerza y grandeza de sus concepciones"[411].

Tales concepciones, asentía, habrían sido plasmadas a través del órgano, que fungiría como un artefacto excelso de comunicación con Dios. Lo elogiaba por "su belleza mística"[412] y "por la exuberante resonancia y riqueza de las armonías"[413], que propiciaba la obtención de "obras de gran nobleza de inspiración"[414]. Entre aquellos *iluminados*, Leal Guimarães citaba a Georg Friedrich Händel, quien "componía, con espantosa fertilidad, sonatas, preludios, fugas"[415]; y al Padre Antonio Soler, quien "de espíritu

[404] *Perfis Musicais* 1952: 22.
[405] *Perfis Musicais* 1952: 27.
[406] *Perfis Musicais* 1952: 28.
[407] Ídem.
[408] *Perfis Musicais* 1952: 33.
[409] Ídem.
[410] Ídem.
[411] *Perfis Musicais* 1952: 34.
[412] *Perfis Musicais* 1952: 24.
[413] Ídem.
[414] Ídem.
[415] *Perfis Musicais* 1952: 9.

profundamente católico, encontraba en la música la mejor fórmula de aproximarse a Dios"[416]. No obstante, para ella Johann Sebastian Bach era la quintaesencia de la música docta:

> De numerosa familia de músicos, que abarca seis generaciones, surgió un genio […] predestinado a crear una música que, por su elevación, vendría a constituir uno de los más grandes tesoros de la humanidad […] La música brotaba de aquel cerebro privilegiado con la misma facilidad con que las palabras salían de sus labios, y con la elevación de su espíritu creó la obra más pura y gigantesca que se pueda concebir[417].

Beatriz, pertinazmente, reiteraba en sus perfiles que los afamados compositores europeos se habrían reencarnado en una especie de Jesucristo, heredando la sapiencia suprema. Las parábolas religiosas mermaban cualquier abordaje teórico; las efemérides, a su vez, camuflaban los análisis técnicos, acto reprochable de una otrora soprano devenida crítica musical.

Así, insistía en la idea del *genio* ungido por un *todopoderoso*. De Franz Joseph Haydn honró sus piezas "de belleza eterna"[418] dotadas de un "profundo espíritu religioso"[419]. Señaló, además, que "elevaba siempre su pensamiento a Dios, pues no iniciaba un trabajo ni dirigía un concierto sin primero hacer una oración"[420].

Aquella ofrenda sagrada habría permitido que "genios precoces"[421], como Wolfgang Amadeus Mozart, desarrollaran una "extraordinaria intuición musical […] incluso antes de aprender a leer"[422]; que Luigi Cherubini, maestro italiano del contrapunto, fuera contratado por el teatro Pérgola, a los nueve años, como cimbalista, y compusiera, con apenas dieciséis, misas, cantatas, oratorios, misereres y magníficats[423]; que Ludwig van Beethoven, pese a nacer "en una paupérrima cuna, en ambiente de miseria"[424], haya legado "al mundo la incomparable riqueza de las Nueve Sinfonías"[425]; o que Frédéric-

[416] *Perfis Musicais* 1952: 36.
[417] *Perfis Musicais* 1952: 5-6.
[418] *Perfis Musicais* 1952: 46.
[419] Ídem.
[420] Ídem.
[421] *Perfis Musicais* 1952: 49.
[422] Ídem.
[423] *Perfis Musicais* 1952: 54-56.
[424] *Perfis Musicais* 1952: 63.
[425] Ídem.

François Chopin, "poeta de la música"[426], fuera contemplado en "un silencio religioso"[427] mientras tocaba el piano con "extrema sensibilidad […] provocando lágrimas"[428].

Fiel a su mentalidad teocéntrica, Leal Guimarães ovacionaba a quienes habían renunciado al laicismo y a la vanidad propia del artista, como "el patrono de los pianistas"[429] Franz Liszt: "Como compositor dejó inmensa obra de géneros diversos, dedicándose en el fin de su vida a la música sacra, pues tomó hábito, volviéndose sacerdote y realizando, así, un ideal que siempre lo acompañó desde niño"[430].

En los compositores brasileños de fines del siglo XIX e inicios del XX, Beatriz también sublimaba sus facultades inventivas, aparentemente dispensadas por una deidad. Pero su interés por los autores vernáculos era ínfimo en comparación con su fascinación por los próceres europeos. De hecho, no comulgaba tanto con la enseñanza del canto en portugués, sino que preservaba el paradigma del italiano y el francés como idiomas acordes a la música erudita[431]. No obstante, quizá para no ser acusada de *antipatriota*, una vez indicó que "nuestra lengua, tan dulce y tan sonora, se presta para el canto como cualquier otra"[432].

De todos modos, en la mayoría de sus textos deificaba a aquéllos que habían atravesado el Océano Atlántico, como Heitor Villa-Lobos, quien estaba "a la altura de codearse con las creaciones debussyanas y con las de grandes músicos de la moderna escuela europea"[433]; Francisco Braga, quien mantuvo "una orquesta organizada en los moldes de los grandes centros europeos"[434]; Alberto Nepomuceno, quien alardeó "su formación nítidamente europea"[435]; Francisco Mignone, uno "de los mejores compositores brasileños que más contribuyeron para elevar el concepto de nuestro arte en el extranjero"[436]; Henrique Oswald, quien "conoció a Brahms, Saint-Saëns y Massenet,

[426] *Perfis Musicais* 1952: 78.
[427] Ídem.
[428] *Perfis Musicais* 1952: 77.
[429] *Perfis Musicais* 1952: 82.
[430] *Perfis Musicais* 1952: 81-82.
[431] *Perfis Musicais* 1952: 233.
[432] *Perfis Musicais* 1952: 251.
[433] *Perfis Musicais* 1952: 268.
[434] *Perfis Musicais* 1952: 254.
[435] *Perfis Musicais* 1952: 249.
[436] *Perfis Musicais* 1952: 294.

haciéndose admirar por esos maestros que le pronosticaron un futuro brillante"[437]; y Carlos Gomes, quien "por donde quiera que anduviera, llevando su música, erguía bien alto el nombre de su tierra, de un país de América que la vieja y orgullosa Europa juzgaba medio salvaje"[438]. De él, Leal Guimarães transcribió los supuestos encomios de Giuseppe Verdi: "¡Este joven es un verdadero genio! ¡Él comienza por donde yo termino!"[439].

Aunque Beatriz no escatimaba en loas para los compositores brasileños —seglares, por cierto—, su tendencia era esbozar las vidas y las obras de músicos en cuanto siervos beatíficos y entregados a la veneración mariana, como João Gomes de Araújo, quien se comprometió con las parroquias locales, "habiendo causado gran éxito la 'Missa de São Benedito', hecha especialmente para la inauguración de la iglesia de Lorena, solemnemente presentada"[440], además de escribir la "Missa de Nossa Senhora da Aparecida"; o como el Padre José Maurício Nunes Garcia, cuyo "arte alcanzó el máximo de belleza y grandiosidad"[441].

La afinidad de Leal Guimarães por la música docta —*lo genuino*, *lo inmaculado*— la hacía relegar a aquellos compositores a favor de la inclusión de elementos africanos e indígenas en las piezas eruditas. Aparte de un resumido perfil al padre del nacionalismo, Heitor Villa-Lobos, se centró luego en Luciano Gallet, "entusiasta de nuestro folclore"[442], quien recopiló y armonizó canciones como "Foi numa noite calmosa", "Bambalelê", "Sertaneja", "Taieiras", "Luar do Sertão", "Arrazoar", "Puxa o melão", sabiá", "Eu vi amor pequenino", "Tutu Marambá", "Morena, morena" y "Suspira, coração triste!"[443].

Así como eludía a quienes valorizaban la música popular (por ende, que no elevaban plegarias a Dios), Beatriz también reveló una displicencia hacia las mujeres. Cabe resaltar que, de las siete cantantes líricas que revisitó (Maria Malibran, Adelina Patti,

[437] *Perfis Musicais* 1952: 249.
[438] *Perfis Musicais* 1952: 234.
[439] *Perfis Musicais* 1952: 235.
[440] *Perfis Musicais* 1952: 244.
[441] *Perfis Musicais* 1952: 227-228.
[442] *Perfis Musicais* 1952: 265.
[443] *Perfis Musicais* 1952: 266.

Nelli Melba, Claudia Muzio, Ninon Vallin, Emma Calvé y María Barrientos), ninguna era brasileña. Tampoco ellas habían optado por el retiro monacal.

Sus competencias interpretativas, en cuanto a las tesituras y coloraturas, rara vez eran descritas. No obstante, *la beldad*, tanto de sus voces como de sus complexiones, parecía ser fundamental para la cronista. De Maria Malibran, además de exaltar "su voz, de extraordinaria extensión, [que] alcanzaba casi tres octavas"[444], elogió "su encantadora belleza"[445]. De Adelina Patti aseguró que era acreedora de una "incomparable belleza"[446] y comparó su voz "con un collar de perlas del más puro Oriente"[447]. De Nelli Melba expresó que "la fama de su voz recorría más de la belleza del timbre que de la extensión"[448]. Y de Claudia Muzio, la "divina Claudia"[449], ponderó su profesionalismo… y su cuerpo:

> **De porte majestuoso, perfil de belleza clásica**, voz hablada suave, voz cantada arrebatadora, todos esos predicados realzados por temperamento excepcional, contribuyeron para hacer de esa artista admirable, que surgió en nuestra época, el modelo perfecto del bel-canto […] En su sepultura el gran escultor y músico [Pietro] Canonica esculpió en mármol **la figura esbelta de esa cantante**, que tan alto elevó el arte lírico y tan inolvidables momentos proporcionó a las plateas del mundo[450].

4.6. CONCLUSIONES

En este capítulo he analizado los discursos en torno a la música clásica por parte de las críticas Magdala da Gama Oliveira, D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães. Es evidente que una parte primordial de su práctica como críticas de música guardó relación con la *música erudita*, como se le denomina en Brasil. Dicha crítica rara vez tiene un rol neutro, sino que más bien funciona como un espacio de definición de lo moderno, lo civilizado, en antítesis a otras músicas, prácticas y culturas (las cuales revisaremos en el siguiente capítulo).

---

[444] *Perfis Musicais* 1952: 201.
[445] Ídem.
[446] *Perfis Musicais* 1952: 203.
[447] *Perfis Musicais* 1952: 204.
[448] *Perfis Musicais* 1952: 212.
[449] *Perfis Musicais* 1952: 288.
[450] *Perfis Musicais* 1952: 288-290.

Desde esa perspectiva, se aprecia que hay una centralidad en esta crítica en el problema del gusto, en su comprensión en dicho período. El *gusto*, en palabras de estas cronistas, se vinculaba a atributos como el sentimentalismo y la labilidad, aparentemente inherentes a las intérpretes femeninas. Ser mujer música, en el Brasil de la primera mitad del siglo XX, implicaba encarnar el decoro y la fineza. La música, en tanto, fungiría como una dádiva que debe atesorarse y protegerse de *maliciosas* influencias. De acuerdo con las mujeres críticas, era imperioso *cultivar el paladar* de aquellos familiarizados con la música erudita.

Este espacio de ser mujer y tener una voz de influencia en ese ámbito, con respecto de la música clásica, apunta a las impresiones de tales críticas con sus congéneres, por lo general, pianistas, violinistas o cantantes líricas. Hay una preocupación, como advertimos, por hablar de músicas mujeres. No obstante, en la mayoría de los textos revisados las solistas son presentadas como individuos sensibles antes que racionales. Esto, pues la música, al ser de carácter divino según las críticas, conferiría cualidades como la delicadeza y la obediencia, pero principalmente como intérpretes y no creadoras. En ciertos episodios nos enfrentamos a opiniones donde se salvaguardan perspectivas androcéntricas sobre los modos de ejecutar (y sentir) la música.

En este mismo rol de escribir de música desde una construcción de lo femenino, desde lo que se espera de ellas como mujeres, tiene un lugar preponderante la profesión de la fe cristiana, aspecto relevante en las mujeres que ejercieron la crítica musical y que influyó en sus narrativas sobre la música. Hallamos un gran volumen de artículos con alusiones religiosas-metafísicas: catequesis, bondad, alma, espíritu. Pareciera ser, entonces, que la música clásica actuaría como mecanismo de expiación.

Lo sacro, también, se consideraba un arma de lucha contra lo profano: el samba, ese ritmo proveniente de la periferia de Río de Janeiro donde se desplegaba la corporalidad, elemento censurable para las críticas musicales. Esto último es clave y nos conecta con el próximo capítulo: con frecuencia, escribir sobre música clásica era un acto de oposición a otras músicas, con apreciaciones desfavorables acerca de la cultura del pueblo brasileño. Pueblo, descrito por ellas, como un ente nocivo, iliterato, amenazante, pendenciero, impío e incapaz de decodificar el *verdadero* lenguaje musical. Se evidencian, aquí, las fuertes pugnas ideológicas en cuanto a las nociones de clase alta/baja y

alta/baja cultura. Incluso, más allá, se vislumbra un ejercicio de acción directa, en una búsqueda, desde el gusto y lo clásico, de extirpar aquellos elementos indígenas y africanos de la cultura brasileña, para europeizarla bajo un lente modernista.

CAPÍTULO 5
(DES)ENCUENTROS EN TORNO AL SAMBA POR PARTE DE MUJERES CRÍTICAS MUSICALES EN BRASIL

5.1. INTRODUCCIÓN

Señora Magdala da Gama Oliveira […]
Olvídese de Beethoven, por lo menos en el carnaval[451].

El 17 de enero de 1943, previo a las celebraciones del Carnaval de Río de Janeiro, Magdala da Gama Oliveira —la implacable crítica musical del *Diário de Notícias* y férrea opositora del samba y de cualquier ritmo popular que enajenara al pueblo brasileño— respondió la misiva de Jorge Serpa, abogado y amigo de importantes políticos, quien le imploraba un poco de clemencia en tiempos de divertimento y que, por un momento, evitara aludir a la música clásica como la redención para aquellos súbditos del "Rei Momo". Pero Magdala, en vez de condescender, respondió en duros términos: "Sí, señor Jorge Serpa, soy contraria al carnaval. Y por motivos superiores, que escapan solamente a los indigentes mentales"[452]. El samba, para Magdala y para la mayoría de sus colegas, era sinónimo de negritud, de pobreza, de arrabal, de delincuencia, de barbarie, de erotismo, de promiscuidad, de bohemia, de decadencia.

Si bien existen diversas teorías y marcos epistemológicos para entender el concepto de *samba*, hay cierta concordancia en descifrar sus orígenes. En el siglo XVIII, el samba —fenómeno cultural oriundo de Bahía en el que convergen música, danza y religión (Diniz 2012)— caracterizaba a las confraternidades de esclavos que, en ritmo de batuque, coreografiaban movimientos caracterizados como sensuales, habitualmente llamados "encuentros de ombligos". Ese encuentro, según Sodré (2007), se denominaría *semba* en lengua angolana. A fines del siglo XIX, en la Praça Onze, centro de Río de Janeiro, los

[451] *Diário de Notícias*, 17 de enero de 1943: 16.
[452] Ídem.

afrodescendientes, recién afincados en la capital, se congregaban en casas de "tías bahianas", donde se refugiaban y retomaban sus antiguas tradiciones (Diniz 2012).

Ya en los albores del siglo XX, el epicentro del samba se localizaba en Estácio de Sá, entre el Morro de São Carlos y el Mangue, en la zona céntrica de Río de Janeiro. Como describe Paranhos (2003), ese sector era un "reducto de gente pobre, con gran contingente de negros y mulatos […] un plato lleno para las asociaciones que normalmente se establecen entre clases pobres y 'clases peligrosas'" (84). De Estácio de Sá, cuna del samba urbano, "carioca", treparía por las laderas de los cerros y se esparciría por la periferia el "samba de morro", considerado ícono nacional (Paranhos 2003). Gracias a las conexiones con intérpretes de choro, el samba concibió un paisaje sonoro identitario de Río de Janeiro mediante el acompañamiento instrumental de pandero, cuíca, tamborim, surdo, flauta, cavaquinho y guitarra (Trotta 2011).

Tras la Revolución de 1930, golpe de Estado que marcó el fin de la República Velha, Getúlio Vargas ascendió al poder, incentivando políticas públicas nacionalistas que relevaran la cultura brasileña. El samba, otrora menoscabado, fue apropiado por el régimen como mecanismo de aproximación entre el gobierno fáctico y los trabajadores (Cresciulo de Almeida 2013). El samba, entonces, se institucionalizó y se convirtió en símbolo de mestizaje y brasilidad (Magno Azevedo 2018). Durante el período varguista, el Carnaval, especialmente pirotécnico en Río de Janeiro, fue oficializado por la prefectura del Distrito Federal. El Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cooptó a sambistas, compositores y periodistas, y estableció normas de desfile de las escuelas de samba, premios a las mejores canciones carnavalescas y programas de *calouros*, como los concursos radiales (Novaes 2001), todo lo que críticas musicales como Magdala da Gama Oliveira y Ondina Portella Ribeiro Dantas, D'Or, reprochaban. Asimismo, la legitimación del samba también radicó en la creación de la União das Escolas de Samba (Cresciulo de Almeida 2013). En 1933, Vagalume, seudónimo del periodista musical Francisco Guimarães, publicó el libro *Na Roda do Samba*, donde ensalzó al samba por su autenticidad y recriminó al Carnaval por su sometimiento político:

> ¿Hay analogía entre el Carnaval y el Samba? Hay y muy grande. ¡El mayor éxito del Samba es el Carnaval y el mayor éxito del Carnaval es el Samba! […] El Samba no

> necesita del Carnaval, ya que el Carnaval está muriendo, necesitando la limosna del gobierno para vivir, al paso que el Samba vivirá siempre y resistirá al golpe de los poetas, que, en la ambición del dinero, atentan contra su integridad y su tradición. No salió nadie aún del Carnaval para salvar el Samba (Guimarães 1933: 121).

El samba fue un aliado estratégico de la dictadura de Getúlio Vargas: contribuyó a posicionar a Brasil, a los ojos del mundo, como un Jardín del Edén, una tierra pródiga no sólo de frutos tropicales y exóticos, sino que también de canciones alegres y enérgicas, que parecían caer del cielo como dádivas. El samba, de ese modo, fungía como un dispositivo propagandístico de glorificación de los bienes naturales y culturales de Brasil: "O Brasil do meu amor / Terra de nosso Senhor", como versa "Aquarela do Brasil"[453] de Ari Barroso, compositor cercano a la administración varguista, así como Carmen Miranda, quien arribó a Hollywood con sus gigantescos tocados de bananas (Alves Pessanha 2016).

Aquel "samba cívico" (Ernani Furtado Filho 2009), de exaltación, comenzó en aquellos años a frecuentar "lugares respetables" de la sociedad carioca (Paranhos 2003), pues se había *blanqueado*, erradicado o al menos *civilizado* los elementos africanos, en el ideario de sus contemporáneos. Como señala de França Pereira (2015), "el samba de exaltación, al transmutar los elementos de 'fronteras' étnicas en símbolos que afirman los límites de la nacionalidad, convierte lo que es originalmente peligroso en algo 'limpio', 'seguro' y 'domesticado'" (14).

No obstante, este traspaso del samba a un espacio higienizado socialmente no significó la desaparición de su crítica. Para la prensa, la ramplonería en las composiciones sambísticas, la apología al submundo de los bares y los lupanares, y las danzas que reverberaban "batuques bárbaros" (Ernani Furtado Filho 2009: 146) propiciaban un "bajo nivel intelectual y artístico" (Ernani Furtado Filho 2009: 146), asociado al malandraje. Malandraje se denominaba al espacio de peligro que congregaría a todos aquéllos involucrados en actividades ilícitas, sujetos astutos y carismáticos, pandilleros elocuentes reunidos en el barrio carioca de Lapa. En las primeras décadas del siglo XX, el malandraje se comprendía como repudio al trabajo y como sobrevivencia en el ajetreado Río de Janeiro (Novaes 2001). La figura del malandro —enclavada en la

[453] En cuanto al género musical, "Aquarela do Brasil" era clasificado, generalmente, como "frevo-canção", "mazurca-choro", "samba-jazz" e, incluso, "samba cívico" (Ernani Furtado Filho 2009: 5).

narrativa de la música popular brasileña— nace después de la abolición de la esclavitud, en el que el afrodescendiente era arrojado a una sociedad que aún lo cosificaba (Alves Pessanha 2016). Samba y malandraje se mixturaban:

> El samba y el malandraje se cruzan, pues viven en un mismo medio, a veces, ambos habitando en un mismo personaje: negros, marginalizados buscando ganarse la vida y alcanzar prestigio y legitimidad. El sambista pasa, entonces, a narrar las peripecias de la vida del malandraje, muchas veces, vividas y otras observadas. Sinhô, Ismael Silva y Wilson Batista son ejemplos de sambistas íconos que vivieron intensamente el malandraje. Por otro lado, Noel Rosa, considerado el cronista de Río, describía con maestría la vida del malandro sin haberlo sentido en la piel (Alves Pessanha 2016: 28).

De malandros y de sambistas se refirió, en 1941, Ricardo Pinto, asiduo —y cáustico— colaborador en *Diário de Notícias*. De hecho, tituló una columna "Dos calamidades":

> Son dos verdaderas calamidades […] Me refiero 1) a los locutores charlatanes y 2) a los sambitas canallas […] Es tiempo de acabar, qué diablos, con esa historia del samba como expresión del alma brasileña. El samba es expresión del alma africana, lamentándose en las senzalas [moradas de los esclavos]. El mulato holgazán, encrespado con alisado, para parecer blanco, le sumó el bamboneo desatornillado. Puede ser admitido como música específicamente folclórica. Algunos, en efecto, son interesantes por la inspiración o por la gracia. La mayoría, no obstante, constituye una basura horrorosa de letritas de alcantarilla. Hedor repulsivo de favela, en vigilia de cachaça copiosa[454].

Para las críticas musicales del período, el samba fue también un espacio clave de debate en torno a los límites de la cultura y la civilización. Si bien D'Or afirmaba, en 1949, que "Brasil es un país libre de prejuicios raciales y la hospitalidad de su pueblo es uno de los atributos más bellos y apreciados"[455], lo cierto es que su prosa, así como la de muchas de sus compañeras críticas, no se alejaba de la de Ricardo Pinto. Magdala da Gama Oliveira, su célebre colega, se proclamaba sin problemas la "enemiga número 1 del samba brasileño"[456]. En este capítulo analizaré los argumentos en contra del samba esgrimidos por estas dos críticas y que son centrales en la construcción discursiva del mismo hacia mediados de siglo XX. Sus voces no han sido recogidas por la historiografía del samba, quizá, por un lado, por tener una posición contraria, de defensa de lo blanco,

[454] *Diário de Notícias*, 7 de septiembre de 1941: 9.
[455] *Diário de Notícias*, 5 de octubre de 1949: 3.
[456] *Diário de Notícias*, 16 de febrero de 1943: 7.

europeo y clásico. Pero también, en forma evidente, por ser mujeres no identificadas como voces relevantes en este debate. En contraste, revisaré cómo Mariza Lira fue, justamente, una de las primeras en defender el samba en el Brasil de este período, realizando un contrapunto con sus pares mujeres.

5.2. Magdala da Gama Oliveira: en contra de los "payasos del micrófono, casi siempre analfabetos"

En la década de 1940, Magdala gozaba de prestigio nacional con su columna radial "O Diário nos Estudios" del *Diário de Notícias*, donde firmaba como Mag. Con frecuencia recibía correspondencia de sus admiradores, auditores de música clásica, o de sus detractores, garantes del samba. Mag, estoica, solía publicar las cartas donde la afrentaban y confrontaban. A veces respondía con sorna; otras, prefería no polemizar. "Ya esclarecimos en esta sección que las cartas remitidas por los lectores son por nosotros cuidadosamente archivadas, debiendo servir para un estudio posterior de nuestra evolución radiofónica"[457], aseguró en 1942.

Si bien no he accedido a ese archivo de cartas, sí he podido revisar aquéllas que fueron seleccionadas y publicadas en la prensa por Magdala, brindando un perfil del debate contemporáneo en el que participaba como figura de autoridad. Tales cartas, por tanto, son fundamentales para comprender la posición de Magdala frente a la entronización de la cultura popular y del samba. Una parte importante de dicha crítica correspondía a su lucha por preferir un cierto tipo de música sobre otro. A propósito de una crítica suya respecto de los programas radiales que sólo transmitían samba, como "Hora do Pato" o "Noivado no Escuro", Enrique Silva Dias, un misivista, la impelió:

> ¿Quién es el que da más, el samba o Beethoven? El samba. Beethoven, con mi inmensa consternación personal, no paga. Por lo tanto, la estación o pone el samba o fracasa. Por eso, cuando la señora propone, con su loable franqueza, la substitución de "Hora do Pato" o "Noivado no Escuro" por conciertos sinfónicos, la señora incide en aquel simpático defecto de ingenuidad[458].

[457] *Diário de Notícias*, 1 de abril de 1942: 11.
[458] *Diário de Notícias*, 25 de noviembre de 1942: 8.

Opinión compartida fue la de Guaraci Brasil, quien reconvino a Mag:

> Si hiciéramos una estadística por los conservatorios e institutos musicales, veremos que tal vez ni un veinte por ciento de la población recibió cultura musical y como esta cultura no es un decreto, el ochenta por ciento restante no necesita avergonzarse por no comprender ciertas composiciones que los maestros crearon para los maestros[459].

Los argumentos que Magdala recibía eran de muy distinta naturaleza: ya sea por razones económicas o educacionales, poner más música clásica en la radio, como ella esperaba, no tenía, en opinión de muchos críticos, mayor sentido. Pero el hecho mismo de que Magdala publicara esas notas habla del modo en que entendía su voz y su lugar. *La señora* —tratada de esa manera no por formalidad, sino como ironía por sus ínfulas de superioridad—, cuando se sentía atacada, paradójicamente enmendaba su actitud. En una columna titulada "Conversación entre patronas", Magdala defendió a "sirvientes, lavanderas, enceradores, choferes y cocineras"[460], cuyas amas de Ipanema, "entre muebles carísimos y joyas rutilantes […] parecían burlarse de las preferencias artísticas de sus siervos"[461].

Esta facultad de Magdala, por la cual podía reconocer y dar cuenta de las críticas, y desde allí ser consciente del lugar desde dónde hablaba, es central para entender su, a veces contradictoria, posición sobre el samba. En 1942 solicitó a sus lectores que no le adjudicaran una aparente enemistad con el samba: "Despreciar el samba sería ignorar uno de los capítulos más expresivos del folclore brasileño. Significaría, igualmente, una negativa de las cualidades musicales primarias de nuestro pueblo"[462]. Entonces, cómo entender cuando Magdala decía, por ejemplo, que el samba era una "epidemia seudo-cívica"[463] diseminada por "los juglares de la cuíca"[464], "los tocadores de guitarra y pandero"[465] que "sólo sabían firmar el nombre"[466].

---

[459] *Diário de Notícias*, 9 de mayo de 1942: 8.
[460] *Diário de Notícias*, 9 de enero de 1945: 11.
[461] Ídem.
[462] *Diário de Notícias*, 1 de abril de 1942: 11.
[463] *Diário de Notícias*, 30 de mayo de 1942: 8.
[464] Ídem.
[465] *Diário de Notícias*, 27 de mayo de 1944: 8.
[466] Ídem.

Esta dicotomía la definía en términos de una lucha, por la cual la presencia del samba superaba a todas las otras, quebrando la balanza del gusto. Para Magdala, "un mal samba, oído a través de todos los programas matinales, vespertinos y nocturnos se transforma, evidentemente, en una calamidad. Contra esa calamidad es que embestimos enérgicamente"[467]. Así, lamentaba que las emisoras nacionales estuvieran "desprotegidas de principios educativos y directrices artísticas"[468], encomiando a las autoridades a proteger el rol educacional, civilizador de la radio. Así lo manifiesta en "Radiodifusión en las ciudades de Brasil":

> La Radio Cultura de Campos [dos Goytacazes, municipio del estado de Río de Janeiro] explora, como las demás, **la música popular brasileña en su aspecto más vulgar** sea el samba de morro y sus similares. Los "programas de pedidos", organizados por los oyentes, merecen prolongadas horas de transmisión, enteramente **entregados al gusto deseducado de un público ignorante de cualquier noción de arte**. […] Son grandes e inevitables los peligros de una fuerza persuasiva, como es la radio, entregue a individuos que encaran la radiodifusión únicamente como fuente de renta en el sector de la publicidad. El resultado es lo que se ve: ciudades prósperas, como Ubá [ciudad del estado de Minas Gerais] y Campos, al sabor de **payasos del micrófono, casi siempre analfabetos**, orientados por un conocimiento tergiversado de la música brasileña, a esparcir por nuestro vasto territorio **las mentiras del arte y las imbecilidades de ideologías bastardas**[469].

Para Magdala da Gama Oliveira, el samba, sobre todo el de morro, era, por tanto, una aberración de alto impacto, dado el volumen de su continua difusión radial. Es impresionante, no obstante, revisar sus críticas y notar no sólo ésta más bien técnica, sino que, asimismo, estética e ideológica; cómo la adjetiva y la vincula con procacidad, desgobierno, ignorancia e infamia. Los sambistas, los locutores y los oyentes, todos ellos serían sujetos abyectos, distintos, *otros*. Como ilustra Fernández (2014: 35), "lo otro será siempre margen, negatividad, doble, sombra, reverso, complemento" frente a "lo mismo […] siempre eje de medida, positividad". Como se observará en sus críticas, "bajo la óptica del poder" (Ferreira 2003: 104) da Gama Oliveira advierte lo pernicioso que

[467] *Diário de Notícias*, 1 de abril de 1942: 11.
[468] *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1943: 7.
[469] Ídem.

implica interpretar, difundir y disfrutar el samba, "un género ajeno a los buenos propósitos educacionales"[470].

Lo que he hallado en la crítica de Magdala, entonces, es una lucha de poderes: la noción de que un samba *violentaría* el alma de la música popular brasileña, cuando es ella, por cierto, quien ejerce *violencia* simbólica desde un espacio de autoridad. Al respecto, Ferreira (2003) recuerda: "En una sociedad con antagonismos sociales, la violencia se reviste de un carácter de clases" (104). Esa postura arribista la demostró en 1950, cuando se refirió a un samba que enaltecía a Lapa: "¿Ya lo oyeron? Palabras… Palabras… Y un poco de música. Más una mentira carioca, sin duda. Barrio feo y triste"[471].

Magdala, que detentaba el poder, controlaba también el discurso público desde su espacio de crítica (van Dijk 1994). A través de sus críticas custodiaba el "brillo de la erudición musical"[472] y fustigaba "la ruinosa divulgación de la sambería en el interior de Brasil"[473], preguntándose siempre "hasta cuándo el samba y sus pésimas consecuencias continuarán afligiendo el buen sentido de los buenos brasileños"[474]. Deduzco que los buenos brasileños a los que alude Mag son los brasileños blancos; los brasileños malos, por consiguiente, serían los brasileños negros, *los otros*, los artífices del samba.

En 1942, de Gama Oliveira recibió correspondencia de Antonio Lima, un afrodescendiente abrumado con los sambas de tinte racista, como "Negro, língua de matraca", de Orlando Braga, Miguel Lima y Pedrito, y "Negra de cabelo duro, qual é o pente que te penteia", de Rubens Soares: "Todo es contra nosotros; somos odiados por el hecho de nacer con la epidermis negra. Entretanto, somos inofensivos, no atacamos a nadie, no matamos mujeres y niños, no torpedeamos navíos pacíficos y no lanzamos gases venenosos a nadie"[475].

Es interesante que Magdala haya publicado esta carta, porque con la sola curatoría de seleccionarla parece apuntar a que su crítica al samba escapa a un espacio racial. No obstante, al sopesar sus propias palabras, explícita o tácitamente, una y otra vez Magdala dejaba entrever que su aversión al samba no radicaba en su musicalidad, sino que en su

[470] *Diário de Notícias*, 3 de febrero de 1942: 8.
[471] *Diário de Notícias*, 25 de enero de 1950: 3.
[472] *Diário de Notícias*, 24 de diciembre de 1943: 10.
[473] *Diário de Notícias*, 1 de febrero de 1945: 8.
[474] *Diário de Notícias*, 4 de junio de 1942: 8.
[475] *Diário de Notícias*, 8 de octubre de 1942: 11.

ascendencia. En una época donde los totalitarismos regían el mundo, ella preservaba una lógica de purificación de la música —la supremacía de la música artística, que tanto patrocinaba, con compositores europeos, alemanes[476], blancos, caucásicos— mediante la exterminación de todo componente rítmico-melódico de raíz africana. Según su visión, el samba era "el producto de una clase subalterna […] que encontraba en esa forma de arte un medio de expansión, revolcándose en los temas de orgía y miseria"[477]. Al insistir que era "diferente de los cronistas aduladores de 'estrellas', que de música sólo conocen el samba"[478], Mag era objeto de fuertes reprimendas vía correo. Un lector, bajo el seudónimo de "EU" (yo en portugués), le escribió en 1942:

> Me admiro que usted que se dice profesora, decir tamaña tontería en un tan pequeño espacio de columna de diario. Si usted conociera más profundamente el ambiente de la música popular en todo el mundo, dejaría de lado esa insistencia suya (para no decir manía) en batallar contra la música popular brasileña, nuestro samba, ¡y no el pobre samba como dice usted![479]

Magdala le contestó, riéndose de lo poco creativo de su alias: "EU es muy poco… Vuelva con su verdadero nombre"[480]. En días de Carnaval, da Gama Oliveira arremetía con su arsenal de comentarios despectivos. El samba, tan africano como carioca, lo asociaba a obscenidad, bestialidad y enajenamiento; a personas como si estuvieran en estado hipnótico, extático, sambeando en una escena cuasi pornográfica:

> Las multitudes no saltan: tiran la máscara. La danza es una aglomeración de **cuerpos sudorosos, libres de decencia y educación**. El canto, un **concierto improvisado bárbaro de sonidos**, basado en palabras que nada significan. Tropismos animan los pares. Las fantasías fenecen a los empujones del samba. **Y el alcohol es el animador de todo**, porque […] sin la embriaguez nadie procedería **de manera tan loca** durante cuatro días y cuatro noches[481].

[476] da Gama Oliveira no ocultaba su predilección por Bach, Beethoven y Wagner. Ver *Diário de Notícias*, 16 de junio de 1944: 13.
[477] *Diário de Notícias*, 30 de mayo de 1943: 10.
[478] *Diário de Notícias*, 20 de diciembre de 1942: 13.
[479] *Diário de Notícias*, 8 de octubre de 1942: 11.
[480] Ídem.
[481] *Diário de Notícias*, 21 de enero de 1943: 8.

Si la locura, para Magdala, correspondería a quienes cultivan y gozan el samba —dipsómanos, según su apreciación—, la cordura se le atribuiría a quienes rehúyen de cualquier "manifestación plebeya de arte"[482] y claman un "mayor prestigio de la clase"[483]. Ella, rotundamente, intentaba concientizar a la población al declarar que la radio brasileña se había transformado "en reducto de mediocridades"[484], donde "el sambista analfabeto es un gran artista porque rinde más"[485]. Da Gama Oliveira se ofuscaba en "Diário nos Estudios" cuando le sugerían una actualización de la música clásica:

> En mi vida de cronista de radio, estoy cansada de oír conversaciones sobre cultura popular.
> —Doña Mag, ¡el pueblo prefiere las payasadas!
> —Doña Mag, ¡el pueblo no entiende la música "clásica"!
> —Doña Mag, el pueblo continúa semi-analfabeto. Para él no hay nada mejor que la "Hora do Pato", "Trem da Alegria", Jararaca y Ratinho…
> —Doña Mag, tocando la música "clásica" en ritmo de samba o "swing" ¡estamos acortando el camino para llevar al pueblo las obras de los maestros!
> Oigo eso casi todos los días. Para ciertas personas, no doy respuesta. Procuro explicar a otras mi punto de vista contrario[486].

Aquel punto de vista contrario se lo hizo saber a Laurinda Alves, una lectora algo despistada que exigía una crónica sobre un exitoso programa de *calouros*:

> Señora Mag. En vano busco en el DIÁRIO DE NOTÍCIAS un comentario suyo sobre el programa "Trem da alegria" de la [Radio] Nacional, por causa del cual ya tuve que ir dos veces al [Teatro] Carlos Gomes a buscar mi hijo que había hecho "la cimarra". Naturalmente, la señora tiene recelo de ofender a los poderosos de la Radio Nacional, de manera que se limita a despotricar sobre algún "speaker" bruto. ¡Continúe así, doña Mag, siempre independiente!
>
> ***
>
> Doña Laurinda, se lee, no asimila aquello que pasa sobre los ojos. El programa "O trem da alegria" ya fue clasificado en esta sección, en uno de nuestros comentarios, como **la iniciativa radiofónica más infeliz después de "Hora do Pato"**. […] ¡Cuántas

[482] *Diário de Notícias*, 29 de enero de 1944: 9.
[483] Ídem.
[484] *Diário de Notícias*, 21 de febrero de 1943: 7.
[485] Ídem.
[486] *Diário de Notícias*, 20 de marzo de 1945: 10.

> Laurindas en este mundo de Dios! En fin, **también necesitamos de cosas chistosas**. Esa doña Laurinda…[487].

Magdala, como aquí, con frecuencia ridiculiza, ya sea tratando despectivamente a sus lectores o con el uso de diminutivos, como en las "cartitas" de Laurinda Alves o "los programitas de auditorio con novatos y adivinanzas"[488]. A emisores como Laurinda Alves —blanco que podría haber sido reemplazado por cualquiera— les decía que sus "mentalidades alcanzan solamente las bellezas del samba"[489] y que le decepcionaban "esas cartas [que] pecan siempre por la vulgaridad del estilo"[490]. En 1942, ella transcribió una carta que fue redactada con "desajustes gramaticales"[491] y que obstaculizaba su anhelada "campaña de saneamiento radiofónico"[492]. La misiva contiene expresiones del argot carioca (*gíria*) e impresiona por su tono amenazante. No muchos osaban atemorizar a Mag: "Váyase discretamente, sáquese ese mote de clásico, que ésa es cháchara para levantar a los muertos de las tumbas [...] Métase allá con sus alumnas del 'do-re-mi-fa-sol-la-si' y me deja en paz. Conmigo no, guitarrona [*violão*], que quedará mansita"[493].

De ridiculizar pasó a ser ridiculizada: la tildaron de venenosa, cual víbora; de puritana, fiel a la ortodoxia clásica; y de corpulenta, comparándola con un guitarrón. Tres meses después de esa reyerta, Magdala publicó una extensa crónica para "esclarecer la verdad acerca de una presunta enemistad existente entre nosotros y el samba"[494]. Ya sea cínicamente o no, Magdala alternaba aquel lenguaje fiero con espacios donde parecía resarcirse o, al menos, especificar con mayor claridad lo que quería combatir en el campo del samba.

> 1. **Ignoramos la existencia de enemigos del samba**, por la importancia relativa de ese género musical. Estamos con los que acusan la indigencia que rodea al samba, no sólo en la parte referente a los versos, sino en la propia presentación vocal y orquestal.

[487] *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943: 12.
[488] *Diário de Notícias*, 9 de mayo de 1942: 8.
[489] *Diário de Notícias*, 15 de noviembre de 1942: 10.
[490] Ídem.
[491] Ídem.
[492] Ídem.
[493] Ídem.
[494] *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943: 8.

2. […] Entretanto, compositores brasileños como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez y otros, que trabajan nuestros temas de acuerdo con los principios eruditos de la armonía, son conocidos y apreciados por las plateas más cultas de Estados Unidos, constantemente incluidos en los programas de música de clase, en los más famosos salones de arte.
3. **Ari Barroso, el más grande compositor popular de Brasil, tiene páginas como "Aquarela do Brasil"** (los versos, no obstante, de esta música son inaceptables), que abrieron un nuevo y cautivante capítulo en la historia de nuestro folclore. **Dorival Caimi [sic] posee un talento inconfundible** tratándose de canciones del Norte. También notamos las cualidades de los señores Ataulfo Alves, Haroldo Lobo, Milton de Oliveira, Nassara, Frazão y otros, particularmente el elemento melódico de sus composiciones.
4. **Nuestro objetivo es reclamar para el samba derechos de mejor colaboración** por parte de los que escriben los respectivos versos, cantantes, orquestas y discográficas[495].

En un mundo donde ser crítica implicaba una batalla con costos, tener "más enemigos que amigos"[496], es intrigante distinguir estas dicotomías en el lenguaje de Magdala. Si bien plantea que su objetivo es "reclamar" mejores derechos para el samba, celebró que Orlando Silva se encontrara cesante[497], que Carmen Miranda ya no vendiera millones de discos[498] y que Aracy de Almeida actuara en un circo del suburbio carioca de Jacarepaguá: "Siempre cantó mal y parece increíble el título que alcanzó en Brasil"[499]. Informar que Aracy de Almeida se presentaba en un circo —"De la radio al circo" fue el enunciado de su crítica— claramente tenía un objetivo: denigrarla, dando a entender que estaba a la altura de un show de variedades o de saltimbanquis. Magdala retrata a una Aracy de Almeida que, casi de forma literal, debe realizar acrobacias —en un circo, como subraya— para subsistir.

Para ella, el ocaso del samba sería la alborada de la música erudita y de un Brasil civilizado, donde "la radio, con su extraordinario poder de divulgación, debe **dar prioridad a los artistas instruidos**, principalmente a aquéllos que adquirieron, por la frecuencia a **la Escola Nacional de Música**, **el derecho indudable de ejercer el arte** en el sector radiofónico[500]. Artistas instruidos ≠ sambistas amateurs; Escola Nacional de

[495] Ídem.
[496] *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1944: 8.
[497] Ídem.
[498] *Diário de Notícias*, 21 de noviembre de 1943: 12.
[499] Ídem.
[500] *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1944: 8.

Música ≠ los morros y el epicentro de Río de Janeiro; el derecho indudable de ejercer el arte = la proscripción de toda expresión popular; una Patria que engrandecer = concebir la Patria como territorio de *esos otros*, los sambistas.

Respecto de esto último, un lector, quien sólo firmó como C. P., la reprendió, en 1944, por su "falta de patriotismo"[501] al "traslucir en algunas [críticas] un poco de resentimiento y pasión"[502]. Mag, en una lacónica apelación, lo lapidó por "decir tantas tonterías"[503] y por "su ingenuidad cretina"[504]. Al final de la crónica lo tachó —con una falta de respeto que hoy no se toleraría en los medios de comunicación— de imbécil[505].

Pero este espíritu, combativo hasta el insulto, no pasaba desapercibido. ¿Se trataba, quizá, del abuso de una posición de poder y autoridad? Días después de ese controversial artículo, Fernando Lobo, colaborador de la revista *O Cruzeiro*, no admitió que la columna de Mag "Diário nos Estudios" fuese "un altoparlante de insolencias"[506]. Le exigió compostura y la llamó *madame*, eludiendo su nombre: "Deje a los intérpretes [de samba] en paz sin menospreciar su humildad y pobreza, porque ellos son los operarios anónimos de esa construcción sonora, porque ellos son simples, puros y sin culpa"[507]. Por supuesto, ella no se reprimió. Le dirigió una extensa crítica bajo el título de "Reto", en la que, abiertamente, lo cataloga de pusilánime, injurioso y pedestre (ver Anexo 3). Mag intenta apocarlo al jactarse de sus conocimientos de música clásica, evidenciando una lucha de poder: quién sabe más, quién es mejor, quién tiene la razón: "Nunca leí tantas tonterías sobre arte en los periódicos acá de Río. Sólo lamenté que el señor Fernando Lobo no tuviese coraje suficiente para estampar mi nombre en su indicado artículo, tratándome evasivamente de 'madame'. Hizo mal"[508].

5.3. D'Or: "Brasil no es tierra sólo de negros o de malandros"

[501] *Diário de Notícias*, 2 de junio de 1944: 8.
[502] Ídem.
[503] Ídem.
[504] Ídem.
[505] Ídem.
[506] *O Cruzeiro*, 10 de junio de 1944: 14-25.
[507] Ídem.
[508] *Diário de Notícias*, 16 de junio de 1944: 13.

Magdala no estaba sola en su lucha contra el samba. Mismo espacio ocupaba D'Or, aunque con características discursivas y estéticas a ratos muy distintas. No obstante, al igual que con Magdala, es sorprendente el nivel de violencia utilizada en el discurso, donde la crítica es un campo de batalla constante. Para D'Or, la provocadora crítica del *Diário de Notícias*, el samba de exaltación era una moda efímera, incapaz de *ascender a la sociedad*. Así lo declaró en 1940: "No serán los Orlando Silva, ni las Carmen Miranda quienes nos harán respetables como pueblo de cultura y progreso"[509]. Para ella, el samba cívico, el samba de exaltación, el samba urbano, el samba carioca, el samba de morro, como sea que se le rotulase, no era intrínsecamente brasileño, pues provenía de "las almas torturadas de los negros esclavos"[510]. África, la antítesis de la aparente albura lusitana, era percibida como un continente indómito y concupiscente, con mujeres sicalípticas y hombres trúhanes:

> De tal forma son nuestros sambas licenciosos en sus letras, en los cuales se celebra la orgía, se decantan al malandraje, las seducciones de las negras y las escenas de los cerros, que no concuerdo con su exaltación, pues Brasil no es tierra sólo de negros o de malandros, para que sean ellos los representantes de nuestro pueblo a través de la música[511].

Al igual que su amiga da Gama Oliveira, Ondina Portella Ribeiro Dantas, D'Or, aborrecía el samba. No obstante, el volumen de críticas dedicadas a ese tópico es considerablemente menor en comparación a Mag. D'Or parece compartir con Magdala el análisis de que el problema con el samba está relacionado con la radiofonía y, por tanto, una dimensión cuantitativa: la cantidad de sambas y la extensión y expansión de su transmisión en tiempo y auditores. Para D'Or, el trinomio sambistas-locutores-auditores corrompía la cultura brasileña. Por eso, no era suficiente evangelizar a través de la radio, pues ésta carecía de "una directriz altamente espiritual"[512]. La única vía para alcanzar la salvación —recurriendo a sus metáforas cristianas, como se demostró en el anterior capítulo— era mediante la derogación de títulos nobiliarios inventados para

[509] *Diário de Notícias*, 7 de enero de 1940: 11.
[510] *Fon Fon*, 29 de julio de 1939: 32.
[511] Ídem.
[512] *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.

incrementar los réditos de la industria fonográfica y para atraer a los consumidores de música popular: "'Reina del samba', 'rey de las emboladas', 'rey de la voz', etc. **son dinastías que necesitan caer**"[513].

"Nuestra producción es mínima y deficiente, explorando, en casi su totalidad, la música popular, el samba, la marcha carnavalesca. Y eso no podrá satisfacer como expresión espiritual, no podrá bastar a quien desee mejorar y progresar"[514], se lamentaba ella. "Mucha gente buena"[515], añadía, había sido pervertida por un "nacionalismo exagerado"[516] que alzaba *la música de color*, mas desmerecía *la música de calidad*, la música indemne, la música de las altas esferas, la música literalmente blanca: "Aquí, aún entra en excesivo porcentaje, en la transmisión oficial **la música negra de Brasil, en perjuicio de la de arte pura, de la de arte con A mayúscula**, aunque brasileña, si es que de eso hacen una cuestión absoluta, además, **impropia**"[517].

Aquel comentario fue pronunciado en 1940 y no es difícil observar una noción, aquí, de *higiene racial*, concepto en boga justo en el momento de mayor impacto internacional del fascismo europeo. D'Or apelaba a una estrategia oficial que depuraría no sólo la música, sino que también al Brasil heterogéneo. Esta crítica musical —sin medir sus palabras— alentaba abatir al enemigo, *al negro*, al hereje, al trastornado, al prosaico, a "los hacedores e intérpretes de la llamada música del pueblo"[518], a los artistas que no colmaban "de talento, de sensibilidad, de grandeza espiritual"[519]. En una columna titulada "Crear para cumplir", D'Or ratifica su defensa a la MÚSICA NACIONAL; así, en alta, pregonando una moralina y perpetuando un discurso segregacionista:

> Es necesario que no exageremos ese deber de propagar la producción musical de nuestro pueblo, sobreponiéndolo al deber, aún mayor, de divulgar la obra musical también de Brasil, **pero de los compositores cultos y eruditos**. Sólo entre nosotros se ve denominar como MÚSICA NACIONAL, esa **música oriunda de la camada baja del pueblo, lo que viene a ser el samba y el batuque**. Cuando se dice música alemana, música francesa, música italiana, música rusa o española se subentiende la vasta

[513] *Diário de Notícias*, 5 de junio de 1940: 9.
[514] *Diário de Notícias*, 13 de noviembre de 1947: 2.
[515] *Diário de Notícias*, 3 de febrero de 1940: 8.
[516] *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.
[517] Ídem.
[518] *Diário de Notícias*, 7 de enero de 1940: 11.
[519] Ídem.

> producción que esos países poseen firmada por Beethoven, Mozart y Wagner, por Saint-Saëns y Debussy, por Verdi, Casella y Respighi, por Rinsky-Korsakov y Tchaikovsky, por Manuel de Falla y Albéniz, y nunca por los autores, anónimos como son considerados, de **las canciones rústicas del pueblo**. En Brasil es que Carlos Gomes, Nepomuceno, Oswald, Miguez y otros se esconden en la segunda línea, para dar la vanguardia de la música nacional a los Ary Barroso, a los Aroldo Lobo [sic] y a los Milton de Oliveira[520].

A diferencia de Magdala, D'Or fue cambiando de posición hacia la década de 1950. Tal vez, esta transformación se produjo al viajar y encontrarse con el prestigio que tenía el samba, como representación de Brasil, en Europa. A bordo del vapor inglés "Andes" envió un par de crónicas que consignaban que en Lisboa, Madrid, París, Londres, Ámsterdam, Bruselas y Roma[521] el samba se había infiltrado:

> La música popular brasileña, como una nostalgia [*saudade*], **nos viene acompañando por todas esas grandes ciudades**. En los cafés, en los restaurantes, salones de té, hoteles o "boites", **ella es siempre oída, tocada y bailada, en una universalización que no se discute más**. Incluso, hoy fuimos a oírla en el famoso restaurante "Alfredo", donde mejor se come en Roma la comida italiana. Un grupo de instrumentistas, recorriendo las mesas, tocaba "Santa Lucia", "Catarí" y "Chiribiribi", como "Tico-Tico no fubá", "Brasil" y "Aurora". En Londres oímos hasta músicas antiguas, como "Alô, alô, quem fala?", y si, en Holanda, el pianista se acomodaba menos bien con nuestro ritmo, en Bélgica hasta una cantante española cantaba las letras en portugués, y **no recurría ahí, como en cualquier parte, a la colaboración de los instrumentos de percusión, cencerros y maracas, para dar sabor auténtico a lo que es nuestro**. ¿A quién se debe la popularidad tan vasta de la música brasileña? ¿A los discos, a la radio, a los cantantes y ejecutantes dispersos que por aquí han andado? No sabemos. Lo que aseguramos, en tanto, es que nadie más la desconoce, ni aquel niñito rubio y sucio, al pie de la estatua de Garibaldi, cantando como un conmovedor homenaje a **la banderita que traíamos en la solapa**, algunos compases de **un sambita patricio**[522].

A pesar de lucir un prendedor verde-amarelo, como si D'Or realmente se enorgulleciera del éxito del samba en el exterior, de todos modos dejaba entrever su satisfacción por la *pasteurización* del género: éste, por fin, había excluido los membranófonos e idiófonos de origen tupí y africano, lo que implicaría un paulatino proceso de *destropicalización* y una plausible *aculturación*:

[520] *Diário de Notícias*, 4 de enero de 1940: 9.
[521] *Diário de Notícias*, 27 de mayo de 1950: 2.
[522] Ídem.

> París no está atrás en el conocimiento y aprecio por la música brasileña. En las "boites", en los "cabarets", en los restaurantes y hoteles, **ella es oída y siempre bien aceptada**. Existe aquí una "boite", "L'Aiglon", que se especializó en **la ejecución de lo que es nuestro**. Allí se tocan **nuestros sambas** y marchas con verdadera precisión[523].

Hay una noción de que, quizás a través de su paso por París, el samba había logrado un proceso de limpieza y perfeccionamiento, de *precisión*. Este diálogo, entre lo propio y lo ajeno, es central en D'Or. En su prosa hay una constante fijación por hablar en segunda persona plural, desde un *nosotros* o *lo nuestro*, manifestando la unión entre *yo* (D'Or) + *ustedes* (los lectores), emisor y receptor (Benveniste 1997) en concordancia. D'Or insiste en interpelar desde un *nosotros*, como si los demás pensaran como ella, para seleccionar y calificar los argumentos respecto del samba que, según su criterio, son *atendibles*: *el Viejo Mundo con el Nuevo*; lo sofisticado y lo letrado que transmutaría lo vandálico y lo lascivo; la Ciudad de la Luz versus la Amazonia; lo divino (la música occidental) que lucharía contra lo maligno (el samba). No obstante, su *nosotros* estaría envuelto en un nimbo de ironía, pues condenaba a esos *ellos*, gozadores del samba epicúreo, que habían desdeñado *nuestra música erudita*. D'Or, así como el resto de sus colegas críticas musicales, construía discursos xenófobos y disyuntivos, instaurando una falacia argumentativa: la dicotomía entre ser el patriota que resguardaba *nuestra música erudita* o ser el enemigo que abrazaba la *cadencia bulliciosa y sensual* del samba.

5.4. Mariza Lira: el samba, "una promiscuidad lamentable"

> ¿Qué piensa del samba como expresión de nuestra música popular?
>
> El samba es hoy sólo un vocablo de origen africano. Del ritmo negro poco resta. Y la melodía es una amalgama de todos los elementos étnicos que entraron en nuestra formación racial. No se puede afirmar que el samba sea por excelencia la música del brasileño; antes lo es del carioca. **Al norte, oeste y muy principalmente al sur de Brasil, el samba no es la modalidad musical preferida**. Nuestra música popular, dada la extensión del territorio brasileño, difícilmente alcanzará un característico general. Y el samba, como ya lo fue el maxixe, es más una sonoridad que el pueblo brasileño agregó a su popularío musical. Predomina en los grandes centros. El samba de la ciudad, **el genuino samba carioca de música traviesa, provocativa y letra irónica**,

[523] *Diário de Notícias*, 20 de abril de 1950: 2.

> decantando desalientos de amor o describiendo **incidentes pintorescos de suburbios**, es interesantísimo. Pero los tales **sambas con cuadros de hambre, dramas de casuchas, en jerga de mulatos, esos debían ser mandados, con los lotes de malandros, para la Colonia Correccional**…[524].

En 1939, la revista carioca *Fon Fon* instauró la sección "Que é rádio? Factor de educação ou diversão?". En una modalidad de pregunta-respuesta, importantes periodistas, locutores y críticos musicales opinaban respecto de los aciertos y desaciertos de la radiofonía nacional, cada vez más proclive a la difusión del samba. Mariza Lira, profesional especializada en folclore[525] con vasta trayectoria en medios de comunicación, investigó sobre las genealogías de géneros como el maxixe, la modinha, el lundú y, por supuesto, el samba. Su preocupación era "estudiar el pasado más puro, más sincero, más brasileño"[526], ya que temía que las manifestaciones populares estuvieran contaminadas "por el elemento extranjero"[527] y enlodadas "de interés, envidia y comercialismo"[528].

No obstante, esto no significa que Mariza Lira entendiera el samba en términos de propaganda nacional. Para ella, la unificación de Brasil a través del samba era una ficción, una pretensión política que cobraba sentido en un "país inmenso, de territorio gigantesco que abarca varias facciones climatéricas"[529]. El samba, afirmaba, sólo pertenecía a Río de Janeiro. No recusaba su ascendencia africana ni su ritmo que favorecería una vivencia corporalizada. Pero el samba que fraguaba era uno que hubiera decantado los *resabios negroides*, armiñado sus raíces y desplebeyizado a la ciudadanía.

Aunque la historiografía sobre Mariza Lira la recuerda como una figura clave en la promoción de la música popular del Brasil, lo cierto es que, al revisar su espacio en la prensa, pese a no instalar una dicotomía esencialista entre lo blanco y lo negro o lo

[524] *Fon Fon*, 11 de noviembre de 1939: 32.
[525] Mariza no se consideraba música, pese a haber estudiado teoría, solfeo y piano: "No soy una música, ni Renato Almeida, que es autor de una gran 'História da Música Brasileira'". Incluso, se minimizaba como crítica: "Criticar la música, eso sólo lo hacen músicos del quilate de Radamés Gnatalli, Guerra Peixe, Oneyda Alvarenga, Alceo Bocchino, Rossini Tavares de Lima, Cleofe Person de Mattos, Dulce Martins Lamas y tantos nombres ilustres que, felizmente, para la gloria del arte musical, existen por estos Brasiles". *Diário de Notícias*, 7 de junio de 1959: 5.
[526] *Diário de Notícias*, 29 de junio de 1958: 5.
[527] Ídem.
[528] Ídem.
[529] *Diário de Notícias*, 27 de julio de 1958: 5.

clásico y lo popular, sí tiene muchas similitudes discursivas con Magdala da Gama Oliveira y D'Or. Como ellas, Lira evidenciaba una conducta racista y clasista al objetar las favelas (reductos de la pobreza), los mulatos (herederos de un sistema esclavista) y los malandros (vistos como delincuentes). En 1957, declaró que "la Música Popular de nuestra gente está empeorando"[530]. Una Música Popular impregnada por la influencia de "los negros africanos […] que consiguieron imponerse de manera indiscutida en la raza, en lo psíquico y hasta en nuestra propia vida social"[531]; africanos que, desde las senzalas (cuartos de los esclavos), habrían masificado "rituales fetichistas"[532] y "ritmos exóticos"[533].

Mariza Lira deploraba que el samba —"que siempre fue más baile que canto"[534]— se arraigara en las favelas, que servían "de morada para la gente humilde y traviesa, y por analogía lugar de mala fama, sitio sospechoso, frecuentado por desordenados"[535]. En la década de 1940 había recorrido algunas para robustecer sus pesquisas musicológicas:

> Conozco cuatro favelas […] La de Mangueira, cuando en 1941 llevé, con el profesor Basílio Itiberê, la Comissão de Folclore Carioca (artistas nacionales y extranjeros, folcloristas y periodistas) para que asistiesen a un ensayo de la Escola de Samba Estação Primeira; la Favela da Praia do Pinto, con el profesor Joaquim Ribeiro, para hacer **investigaciones folclóricas**, la de Jacarezinho, en Riachuelo, y la de Corôa, en Catumbi, **en busca de empleadas domésticas**. En todas ellas encontré gente laboriosa y buena, completamente abandonada por el gobierno, **viviendo en una promiscuidad lamentable, con criminales y marginales de la peor categoría, afrontando con corajosa resignación la vida llena de peligros**, donde se siente perfectamente que **el "pobre vive de porfiado"**. El Carnaval contamina las favelas de un verdadero delirio, porque en todas ellas hay una Escola de Samba. Cuesta creer que tanto ropaje bonito y carísimo, tanta idea deslumbrante puedan salir de aquellos medios, **donde reinan la necesidad y la miseria de todo**[536].

Según esa apreciación de Lira, el samba, asentado en la periferia de la capital, sería una expresión del lumpen, en términos similares a los definidos por D'Or o Magdala: el samba como un espacio de malhechores, vagabundos o incluso proxenetas,

[530] *Diário de Notícias*, 25 de agosto de 1957: 5.
[531] *Diário de Notícias*, 26 de octubre de 1958: 5.
[532] Ídem.
[533] Ídem.
[534] *Diário de Notícias*, 16 de febrero de 1958: 3.
[535] *Diário de Notícias*, 15 de junio de 1958: 5.
[536] Ídem.

representados como una lacra, como sujetos que cometerían delitos y que se resignarían ante la indigencia que les tocó vivir. Aquélla era/es una idea extendida por los ultraderechistas: los pobres son pobres porque no quieren dejar de ser pobres.

Para que el samba revirtiera las "escenas de los morros cariocas"[537] que desenmascaraban "la miseria [y] la angustia del pueblo desprotegido"[538], Mariza invocaba a Noel Rosa, quien "sin gran voz ni ser eximio guitarrista"[539], había reformulado el estilo. Esto es, que había operado una higienización del samba, haciéndolo digerible para la clase alta y la media, y otorgándole prestigio o, al menos, técnica.

En efecto, en 1939, en su columna "Galeria Sonora" de *Pranóve*, lo tildó de "filósofo cantante de la ciudad"[540], como si en sus versos cavilara desde una perspectiva platónica o aristotélica, o se deslumbrara con el devenir de la vida:

> Claro, cabellos y ojos castaños, magro, de estatura mediana, reflejaba en la mirada lealtad y resignación . . . Afectivo, tímido, modesto, desde temprano reveló el trazo predominante del carácter: voluntad inflexible . . . **Inteligente, observador, irónico, disfrazaba la pena que le iba en el alma con filosofía** (1939: 16).

Rosa, quien "cultivó el humor y la sátira" (17) y "reveló en sus composiciones un ardiente patriotismo" (17), transformó "el ritmo de los gemidos de los que sufren" (17), es decir, el lamento de los prisioneros africanos, por piezas armónicas, modernas y blanqueadas: "Su obra artística es **una rapsodia de los ritmos malandros de los cerros**, la antología de las alegrías de la ciudad, sintetizando las vibraciones dinámicas del alma brasileña" (18).

En la revista *Pranóve* Lira retrató a otros representantes del samba. Tal como Beatriz Leal Guimarães lo hiciera sobre tantos músicos europeos, allí Lira escribió diecinueve perfiles: doce sobre cantantes masculinos y siete sobre solistas femeninas. Sus artículos, por lo general, acentuaban aspectos como la fama y la belleza (en el caso de las mujeres), en desmedro de análisis musicales. Asimismo, hacía gala de un uso desmedido de

[537] *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1959: 5.
[538] Ídem.
[539] Ídem.
[540] *Pranóve*, año 1, número 8, enero-febrero de 1939: 16-18.

adjetivos. Esto se refleja cuando cualifica temperamentos: desde ser "afectivo" e "inteligente" hasta ser "ruidosa" y "maliciosa".

Pese a que lo hacía con frecuencia en su estructura sobre mujeres, en sus crónicas a intérpretes masculinos no se enfrascaba en comentarios conservadores sobre el matrimonio, la crianza, las labores domésticas y el *buen* comportamiento femenino, sino que profundizaba en aspectos musicales. A los hombres les atribuía cualidades como la inteligencia, el sarcasmo, la rectitud, la reflexión, la modestia, la sensibilidad y el patriotismo, propio del período nacionalista del Estado Novo. No obstante, a algunos exponentes afrobrasileños les circundaba un halo de concupiscencia y esoterismo, y hasta los trataba de negros e iletrados. En mayo de 1939 escribió, por ejemplo, sobre Pixinguinha:

> Adoraba las "serestas"[541], los "arrasta-pés"[542], pero deliraba delante de los batuques, **en un flagrante atavismo por la marcación lasciva y sincopada de sus antepasados africanos** . . . Pixinguinha es un legítimo producto de esa raza que se fijó en nuestra tierra a costa de dolores y penas. **Su religión es un sincretismo de los ritos africanos**, de la creencia católica y de **ideas espiritistas**, animando una voluntad fuerte deseosa del bien. Hay en las admirables composiciones, frases melódicas que recuerdan la **influencia cabalística de las macumbas**[543] (5-6).

En octubre de 1939, Lira esbozó a Patricio Teixeira. "Su voz abaritonada, voluminosa, extensa, llena de timbres, ondulante, llena del encanto y el misterio de las noches" (8), preconizó. No solía recalcar tales atributos musicales en los perfiles a las solistas femeninas. Pareciera que los hombres eran los verdaderos artesanos de las canciones, cuya creatividad se exteriorizaría en letras ingeniosas. Tal vez, por eso es que omitía a cantantes afrobrasileñas en sus perfiles, porque, solapadamente, estaría legitimando su dinamismo, exuberancia y erotismo performático. La negritud, como deslizaba ella, garantizaría músicas vehementes, enigmáticas y oscuras. En Teixeira, de hecho, enfatizó en su origen humilde y en su identidad étnica:

[541] Composición inspirada en las serenatas e interpretada con guitarras, flautas y cavaquinhos.
[542] Danza típica del Nordeste de Brasil en la que los participantes bailan apegados, arrastrando los pies.
[543] Da Câmara Cascudo (1954) define macumba en el Dicionário do Folclore Brasileiro como "instrumento musical africano (de percusión), que da un sonido raspante . . . Se dice más comúnmente macumba que candomblé, en Río de Janeiro, y más candomblé que macumba, en Bahía" (530).

> Sin familia, criado bondadosamente por gente modesta, pero trabajadora, Patricio es el más flagrante ejemplo de formación artística de nuestra gente . . . **Patricio, a pesar de ser negro, inculto y simple, obtiene victoria**, pasando a convivir en la más alta sociedad de Río de Janeiro (8-9).

Mariza Lira no era, como siempre se pensó, el adalid del samba. Tal como Magdala da Gama Oliveira, D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães, consideraba que la música popular sólo se sanearía con la supresión de los elementos africanos y con el auxilio de la gracia divina. "Revivir la historia del samba es recordar la propia vida de la ciudad. Así, a cada instante surgen nuevos detalles sobre el pasado, mejores informes sobre el presente, que camina a pasos largos para el futuro"[544], sentenciaba ella. Un futuro, una ciudad, un país cuyo *orden y progreso* se sustentaría en la supremacía blanca, tal como ha procurado el gobierno brasileño actual.

5.5. CONCLUSIONES

Si bien, como revisamos en el capítulo anterior, el espacio de la música erudita fue central en el ejercicio de la crítica musical por mujeres en el período, no podemos desconocer que, ya sea en negativo o en positivo, la explosión del samba como música nacional durante el segundo cuarto del siglo XX implicó que tuvieran que escribir, también, sobre aquél. Por lo mismo, en este capítulo he analizado las diatribas relativas al samba por parte de las críticas musicales. Tales apreciaciones desvelan las posturas ideológicas y biopolíticas que caracterizan a Magdala da Gama Oliveira, D'Or, Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães y Mariza Lira: burguesas y profesionales, verdaderas voces autorizadas, que desacreditaban la erotización del samba desde distintos lugares. Los textos de la mayoría de estas mujeres —apologetas de la música clásica— eran dardos contra quienes componían, interpretaban y consumían el samba; ritmo de raíz africana que desestabilizaría la música *patricia*, de las esferas *cultas*. En efecto, en sus artículos las críticas musicales aludían al modelo social de la Antigua Roma: patricios versus plebeyos. Aquellas discusiones bizantinas, fundamentadas en la premisa del *odi profanum vulgus*, eran aceptadas por los lectores asiduos a las críticas de música docta.

[544] Ídem.

En el desarrollo de esta pesquisa no he encontrado misivas publicadas en periódicos de circulación nacional, por parte de personeros de gobierno o de directivos de instituciones musicales, que reprocharan las actitudes clasistas de Magdala da Gama Oliveira y D'Or, acérrimas enemigas del samba. Tampoco he leído refutaciones de Mariza Lira, crítica e investigadora de la música popular brasileña, que más bien observó el samba con otros ojos, hacia sus colegas. Quizá porque ella, en contadas ocasiones, compartía los dictámenes respecto del samba —y el malandraje—, aunque no empleara un lenguaje tan mordaz.

CONCLUSIONES

Hacia la década de 1960, Magdala da Gama Oliveira estaba convencida de que la música clásica por fin había cobrado relevancia:

> No cabe duda de que, en Brasil, también se nota **el abandono de la insignificante bossa nova y un regreso a las páginas eruditas**, principalmente a las de Beethoven. Comentamos, hace días, el caso de un bar, sitio en la Estrada de Jacarepaguá, cuya radio está siempre sintonizada a la Rádio Ministério da Educação. Domingo, en las proximidades de Barra da Tijuca [sector acomodado de Río de Janeiro], vimos un auto estacionado, con muchachas y jóvenes, uno de ellos buscando sustituir un neumático perforado. Mientras hacía el servicio, la radio del auto continuaba transmitiendo el "Concierto no. 5" de Beethoven. Encontramos sensacional la escena de aquel hombre que, aunque sorprendido con un incidente desagradable, no quería perder un solo compás de la obra magistral de Beethoven[545].

Los viejos discursos, la antigua lucha por el gusto y la moral, estaban cambiando de enemigos: del samba a la bossa nova; pero los principios seguían siendo los mismos. El rol de Magdala era defender aquellos preceptos, instalar una idea de cultura y sociedad, ejercer una influencia sobre el consumo musical, las costumbres y las ideas del pueblo brasileño. Frente a la bossa nova, se repetiría el mismo discurso relativo al samba. Ella eludía mencionar que Tom Jobim, ícono del movimiento, había estudiado a Bach, Chopin, Debussy y Ravel en las clases de piano de Lúcia Branco. O que el compositor Heitor Villa-Lobos admiraba a Jobim, entre otros solistas de música popular (Ripke 2017). En la bossa nova, decía ella, "puede haber belleza", aunque eran los intérpretes quienes mermarían el género:

> Hay un joven llamado **João Gilberto** que se dedicó al cultivo de la llamada "bossa nova" por un tremendo equívoco de autocrítica y la profunda sordera musical de sus oyentes. **El joven no tiene voz, no tiene afinación, no tiene ritmo, no tiene expresión**. No tiene nada. Y se declara cantante, y se titula cantante, y se presenta al público como cantante. ¿Podemos culpar a la moderna música popular por esa extravagancia de un joven, bonito, que también finge tocar guitarra? Absolutamente[546].

[545] *Diário de Notícias*, 30 de septiembre de 1964: 3.
[546] *Diário de Notícias*, 1 de abril de 1960: 2.

Pero João Gilberto ya se escudaba de la crítica musical carioca al cantar, sarcásticamente, y quizás a la misma Magdala, "Desafinado":

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, que isto é muito natural
O que você não sabe, nem sequer pressente
É que os desafinados também têm um coração[547]

¿Cuál era el lugar, entonces, de la crítica musical realizada por mujeres y cuál fue su impacto tras más de medio siglo de constante ejercicio? En esta tesis me he propuesto comprender, y no reprender, los discursos por parte de mujeres críticas musicales en Brasil entre 1896 y 1960. Empatizar, como señalé a nivel de hipótesis, con mujeres que reconocieron su otredad, que performaron papeles disidentes y que subvirtieron, biopolíticamente, los esquemas androcéntricos y patriarcales: ser críticas con un alto estatus intelectual y económico que rehusaron o postergaron una vida como madres y esposas abnegadas.

No obstante, al desarrollar esta tesis, me he encontrado con una realidad más compleja. Se trata de mujeres que, pese a que respiraban los aires del feminismo, se cobijaron bajo el alero de hombres poderosos y perpetuaron, incluso, paradigmas racistas y misóginos. Escribir como mujer, en aquellos años, no siempre fue una actividad que propiciara la sororidad. Mas no podemos ignorar que, pese a que muchas veces no localizamos un discurso feminista, su posición profesional y personal sí lo es, enfrentándose a la dominación masculina en el medio, a la invisibilización y a un lugar empoderado que no tantas mujeres podían acceder en esa época, menos aún con una voz pública.

En esta investigación sobre la crítica musical femenina en Brasil entre 1896 y 1960 ha sido primordial interrogarme si Magdala da Gama Oliveira, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães y Mariza Lira controvirtieron las condiciones de producción de sus lugares de enunciación al ser cariocas, paulistanas o trabajadoras que obedecieron a los intereses de las empresas informativas; si alteraron

[547] "Si usted insiste en clasificar / Mi comportamiento de anti-musical / Yo mismo mintiendo debo argumentar / Que esto es Bossa Nova, que esto es muy natural / Lo que usted no sabe, ni siquiera presiente / Es que los desafinados también tienen un corazón".

los discursos desde un *mainstream contrahegemónico*; si se sublevaron en contra de una escritura falocéntrica; si actuaron como "guardianes ideológicos" (Frith 1981) que permeaban el gusto de la lectoría; si recriminaron perspectivas paternalistas, generalizadoras y objetivadoras (Kruse 2002); si se sintieron invisibilizadas o degradadas por sus colegas varones; y si sus experiencias como críticas musicales estuvieron interseccionadas con variables identitarias como género (mujeres), raza (blancas), nivel socioeconómico (burguesas) y educación (intérpretes de conservatorio o investigadoras de renombre).

Constato que el lugar de enunciación de estas críticas se cimentó en una acción performativa un tanto paradójica: por un lado, escribir de música, siendo mujeres, las convertiría en individuos *anómalos* que se rebelarían contra el androcentrismo y que desafiarían el "juego político" del disciplinamiento y la normalización (Foucault 2011: 137); y, por otro, encarnarían una actitud biopolítica al pretender "'penetra[r]' falogocéntricamente un espacio y una identidad" (Campos 2014: 52). Es importante, en este punto, considerar que lo performativo, y, por cierto, lo político, radica en los temas y en los artistas que abordaban (cuantitativamente, más hombres que mujeres), sus enfoques, sus léxicos y el estilo de sus columnas.

Ha sido relevante singularizar a las mujeres que escribieron de música en Brasil durante la primera mitad del siglo XX. A pesar de que ratifico que muchas de ellas reforzaron la preeminencia masculina de forma solapada, sin cuestionar el statu quo falocéntrico, estoy convencida de que sus discursos no podían avizorarse desde la globalidad de los medios de comunicación.

Esta tesis cobra relevancia, pues problematiza en las experiencias y los discursos de mujeres que ejercieron la crítica musical en Brasil, tópico que, sorprendentemente, y en esta era de revoluciones feministas, ha sido soslayado en las discusiones académicas. Y no sólo en Brasil, sino que en todo el mundo. Además de mí, y hasta donde sé, sólo una musicóloga polaca ha abordado el fenómeno de la crítica musical femenina. A pesar de ser un material importante de relevar, aún no se vislumbran esfuerzos por traducirlo al inglés, aquel idioma que rige nuestros círculos.

En este sentido, y siendo reacia a la hegemonía del inglés, es que este estudio ha pretendido examinar la crítica musical femenina escrita en portugués, pero analizada

desde la perspectiva de una hispanohablante. Dada la delimitación lingüística, puede que este trabajo no genere una repercusión en el eje anglosajón. De todos modos, ya es loable que desde Chile, un país tan remoto y subvalorado, una investigadora haya visibilizado a las mujeres que escribieron de música en Brasil no sólo desde la anécdota o la efeméride —como hemos observado en algunos artículos científicos—, sino que desde la revisión acuciosa de fuentes hemerográficas y la realización de entrevistas, lo que me permitió concebir a Magdala da Gama Oliveira, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães y Mariza Lira como sujetos femeninos discordantes, donde lo femenino, por cierto, fue tensionado y ductilizado.

Por su carácter subjetivo, la crítica musical operaba como un hervidero de palabras: comentarios viscerales, hirientes y vejatorios, y recados insidiosos con efecto bumerán se leían en la prensa especializada desde fines del siglo XIX. A veces, los insultos y las sornas podían eternizarse. Oscar Guanabarino, el llamado patriarca de la crítica musical brasileña, tenía más detractores que aduladores. "El folletín de los miércoles de 'Jornal do Commercio' […] se va tornando un repositorio de vómitos que el senil y caduco articulista deyecta, en su periódica contracción espasmódica de la glotis"[548], satirizaba *Brasil Musical* en 1923.

Posiblemente, el autor de aquella crónica fue Octavio Bevilacqua, crítico de larga data. En 1932, Guanabarino lo afrentó: "Es un critiquito de conciertitos de las sociedaditas que por ahí vegetan […] Es que las critiquitas garabateadas por el profesorcito de solfeo no representan la opinión de un hombre idóneo; son humaradas de un incensario oxidado"[549].

La crítica musical en Brasil acarreaba malentendidos, altercados, difamaciones, rivalidades y, por supuesto, sexismos. "Me tomo la libertad de hacer un pequeño reparo: la mujer nació para el culto del hombre —sea él cazador o poeta; y no para figurar en anfiteatros"[550], dogmatizaba en 1924 el ultraconservador Yves, responsable de la columna "Saibam todos…" de revista *Fon-Fon*. Sus comentarios corrosivos y machistas se propagaron hasta entrados los años 40: "La mujer no se hizo para las aventuras de las

[548] *Brasil Musical*, Año 1, número 5, 20 de abril de 1923.
[549] *Jornal do Commercio*, 27 de julio de 1932: 2.
[550] *Fon-Fon*, 7 de junio de 1924: 89.

letras: ella está destinada al ambiente del hogar […] El matrimonio las absorbe. Y, en el período lactante, los bebés les succionan la leche y el talento"[551].

Cuando en 1933 Magdala da Gama Oliveira editó su primer libro de cuentos *Rabiscos*, el periodista Berilo Neves afirmó que "no todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir"[552]. Aunque su prosa, en los géneros narrativos y periodísticos, era intrincada. "En general, las mujeres, cuando escriben, buscan en el diccionario una palabra pomposa, sonora, retumbante y ¡zas!"[553], la recriminó entonces un cronista anónimo. Ella demostró, como dijo Neves, que no existía "ninguna incompatibilidad fundamental entre la Mujer y la Gramática, entre Eva y el estilo"[554] y que había nacido para escribir "no modestos diarios íntimos que mueren con las autoras, sino que páginas intensas de arte, atravesadas de fuertes soplos de inspiración"[555].

A diferencia de las reyertas entre críticos musicales, pareciera que entre las mujeres se propiciaba un ambiente de camaradería, donde se proscribía la hostilidad. El compañerismo y la conciliación eran virtudes que se apreciaban, y el respeto entre ellas se publicitaba en los medios. "Fuimos ambas alumnas del Instituto y allí dimos inmensas pruebas de nuestra conducta artística, siempre orientadas por un amor desmesurado al arte […] Crea, D'Or, en la amistad y en la admiración de Magdala da Gama Oliveira"[556], declaraba la temida crítica, quien jamás perdía la ocasión de preconizar a su cofrade:

> Gracias a Dios tuvimos el cuidado de huir, hasta ahora, de la fila de los críticos sonrientes y amigos del elogio. Pertenecemos, por principio y vocación, a la escuela iniciada por el inolvidable Oscar Guanabarino y tan perseverantemente continuada por la señora Ondina Dantas (D'Or) […] Para ciertos críticos, formidable es la niña que asesina las obras de Chopin y virtuoso el que vence las diabluras pianísticas de Stravinsky. El compositor que escribe un samba estilizado es Mozart con sus sonatas inimitables […] Preferimos usar, en defensa del arte, la agudeza afilada de la técnica a emplear la graciosa retórica de las loas fáciles[557].

[551] *Fon-Fon*, 20 de septiembre de 1941: 12.
[552] *O Radical*, 17 de septiembre de 1933: 6.
[553] *O Radical*, 18 de agosto de 1933: 7.
[554] *O Radical*, 17 de septiembre de 1933: 6.
[555] Ídem.
[556] *Diário de Notícias*, 23 de noviembre de 1935: 9.
[557] *A Cena Muda*, 6 de julio de 1943: 16.

Asimismo, D'Or elogiaba a sus colegas coetáneas. Cuando en 1948 falleció Amélia de Rezende Martins, expresó que, con su partida,

> experimenta nuestro mundo musical una pérdida sensible, porque en toda su vida ella se dedicó, con coraje e idealismo que nada la sucumbió, a los intereses de aquel medio […] Literata por vocación, procuró expandir sus conocimientos a través de la pluma. Y de ahí surgieron trabajos interesantes como "História da Música", "As Nove Sinfonias de Beethoven" y "Curiosidades Musicais", escritos con el corazón[558].

El *qué dirán*, la validación por parte de sus pares era fundamental para las críticas musicales brasileñas de la primera mitad del siglo XX. Confiaban en su buena reputación dentro del círculo femenino. No obstante, para ellas, la opinión masculina determinaba sus carreras. "Su sintaxis es de buena familia"[559], resaltó Berilo Neves de Magdala da Gama Oliveira. Y el crítico musical Sylvio Moreaux dijo de Beatriz Leal Guimarães: "Demuestra poseer la gran propiedad de decir innumerables cosas en pocas palabras. Nada de frases excesivamente laudatorias, nada de expresiones inútiles y lugares comunes"[560].

Las apreciaciones (y aprobaciones) de Oscar Guanabarino y Mário de Andrade —establecidos por la academia brasileña como precursores de la crítica musical— definieron, por años, las vidas de las mujeres examinadas en esta tesis. Algunas, alabadas por un mentor omnipresente, intransigente e incorruptible, como fue Guanabarino para da Gama Oliveira, obediente discípula que forjó una voz de autoridad presentándose como críticO; otras, en cambio, se amilanaban ante la displicencia de un *maestro*, como Mariza Lira con de Andrade, quien ignoraba las muchas cartas enviadas por su pupila.

Escribir de música significaba hacerse enemigos más que amigos. En 1944, Magdala da Gama Oliveira retrató al crítico radiofónico de *O Globo*, Sodré Viana, como "un simpático periodista que adquiere la doble personalidad de ángel y demonio […] no pasa de perverso, descarado y demoledor"[561].

[558] *Diário de Notícias*, 5 de febrero de 1948: 10.
[559] *O Radical*, 17 de septiembre de 1933: 6.
[560] En prólogo de *Perfis Musicais*, de Beatriz Leal Guimarães (1952).
[561] *Fon-Fon*, 17 de junio de 1944: 20.

Las mujeres que escribían de música requerían la aprobación de un otro. Implicaba convertirse en víctimas de la más cruel ignominia o despojarse de su autoría para ser —irónicamente— criticadas. "Ya nadie soporta las cancioncillas de las que tanto nos habla, Doña Mag, nostálgica de sus bellos tiempos"[562], escarneció Afochê a Magdala da Gama Oliveira. Pero a ella le preocupaba otro tipo de comentarios: los de sus adeptos, los de sus mentores y los de sus antecesores.

Mag, Doña Mag, Señora Mag jamás rubricó su columna "Diário nos Estudios" del *Diário de Notícias* como Magdala da Gama Oliveira. Si bien sería posible imaginar, como he señalado antes, que la situación de la mujer crítica de música es una de debilidad en este período, confrontada a un espacio masculino, en su repudio al samba, sus auditores y lectores, Magdala construyó un lugar de privilegio, poder y autoridad complejo y violento.

Aunque Magdala da Gama Oliveira jamás lo explicitó, su animadversión hacia el samba correspondía a una discriminación a las clases modestas y a la población afrodescendiente, histórica e injustamente catalogada de mística, lasciva y perniciosa. Ya lo decía Ondina Ribeiro Dantas, D'Or, cuando abogaba por un "Brasil civilizado, culto, inteligente y progresista, en vez de […] un Brasil de negros, tierra de samba, de batuque y de malandros"[563] o cuando objetaba el "excesivo porcentaje, en la transmisión oficial, [de] la música negra de Brasil, en perjuicio de la de arte pura, de la de arte con A mayúscula"[564]. Aquella música de Arte, como reflexionaba Lúcia Branco, de "voz simpática y educada"[565]; una música con "equilibrio de sonoridad"[566], que debía "hablar al corazón, estando la técnica siempre al servicio del alma"[567]. Una música de Arte, como concebía Beatriz Leal Guimarães, que colindara entre "la sensibilidad impar de Chopin y la brillantez estimulante de Liszt"[568]; una música de Arte guiada por una "batuta fulgurante"[569] que dirigiera a "las grandes orquestas sinfónicas del mundo para

[562] *O Cruzeiro*, 26 de enero de 1946: 30.
[563] *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.
[564] *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.
[565] *Correio da Noite*, 14 de agosto de 1940.
[566] *Correio da Noite*, 11 de octubre de 1940.
[567] *Correio da Noite*, 11 de octubre de 1940.
[568] *Jornal do Brasil*, 11 de junio de 1950: 2.
[569] *Jornal do Brasil*, 29 de octubre de 1950: 2.

alegrar a las más exigentes y cultas plateas"[570]. Y, pese a que Mariza Lira se sentía apologista de las tradiciones populares, "de esa gente simple que canta para no llorar"[571], consideraba al samba carioca "pícaro, irónico, malicioso"[572].

En sus perfiles, Beatriz Leal Guimarães añoraba amplificar la consciencia pública sobre la música clásica, amparando la supremacía del repertorio europeo. A través de su escritura aleccionaba de manera pedagógica, editando textos de corte narrativo y con abundantes metáforas sobre compositores insignes. Su prosa, novelesca, refinada y hasta elitista, se sustentaba en nociones procedentes de la literatura y la historia, aunque no citaba sus fuentes.

En sus artículos, que siempre contenían apreciaciones personales, reproducía perspectivas patriarcales. Su "impulso masculino" (en Macarthur 2011: 133) la llevó a relacionarse con hombres —clérigos en su mayoría—, a conservar contadas amistades femeninas y a permanecer bajo la sombra de su marido, José Leal Guimarães, redactor estrella del *Jornal do Brasil* en la década de 1940. Ella no diagnosticaba ni indagaba la exclusión de las mujeres en el arte; tampoco pretendió transmutar esa situación. Lamentablemente, Magdala da Gama Oliveira, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Lúcia Branco y Mariza Lira siguieron esa senda.

A través de sus textos, estas mujeres críticas implementaron un *adoctrinamiento musical* cercano a una tendencia conservadora. Ese ímpetu las llevó a robustecer vínculos con la intelectualidad, producir bibliografía gracias a estudios musicológicos provenientes de viajes exploratorios, incursionar en otras plataformas mediáticas, como la radio, y liderar entidades para la enseñanza de la música de arte. En sus discursos se referían a un *pueblo* que mediante la música *erudita* podría *redimirse* y dejar atrás una supuesta belicosidad. En sus textos, entrelíneas, se percibe un profundo miedo a la corrupción de las artes, al detrimento de los valores, a la pérdida de privilegios y a la descolonización de un Brasil cada vez más híbrido. El temor a un "mayor licenciamiento del pueblo en medio de las orgías del Carnaval"[573] y la esperanza de "elevar nuestra mentalidad

[570] *Jornal do Brasil*, 29 de octubre de 1950: 2.
[571] Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade. Septiembre de 1940.
[572] *Pranóve*, v. 2, n. 10, 5-6, 1939.
[573] *Diário de Notícias*, 4 de enero de 1940: 9.

radiofónica y librarla de una arrogancia y un charlatanismo pasibles de represión"[574], como recalcaba D'Or.

Ante la "tiranía sambeira"[575] que se solidificaba en la radio brasileña y que incluso amenazaba con *canibalizar* la música clásica, Mag prefería apagar el receptor. Le decepcionaba que, tras la transmisión del "Moto Perpetuo" de Paganini, se inmiscuyeran "gritos nerviosos de mujer y la voz pedante del locutor aconsejando el tranquilizante"[576]. Magdala hablaba de *tiranía sambeira* justo cuando se desmoronaba, en 1945, la dictadura de Getúlio Vargas, que ella había apoyado desde 1930[577]. *Tiranía sambeira*, encabezada por Vargas, quien abogó por la nacionalización del samba. En la crítica "Repulsión necesaria", da Gama Oliveira reveló su satisfacción por el destronamiento del entonces gobernante: "Después de fracasar como dictador, el señor Getúlio Vargas resolvió crear, en los últimos instantes de su indeseable presencia en el poder, una escuela de comportamiento moral"[578]. Si la dictadura de Vargas se había extinguido, quizá Magdala confiaba que el samba se esfumaría con él.

Pero aquello no ocurrió, y la lucha subsistiría. Tal como indiqué al principio de estas conclusiones, la bossa nova significó para Magdala una prosecución de su manera de hacer crítica que ya revisé con el samba, una lucha de culturas. Una lucha entre lo "anti-musical" y lo armonioso, lo bello, lo lírico que Magdala sentía que debía resguardar, como símbolos de una sociedad igualmente bella, lírica, armoniosa. E, incluso, la propia Mariza Lira, que ha sido reconocida por dedicar gran parte de su carrera al estudio del samba, puede leerse desde otro lugar, más enrevesado, al repasar su nexo con este campo discursivo y profesional de sus colegas mujeres.

En este sentido, como proyección de este estudio, sería interesante pesquisar si las valoraciones que agraviaban a los compositores, intérpretes y consumidores de samba menguaron a partir de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, se podría indagar respecto de la recepción de la bossa nova, el tropicalismo y la MPB (Música Popular Brasileira), todos *nuevos horizontes*, por parte de críticas conservadoras como Magdala da

[574] *Diário de Notícias*, 5 de junio de 1940: 9.
[575] *Diário de Notícias*, 18 de mayo de 1945: 6.
[576] Ídem.
[577] *Diário Carioca*, 24 de octubre de 1930.
[578] *Diário de Notícias*, 19 de octubre de 1945: 2.

Gama Oliveira, D'Or y Mariza Lira, o de cronistas del recambio epocal —y de izquierda— como Ana Maria Bahiana. La crítica musical ejercida por mujeres continuó y continúa en Brasil sobre los hombros de toda una generación que, contraviniendo la heteronormatividad de su tiempo, logró instalar discursos, espacios y realidades: una voz de autoridad desde mujeres en medio del ambiente musical del Brasil del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Agostini, D. (2003). Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*.

Ahumada Peña, H. (1995). La mujer, esa "otra" provincia. En M. N. Alonso, M. Rodríguez y G. Triviños (eds.). *La crítica literaria chilena*. (125-131). Concepción: Editora Aníbal Pinto.

Almeida Igayara-Souza, S. C. (2011). *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. (Tesis doctoral). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Alvarado Cornejo, M. (2011). Discursos femeninos/feministas y posicionamiento de revistas. *Taller de Letras*, (48), 29-44.

Alves Pessanha, L. (2016). *De Malandro a Nacional: o papel do samba na propaganda ideológica varguista*. (Tesis de pregrado). Universidade de Brasília, Brasilia, Brasil.

Ammer, C. (2001). *Unsung: A History of Women in American Music*. Portland: Amadeus Press.

Armstrong, N. (1987). *Deseo y ficción doméstica*. Ediciones Cátedra: Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer.

Arraes Moreira, D. y Macedo Machado, L. M. (noviembre, 2018). *As mulheres nos textos de Mariza Lira: como a pioneira do jornalismo musical brasileiro as retratou*. Ponencia presentada en el 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, San Pablo, Brasil.

Bailey, W. B. (2015). "For the serious listeners who swear neither at nor by Schoenberg": Music Criticism, the Great War, and the Dawning of a New Attitude Toward Schoenberg and Ultra-Modern Music in New York City. *The Journal of Musicology*, *32*(2), 279-322.

Ballester, J. y Gan, G. (eds.). (2018). *Music Criticism 1900-1950*. Turnhout: Brepols.

Barber, G. S. (1957). Shaw's Contributions to Music Criticism. *PMLA*, *72*(5), 1.005-1.017.

Barongeno, L. (2010). *Mário de Andrade, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. Ponencia presentada en el I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música/XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Río de Janeiro, Brasil.

Becerra, M. (2012). '¿Qué quieren las mujeres?'. Ciudadanía femenina y escrituras de la intimidad en la Argentina de inicios del siglo XX. *Estudos Feministas*, *20*(3), 869-880.

Beckles Willson, R. (2004). Longing for a National Rebirth: Mythological Tropes in Hungarian Music Criticism 1968-1974. *Slavonica*, *10*(2), 139-156.

Bellard Freire, V. L. y Portella, A. (2010). Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *5*(2), 61-78.

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I.* Madrid: Taurus.

Benveniste, É. (1997). Estructura de las relaciones de persona en el verbo. En *Problemas de lingüística general* (161-171). Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Berengea Şuteu, C. (2014). Is There a Theory of Musical Criticism?. *Lucrări de Muzicologie*, *29*(1), 95-125.

Bitrán, Y. (2019). "Sobre el 'Clasicismo' y el 'Romanticismo' musical" de Alba Herrera y Ogazón. *Resonancias*, *23*(44), 127-131.

Bizzocchi, A. (1999). O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte. *Líbero*, *2*(3-4), 72-76.
Bollos, L. (2006). Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. *Música Hodie*, *6*(2), 119-132.
Bollos, L. (2010). *Bossa Nova e Crítica: Polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo y Río de Janeiro: Annablume y Funarte.
Browne, V. (2014). *Feminism, Time, and Nonlinear History*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
Buarque de Holanda, S. (1958). *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, *18*, 296-314.
Campos, S. (2014). Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?. En T. Cascudo y G. Gan (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. (31-53). Aracena: Editorial Doble J.
Capitoni, F. (2015). *La critica musicale*. Roma: Carocci Editore.
Cascudo, T. (ed.). (2017). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols.
Cascudo, T. y Gan, G. (eds.). (2014). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Aracena: Editorial Doble J.
Cascudo, T. y Palacios, M. (coords.). (2012). *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J.
Castagna, P. (2006). *Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música*. Ponencia presentada en el VII Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, Brasil.
Castagna, P. (2007). *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa* [Relatorio de proyecto de investigación].
Chissell, J. (1951). Marion Scott. *The Musical Times*, *92*(1.296), 62-64.
Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
Claro, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista Musical Chilena, 21*(101), 8-25.
Cone, E. (1981). The Authority of Music Criticism. *Journal of the American Musicological Society, 34*(1), 1-18.
Coutinho, A. (1969). *Crítica e críticos*. Río de Janeiro: Organização Simões Editora.
Cox Lorraine, R. (2001). Recovering *Jouissance*: Feminist Aesthetics and Music. En K. Pendle (ed.). *Women & Music: a History*. (3-18). Bloomington: Indiana University Press.
Cresciulo de Almeida, P. (2013). *Um samba de várias notas: estado, imprensa e povo no Brasil (1932-1935)*. (Tesis de magíster). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil.
Cunningham, G. (1978). *The New Woman and the Victorian Novel*. Londres y Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Da Câmara Cascudo, L. (1954). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
da Gama Oliveira, M. (1933). *Rabiscos*. Río de Janeiro: Typ. Baptista de Souza.
Dale, K. (1954). Memories of Marion Scott. *Music & Letters*, *35*(3), 236-240.
de Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra: Universitat de Valencia.
de Castro Gomes, Â. (1999). *Essa gente do Rio…: modernismo e nacionalismo*. Río de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas.

de França Pereira, M. F. (septiembre, 2015). *O samba veste casaca. O samba de exaltação como locus discursivo da brasilidade no Estado Novo*. Ponencia presentada en el XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Río de Janeiro, Brasil.

de Freitas Costa, L. (2011). *De pirata a vanguarda do establishment: jornalismo cultural na revista Rolling Stone Brasil*. (Tesis de pregrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil.

de Matos Barreto, J. A. (2012). *Diversidade cultural na música: o popular e o erudito*. (Trabajo de conclusión de curso). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

de Medeiros D'Ávila, R. A. (octubre, 2016). *Mário de Andrade: temas das críticas no Diário Nacional em 1927 e o Ensaio sobre a música brasileira (1928)*. Ponencia presentada en el II Encontro Anual de Iniciação Científica, Paranavaí, Brasil.

de Q. C. Zimbres, P. (2016). Erudito e popular: as noções de corporalidade e função. *Anais do SEFiM*, *2*(2), 109-111.

de Souza, P. B. (2013). *Vida Paulista (1903-1905): semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. (Tesis de magíster). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Del Valle de Mora Martínez, M. (1997). Aproximación a la critica musical madrileña del último tercio del siglo XIX. *Ensayos*, (12), 163-171.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Derrida, J. (1972). *La dissémination*. París: Seuil.

Dingle, C. (ed.). (2019). *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Diniz, A. (2012). *Almanaque do samba*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Doll, D. (2014). Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En C. Alzate y D. Doll (comps.). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*. (71-84). Bogotá y Santiago: Universidad de Los Andes y Universidad de Chile.

Duchesneau, M. (2017). French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century: New Journals, New Networks. *Nineteenth-Century Music Review*, *14*(1), 9-32.

Dziadek, M. (2005). *Odrodźmy się w muzyce! Muzyka na łamach polskiej prasy kobiecej i „kobieca" krytyka muzyczna, 1818-1939*. Catálogo de una exposición realizada en la Biblioteca de Silesia en Katowice, Polonia.

Dziadek, M. (2007). 'Female' Music Criticism in Poland, 1890-1939. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, *6*, 155-168.

Egg, A. (2016). A necessidade faz o crítico: Mário de Andrade na música brasileira e a importancia do estudo de sua coluna no *Diário Nacional*. En A. Egg (org.). *Música, Cultura & Sociedade: Dilemas do moderno*. (pp-pp). Curitiba: CRV.

Ellis, K. (1995). *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

Ellis, K. (1997). Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicological Society*, *50*(2-3), 353-385.

Ellis, K. (1999). The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris. *Journal of the Royal Musical Association*, *124*(2), 221-254.

Ernani Furtado Filho, J. (2009). Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro. *Revista Trajetos*, *7*(13), 130-167.

Espinoza, M. (1 de septiembre de 2018). *"Homopatriarcado": Los alcances del machismo en el activismo LGTBI*. https://radio.uchile.cl/2018/09/01/homopatriarcado-los-alcances-del-machismo-en-el-activismo-lgtbi/

Faour, R. (2008). *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Río de Janeiro: Record.

Fay, B. (2017). Conservative Music Criticism, the Inflation, and Concert Life in Weimar Germany, 1919-1924. *Cultural History*, *6*(2), 141-163.

Fernández del Moral, J. y Estévez, F. (1996). *Fundamentos de la información periodística especializada.* Madrid: Síntesis.

Fernández, A. M. (2014). La bella diferencia. En *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. (27-58). Buenos Aires: Paidós.

Ferreira, A. R. (2003). *O discurso da violência. As marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Cortez Editora.

Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. Nueva York: Pantheon Books.

Fucci Amato, R. C. (2008). Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, (1), 166-194.

Fulcher, J. (1980). Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, *11*(1), 45-57.

Fuller, F. (1946). Bernard Shaw, crítico musical. *Revista Musical Chilena, 2*(15), 6-10.

García Espinosa de los Monteros, G. (1998). Periodismo internacional, corresponsales y testimonios sobre el extranjero. *Foro Internacional*, *38*(2-3), 415-426.

Garson, M. (2017). Imprensa de nicho e música jovem no Brasil: O Mundo é dos Brotos e Revista do Rock (1960-1965). *Antíteses*, *10*(19), 185-210.

Gates, E. (2001). The Music Criticism and Aesthetics of George Bernard Shaw. *The Journal of Aesthetic Education*, *35*(3), 63-71.

Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Girotto da Silva, J. (2018). Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa. *Revista Brasileira de Música*, *31*(1), 37-57.

Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Goldberg, L. G., Oliveira, A. y Menuzzi, P. (orgs.). (2019). *Oscar Guanabarino e a Crítica Musical no Brasil: Transcrições guanabarinas: antologia crítica - O Paiz.* Porto Alegre: LiquidBook. Recuperado de https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/oscar-guanabarino/antologia-o-paiz/?fbclid=IwAR1gUdLVl-YoHc0ynOP9Z9asyO3atygv9YSCFkUeA_RtjEn5m7YXSZOI4yA

Gonzalez, F. (2018). *A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular*. Ponencia presentada en el 7º Encontro GTS Pós-Graduação - Comunicon 2018 – ESPM, São Paulo, Brasil.

Guerra, C. (2008). José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile. *Revista Musical Chilena*, *62*(209), 28-49.

Guimarães, F. (1933). *Na roda do samba*. Río de Janeiro: Tipografia São Benedicto.

Gutiérrez Palacio, J. (1984). *Periodismo de opinión*. Madrid: Paraninfo.

Hartman, E. (1978). Gautier The Music Critic: A Successful Failure. *Nineteenth-Century French Studies*, *6*(3-4), 166-173.
Heilmann, A. (2000). *New Woman Fiction. Women Writing First-Wave Feminism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
Hellouin, F. (1906). *Essai de critique de la critique musicale: cours professé à l'École des hautes études sociales*. París: Joanin.
Herrera y Ogazón, A. (2012). *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, presentado por Yael Bitrán. Ciudad de México: Colección Facsimilares INBA (1921) y CONACULTA/INBA/CENIDIM.
Hill, R. (1943). Some Reflections on Music Criticism. *The Musical Quarterly*, *29*(2), 188-197.
Hopper, J. (2015). *The First Collection of Criticism by a Living Female Rock Critic*. Chicago: Featherproof Books.
Horowitz, J. (1998). "Sermons in Tones": Sacralization as a Theme in American Classical Music. *American Music*, *16*(3), 311-340.
Horowitz, J. (2001). Reclaiming the Past: Musical Boston Reconsidered. *American Music*, *19*(1), 18-38.
Hubbs, N. (2004). The Queer Composition of America's Sound Gay Modernists, American Music, and National Identity. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
Hurtado, M. L. (2008). Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile. *AISTHESIS*, (44), 11-52.
Ionta, M. (2013). Oneyda Alvarenga escreve a Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (57), 161-180.
Izzo, A. (2020). *She Rocks!: Giornaliste musicali raccontano*. Milán: Vololibero.
Jardim, E. (2015). *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Río de Janeiro: Edições de Janeiro/Biblioteca Nacional.
JASS. (2012). *Diccionario de la transgresión feminista*. Recuperado de https://justassociates.org/es/publicaciones/diccionario-transgresion-feminista
Jepson, B. (1983). Women Critics in the United States. En J. Lang Zaimont, C. Overhauser y J. Gottlieb (eds.). *The Musical Woman: An International Perspective*. (244-264). Westport: Greenwood Press.
Jerold, B. (2018). Pascal Boyer: A Pioneer in Journalistic Music Criticism. *Fontes Artis Musicae*, *65*(3), 146-156.
Jiménez Lucena, I. (2008). ¿Qué es esa cosa llamada lo femenino?. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, (5), 7-8.
Jones, S. (ed.). (2002). *Pop Music and the Press*. Filadelfia: Temple University Press.
Jorquera Álvarez, C. (1995). Ideas sobre crítica literaria. En M. N. Alonso, M. Rodríguez y G. Triviños (eds.). *La crítica literaria chilena*. (157-162). Concepción: Editora Aníbal Pinto.
Josephson, D. (2008). "Why Then All the Difficulties!": A Life of Kathi Meyer-Baer. *Notes*, *65*(2), 227-267.
Kelly, B. y Moore, C. (eds.). (2018). *Music Criticism in France, 1918–1939: Authority, Advocacy, Legacy*. Woodbridge: The Boydell Press.
Klein, F. (2006). *Quimbanda y umbanda. Cultos afrobrasileños en el Río de la Plata*. https://www.ugr.es/~pwlac/G22_29Fernando_Klein_Caballero.html
Kolb, K. (ed.). (2015). *Berlioz on Music: Selected Criticism, 1824-1837*. Nueva York: Oxford University Press.

Kolontay, A. (1930). *La mujer nueva y la moral sexual*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Época.
Kottow, A. (2013). Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile. *Atenea*, (508), 151-169.
Kourbana, S. (2011). The Birth of Music Criticism in Greece: The Case of the Historian Konstantinos Paparrigopoulos. *Nineteenth-Century Music Review*, *8*(1), 85–100.
Kruse, H. (2002). Abandoning the absolute: Trascendence and gender in popular music discourse. En S. Jones (ed.). *Pop Music and the Press*. (134-155). Filadelfia: Temple University Press.
Leal Guimarães, B. (1952). *Perfis Musicais.* Río de Janeiro: Editôra A Noite.
Lima Bellard Freire, V. y Celis H. Portella, A. (2010). Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *5*(2), 61-78.
Lindberg, U., Guðmundsson, G., Michelsen, M. y Weisethaunet, H. (2005). *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nueva York: Peter Lang.
Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Cia. das Letras.
Lira, M. (1978). *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. Río de Janeiro: Funarte.
Lira, M. (abril, 1939). Carmen Miranda (notable intérprete del samba carioca). *Pranóve*, *1*(10), 5-6.
Lira, M. (agosto, 1939). Aracy de Almeida (el samba en persona). *Pranóve*, *2*(14), 14-15.
Lira, M. (enero-febrero, 1939). Noel Rosa – el filósofo cantante de la ciudad. *Pranóve*, *1*(8), 16-18.
Lira, M. (mayo, 1939). Pixinguinha (flauta mágica). *Pranóve*, *1*(11), 5-8.
Lira, M. (noviembre, 1939). Odette Amaral (la voz tropical). *Pranóve*, *2*(18), 9-10.
Lira, M. (octubre, 1939). Patricio Teixeira (seresteiro incorregible). *Pranóve*, *2*(17), 8-10.
Lira, M. (septiembre, 1939). Aurora Miranda (la otra pequeña notable). *Pranóve*, *2*(16), 12-13.
Lobato, S. (2012). El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943). En S. L. Mansilla (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa periódica en la historia musical argentina*. (197-232). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
Lolo, B. (1991/1992). La aportación de Felip Pedrell a la critica musical en la prensa diaria. *Recerca Musicològica*, (11-12), 345-356.
Longa, F. T. (2017). Los itinerarios de Catalina Allen y Carolina Muzilli. Cuestión de género y referencias de clase, en la prensa argentina (1890-1920). *Andes*, *28*(1), 1-28.
Lopes, P. (2002). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
López, Z., Nunes, P. y del Val, F. (2017). Una introducción a los estudios sobre periodismo musical. *Cuadernos de Etnomusicología,* (10). Recuperado de https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/12-intro-dossier_1.pdf.
Lueders, E. G. (1951). Music Criticism in America. *American Quarterly*, *3*(2), 142-151.
Macarthur, S. (2011). Composing the 'Woman' Composer. *Musicology Australia*, *33*(1), 129-138.
Madrid, A. (2007). Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México. *Boletín Música*, (18), 18-31.
Magno Azevedo, A. (2018). Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (70), 44-58.
Mansilla, S. L. (2001). "A una mujer…" de Elsa Calcagno: una contribución musical a la

maquinaria propagandística del peronismo. *Revista Argentina de Musicología*, (2), 97-113.
Mansilla, S. L. (2005). Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, *19*(19), 51-78.
Marcondes de Barros, P. (2007). *Provocações brasileiras: A imprensa contracultural Made in Brazil - Coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973).* (Tesis doctoral). Universidade Estadual Paulista, Assis, Brasil.
Mariz, V. (2002). Cecília Meireles e a Música. *Brasiliana*, (10), 10-13.
Martín Vivaldi, G. (1973). *Géneros periodísticos.* Madrid: Paraninfo.
McDonnell, E. y Powers, A. (eds.). (1995). *Rock She Wrote: Women Write About Rock, Pop, and Rap*. Nueva York: Dell Publishing.
McManus, L. (2014). Feminist Revolutionary Music Criticism and Wagner Reception: The Case of Louise Otto. *19th-Century Music*, *37*(3), 161-187.
Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
Moreda Rodríguez, E. (2017). *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. Nueva York: Oxford University Press.
Morrow, M. S. (1997). *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.
Nancy, J. L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
Napolitano, M. y Wasserman, M. C. (2000). Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, *20*(39), 167-189.
Nin, A. (1981). *Diario I (1931-1934)*. Barcelona: Bruguera.
Novaes, J. (2001). Psicologia em Estudo. *Maringá*, *6*(1), 39-44.
Nunes da Silva, C., Quintão de Almeida, F. y Gomes, I. M. (2015). BELEZA E FEMINILIDADE: o corpo feminino nas páginas da revista *Vida Capichaba* (1925-1939). *Motrivivência*, *27*(46), 35-52.
Nunes Moya, F. (2011). Os escritos sobre música de Mário de Andrade: Em defesa do nacionalismo musical e da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. *Revista Outros Tempos*, *8*(11), 189-206.
Offen, K. (1988). On the French origin of the words feminism and feminist. *Feminist Issues*, *8*(2), 45-51.
Oliveira, A. (2019). Mulheres musicistas na crítica de Oscar Guanabarino e as relações de gênero na *Belle Époque* brasileira. En A. Basilio Santos, E. da Costa Leal, J. Porto Machado y R. Bernardino Colvero (orgs.). *Pesquisa em Ciências Humanas: Caminhos trabalhados na Graduação*. (65-74). Pelotas: BasiBooks.
Padilha Alves, C. (2013). *Jornalismo cultural e indústria musical: Uma análise da Revista Billboard Brasil*. (Monografía). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Brasil.
Paixão, F., Gouveia, I. y Suarez Galvão, L. (2020). Transver os estudos brasileiros: quem estuda quem e como?. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (77), 13-17.
Palacios, M. (2013). La música del «bello sexo» en *El Cojo Ilustrado*. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, *18*(41), 225-240.
Palacios, M. (2015). La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, *20*(45), 87-103.

Panadés Aranha, L. F. (2019). *Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)*. (Tesis de magíster). Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil.
Paranhos, A. (2003). A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, *22*(1), 81-113.
Passamae, M. A. dos Reis Valiatti. (2013). *Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922*. (Tesis de magíster). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil.
Passamae, M. A. dos Reis Valiatti. (2017). *Oscar Guanabarino: produção crítica de 1922*. Curitiba: Editora CRV.
Patterson, M. H. (2008). *Beyond the Gibson Girl. Reimagining the American New Woman, 1895–1915*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
Pekacz, J. T. (2004). Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents. *Journal of Musicological Research*, *23(*1), 39-80.
Peña, C. (1999). Una vida en la crítica musical. Conversación con Federico Heinlein (1912-1999). *Resonancias*, (4), 5-11.
Pereira Binder, F. (2018). *Profissionais, amadores e virtuoses: piano, pianismo e Guiomar Novaes*. (Tesis doctoral). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Pesqueira Soares, G. (2015). *Em busca de parâmetros para a crítica musical: Análise de conteúdo do Popline, O Globo e Billboard Brasil.* (Monografía). Universidade Católica de Brasília, Brasilia, Brasil.
Pessanha, L. (julio, 2017). *A crítica musical de Oscar Guanabarino nas páginas da imprensa carioca (1916-1919)*. Ponencia presentada en el XXIX Simpósio de História Nacional, Brasilia, Brasil.
Pinzón, H. (2014). Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura. *Enunciación*, *19*(2), 282-291.
Piza, D. (2013). *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto. Recuperado de www.amazon.com.
Poblete, P. y Rivera, C. (2003). El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, (7), 57-79.
Portal, M. (1933). *Hacia la mujer nueva*. Lima: Editorial Aprista Atahualpa.
Powers, D. (2013). *Writing The Village Voice and the Birth of Rock Criticism*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press.
Pratt, W. S. (1915). On Behalf of Musicology. *The Musical Quarterly*, *1*(1), 1-16.
Pucciani, D. (1979). *Olga Samaroff (1882-1948), American Musician and Educator*. (Tesis doctoral). New York University, Nueva York, Estados Unidos.
Pykett, L. (1992). *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. Londres y Nueva York: Routledge.
Rich, A. (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: WW Norton & Co.
Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
Richardson, A. (2004). The birth of national hygiene and efficiency. Women and eugenics in Britain and America 1865–1915. En A. Heilmann y M. Beetham (eds.). *New Woman Hybridities. Femininity, Feminism and International Consumer Culture, 1880-1930*. (240-262). Londres y Nueva York: Routledge.

Ripke, J. (2017). Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*, 1-21.
Rivera, J. (1995). *El periodismo cultural.* Buenos Aires: Paidós.
Rkain, J. (2 de marzo de 2017). *Uma pioneira do erotismo: lutando contra machismo e racismo, Gilka Machado escreveu sobre libertação da mulher pelo sexo*. https://operamundi.uol.com.br/samuel/46618/uma-pioneira-do-erotismo-lutando-contra-machismo-e-racismo-gilka-machado-escreveu-sobre-libertacao-da-mulher-pelo-sexo
Robinson, S. (2007). "A Ping, Qualified by a Thud": Music Criticism in Manhattan and the Case of Cage (1943-58). *Journal of the Society for American Music*, *1*(1), 79-139.
Robinson, S. (2019). *Peggy Glanville-Hicks: Composer and Critic*. Urbana: University of Illinois Press.
Rogers, V. (2003). Rethinking Peggy Glanville-Hicks, *Musicology Australia*, *26*(1), 65-103.
Rolle, C. (2013). A modo de introducción. En P. Arriagada, V. Ibarra, J. Müller y J. Osorio. *El semanario Pro Arte: difusión y crítica cultural (1948-1956)*. (9-15). Santiago: RIL Editores.
Romero, L. (2014). Los juegos dialógicos de entrevistadas/os y entrevistadoras en el campo cultural: 1910-1950. En C. Alzate y D. Doll (comps.). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*. (147-161). Bogotá y Santiago: Universidad de Los Andes y Universidad de Chile.
Roske, M. (1987). The Professionalism of Private Music Teaching in the 19th Century: A Study with Social Statistics. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (91), 143-148.
Roxon, L. (1969). *Rock Encyclopedia*. Nueva York: Grosset & Dunlap.
Santos de Oliveira, A. (2012). *Teoria crítica e indústria cultural: Um capítulo sobre a música no jornalismo cultural da Folha de São Paulo*. (Monografía). Centro Universitário de Brasília, Brasilia, Brasil.
Sarmiento, D. F. (2018). *Facundo o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
Sau, V. (2000). *Diccionario Ideológico Feminista. Volumen I.* Barcelona: Icaria.
Scherner, C. (2011). *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)*. (Tesis doctoral). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
Scherner, C. (2014). O rock brasileiro pós-tropicalismo e a crítica musical em *Rolling Stone*. *Música Popular em Revista*, *1*(3), 101-120.
Schoenherr, R. (2005). *Disputas sociais na crítica musical jornalística: o potencial polêmico da Folha de S. Paulo*. (Tesis de magíster). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Brasil.
Schueller, H. M. (1948). "Imitation" and "Expression" in British Music Criticism in the 18th Century. *The Musical Quarterly*, *34*(4), 544-566.
Showalter, E. (1977). *A Literature Of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
Silva Castro, R. (1969). *La Literatura Crítica de Chile*. Santiago: Andrés Bello.
Sodré, M. (2007). *Samba, o dono do corpo*. Río de Janeiro: Mauad.
Spencer Espinosa, C. (2004). La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición. *Resonancias,* (14), 5-11.
Spencer, M. (1968). Théophile Gautier, Music Critic. *Music & Letters*, *49*(1), 4-17.
Stinchcombe, A. L. (1982). Should Sociologists Forget Their Mothers and Fathers. *The*

American Sociologist, *17*(1), 2-11.
Supple, L. (2013). *Music Journalism 101: The definitive resource for new and established writers*. Recuperado de https://www.amazon.com/.
Teixeira Resende, A. B. (2014). A música na imprensa: As abordagens de quatro revistas especializadas. En *Anais do 3º Seminário de Iniciação Científica da ESPM*. (1-14). São Paulo. Recuperado de http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/artigo_anabeatrizresende_saopaulo.pdf
Thompson, O. (1934). *Practical Musical Criticism*. Nueva York: Witmark Educational Publications.
Tick, J. (1986). Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900. En J. Bowers y J. Tick (eds.). *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*. (325-348). Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres: Palgrave Macmillan.
Toffano, J. (2007). *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminino*. Brasilia: Ed. UnB.
Traverso, A. (2012). Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario. *Anales de Literatura Chilena*, (17), 61-80.
Trotta, F. (2011). *O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990*. Río de Janeiro: Editora UFRJ.
Tubau, I. (1982). *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Barcelona: A.T.E.
Tuma, S. (2017). *"Elevar o nível" e "frear" a decadência do gosto: usos do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais*. (Tesis doctoral). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
van Dijk, T. (1994). *Discurso, poder y cognición social* [Conferencias realizadas en la Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literatura de la Universidad del Valle, Colombia].
Vargas, H. y Bruck, M. S. (2017). Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova. *Matrizes*, *11*(3), 221-239.
Varriale, S. (2016). *Globalization, Music and Cultures of Distinction: The Rise of Pop Music Criticism in Italy*. Londres: Palgrave Macmillan.
Vasconcellos de Carvalho, D. (agosto, 2008). *Renome, nome e silêncio de Pianistas-Compositoras*. Ponencia presentada en el Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, Florianópolis, Brasil.
Vasquez, K. (2016). Mário de Andrade en Klaxon. De joven estudioso a crítico erudito: la construcción de un proyecto intelectual. *Intellèctus*, *15*(2), 66-93.
Vega, B. (2009). María Muñoz de Quevedo: un puente entre España y Cuba durante la Edad de Plata. En M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. (389-403). Madrid: ICCMU.
Vega, B. (2011). "Muy moderna y nada siglo XIX": la revista *Musicalia* ante el debate de la modernidad. En T. Cascudo y M. Palacios (eds.). *Los señores de la crítica: música y periodismo en Madrid durante la primera mitad del siglo XX*. (125-153). Sevilla: Doble J.
Vega, B. (2012). Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana: la presencia de México en *Musicalia* (La Habana, 1928-1932). En P. Ramos (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. (53-79). Logroño: Universidad de La Rioja.
Vergara, J. (2015). Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade. *Revista Vórtex*, *3*(2), 98-126.

Vermes, M. (2012). Fontes para o estudo da música brasileira: cronistas (Rio de Janeiro, 1890-1920). *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP* , 1-8.
Vieira Barbosa, E. (2018). *Páginas de sociabilidade feminina. Sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista*. São Paulo: Alameda.
Vinci de Moraes, J. G. (2006). O Brasil Sonoro de Mariza Lira. *Temas & Matizes*, 10, 29-36.
Walker-Hill, H. (2006). Western University at Quindaro, Kansas (1865-1943) and Its Legacy of Pioneering Musical Women. *Black Music Research Journal*, *26*(1), 7-37.
Waters, E. (1935). John Sullivan Dwight, First American Critic of Music. *The Musical Quarterly*, *21*(1), 69-88.
Watt, P. (2018). *The Regulation and Reform of Music Criticism in Nineteenth-Century England*. Londres y Nueva York: Routledge.
Willis Aronowitz, N. (ed.). (2011). *Out of the vinyl deeps: Ellen Willis on rock music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Zanon, M. C. (2009). A sociedade carioca da *Belle Époque* nas páginas do *Fon-Fon!*. *Patrimônio e Memória*, *4*(2), 217-235.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO DE LA ESCOLA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO[579]

- A Época Theatral (1917-1918)
- A Música (1899)
- A Música para Todos (1896)
- Ariel (1923-1924)
- Boletim da Comissão Catarinense de Folclore (1950-1954, 1956-1958)
- Boletim da Comissão Fluminense de Folclore
- Boletim da Comissão Paranaense de Folclore (1951)
- Brasil Musical (1923-1927)
- Contraponto (1947-1949, 1951)
- Correio Musical Brasileiro (1921)
- Illustração Brasileira (1935-1940, 1946, 1953-1954)
- Illustração Musical (1930-1931)
- Intercambio - Vozes alemães, vozes brasileiras (1937-1938)
- Jornal de Música (1952)
- Jornal Illustrado (1911-1914)
- Klaxon (1922-1923)
- Lira (19-?)
- Música (1918)
- Música (1960)
- Música Sacra (1941-1959)
- Música Viva (1941, 1947)
- O Violino (1952-1955)
- Revista Artística (1899)
- Revista Brasileira de Música (1934-1944)
- Revista C.B.M. (1955-1960)
- Revista da Associação Brasileira de Música (1932-1934)
- Revista Long Playing (1957, 1959)
- Revista Musical (Recife) (1919-1921)
- Revista Musical (Río de Janeiro) (1924-1928)
- Revista Musical e de Bellas Artes (1879-1880)
- Rio Musical (1922, 1924)
- São Paulo Musical (1952-1954)
- Sinfonia (1950)
- Som (1936-1940, 1949)
- Weco (1929-1931)

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO

[579] Algunas revistas continuaron publicándose.

- Echo Phonographico (1904)
- Revista Moderna
- Theatro & Música (1916)
- Vida Artística (ex Theatro & Música) (1916)

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA[580]

- A Cena Muda
- A Cigarra
- A Música para Todos
- A Noite
- A Ordem
- A Provincia
- A Vida Moderna
- Beira-Mar
- Brasil Feminino
- Cidade do Rio
- Correio da Manhã
- Correio do Paraná
- Correio Paulistano
- Diário Carioca
- Diário da Noite
- Diário de Natal
- Diário de Notícias
- Diário de Pernambuco
- Diários Associados
- Fon-Fon
- Gazeta de Notícias
- Illustração Brasileira
- Jornal das Moças
- Jornal do Brasil
- Jornal do Commercio
- Nação Brasileira
- O Cruzeiro
- O Dia
- O Estado de S. Paulo
- O Imparcial
- O Jornal
- O Jornal das Senhoras
- O Paiz
- O Radical
- Phoenix
- Poesia Sempre
- Pranóve

[580] http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/

- Radiolândia
- República
- Revista da Semana
- Revista do Rádio
- Revista Estrêla Azul
- Revista Feminina, Diário de Notícias
- Revista Musical e de Bellas Artes
- Senzala, revista mensal para o negro
- Tribuna da Imprensa
- Única
- Vida Doméstica

ARCHIVO DE LÚCIA BRANCO[581]

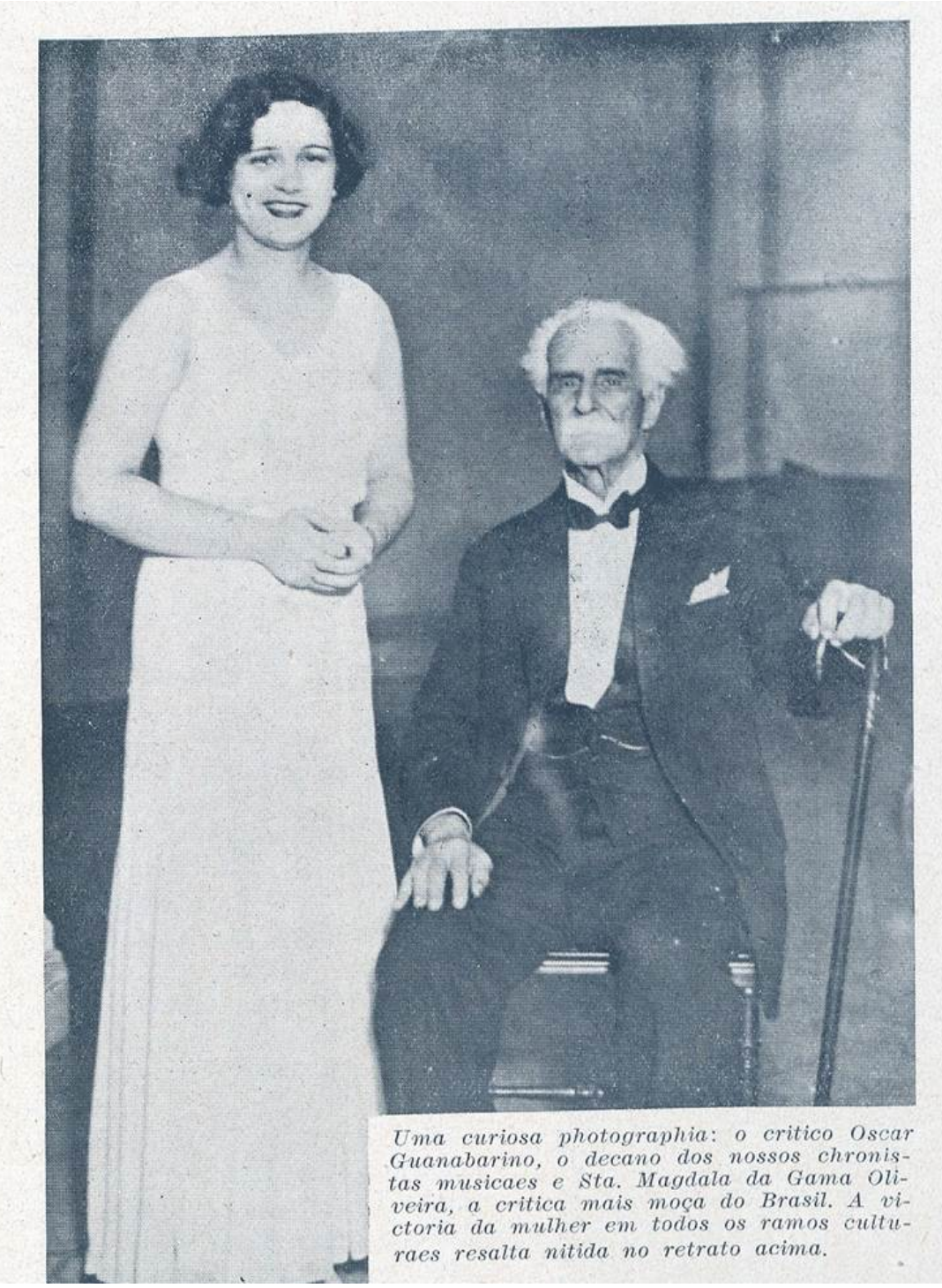
- Correio da Noite
- Diário do Povo
- Gazeta de Campinas

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR[582]

- Revista Brasileira de Folclore

[581] Cedido por su nieta, Sandra Branco Soares.
[582] http://www.cnfcp.gov.br/index.php

ANEXO 1. FIGURAS



Magdala da Gama Oliveira junto a Oscar Guanabarino.
Brasil Feminino, julio de 1932: 17.

A MUSICA

Gazeta Artistica Musical Illustrada quinzenal

PUBBLICADA EM S. PAULO E PREMIADA NA EXPOSIÇÃO GERAL DE TURIM

Anno IV

ESPOSIZIONE GENERALE ITALIANA
ED INTERNAZIONALE DI ELETTRICITÁ IN TORINO 1898
NEL CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO DELLO STATUTO

DIPLOMA DI RELATIVO PREMIO
assegnato alla "MUSICA" Giornale Musicale Illustrato del Brasile

TORINO - 30 Ottobre 1898

IL PRESIDENTE DEL COMITATO ESECUTIVO
IL PRESIDENTE DEL COMITATO GENERALE
IL PRESIDENTE DELLA GIURIA

Collaboradores: Mme Henriette L'Huillier — Mlle Ella Kerndl — Mlle Camilla L'Huillier — D.ª Alice Serva — D.ª M. Carolina Rebouças — Henrique Oswald — Mº Sylvie Tanzi — Filippo Fortunati — Giulio Meniti — Dr. Alfredo Bastos — Alberto Nepomuceno — Vianna da Motta — Moreira de Sá — Alfredo Gomarate — Antonio Carlos de Andrada — Dr. Ezequiel Ramos Junior — Dr. Victor Godinho — João Gomes de Araujo — Luiz Levy — Dr. Mauricio Levy — P. O. Bareire.

PERMUTA COM OS PRINCIPAES JORNAES MUSICAES DO MUNDO

ASSIGNATURA EXTRAORDINARIA **desde o 1º de Julho de 1899 atè o 30 de Junho de 1900 (serie de 24 numeros) Rs 16,000 com direito ao esplendido Almanach Musical Illustrado e a todos os numeros jà publicados do interessante romance do Conde Wodzinski:**

OS TRES ROMANCES DE CHOPIN

Enviar cartas e valores na Administração do jornal A Musica *em S. Paulo - Brazil - Rua 7 de Abril, 74.*

Mención a la pianista Alice Serva y la cantante Carolina Rebouças como colaboradoras del quincenario *A Música* (1899).

Cuando Magdala da Gama Oliveira contrajo matrimonio con el psicoanalista Genserico de Aragão de Souza Pinto.
Fon Fon, 1936: 41.

NOTAS MUSICAES

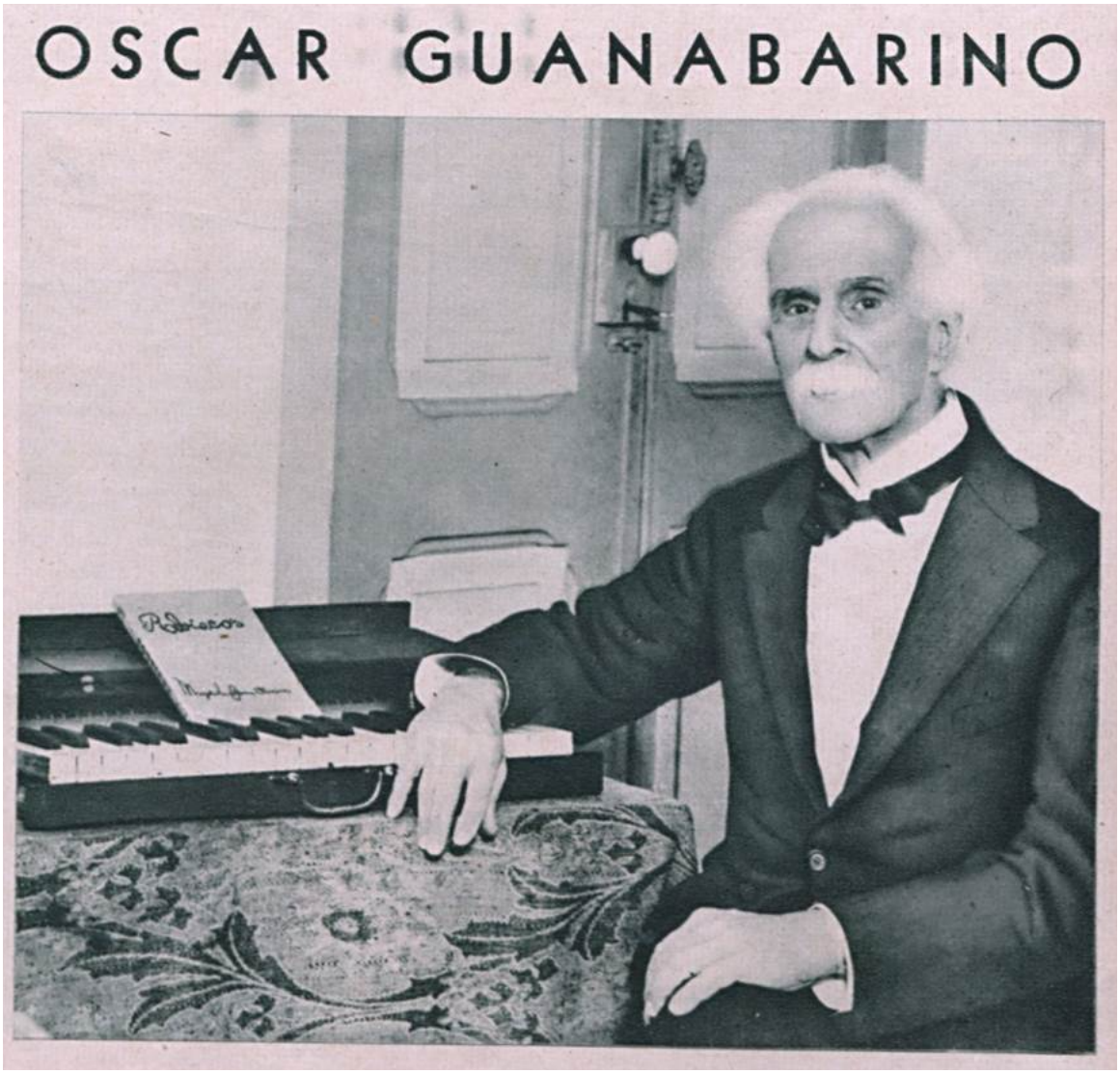
Reunião de jovens artistas na residencia do Major Dr. Sylvjo Pellico Portella, em Paris. De pé e da esquerda para a direita: Senhorita Lily Laskine (harpista solo da Opera e 1.º Premio do Conservatorio de Paris); Almiro Portella (violinista); Mieccio Orzowcki (notavel pianista, muito applaudido pelo nosso publico); Mario Augusto Portella (pianista-alumno do Instituto Nacional de Musica, que tomou parte em diversos concertos em Paris). Sentadas: Senhoritas Guiomar Novaes (a celebre e gloriosa pianista brasileira); Ondina Portella (então notavel bandolinista e hoje tambem harpista-alumna do 7.º anno do Instituto Nacional de Musica, onde acaba de obter distincção no exame e de ser classificada em 1.º grau no concurso, tendo, em março d'este anno, tirado distincção em harpa e theoria de musica

Una joven Ondina Portella, antes de ser la temida crítica musical D'Or, junto a sus hermanos, Lily Laskine y Guiomar Novaes.
Fon Fon, Año 9, número 33, 14 de agosto de 1915: 37.

Mário de Andrade y Lúcia Branco (sonriente, al lado del pilar) en el Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Década de 1910.
Archivo cedido por Sandra Branco Soares, nieta de Lúcia Branco.

SUCESSO ARTÍSTICO E SOCIAL DO I CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DO RIO DE JANEIRO

En la primera foto, de izquierda a derecha: Magdala da Gama Oliveira, la cantante Olga Praguer Coelho, el guitarrista Andrés Segovia y el crítico musical Andrade Muricy; en la segunda, el pianista Nelson Freire; y, en la octava, las pianistas Maria Augusta Meneses de Oliva, Lil Krauss, señora Pinto Guimarães, Yara Bernette, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Liddy Mignone y Lúcia Branco.
Diário de Notícias, 28 de agosto de 1957: 3.



En aquel piano portátil, Oscar Guanabarino apoyó el libro de cuentos de Magdala da Gama Oliveira, *Rabiscos*.
Fon Fon, 28 de enero de 1937: 19.

ANEXO 2. MUJERES QUE ESCRIBIERON DE MÚSICA EN BRASIL (1896-1960)

Nombre	Disciplina
Acidalia Alcantara Guimarães	s/i
Adelia Monat	violinista
Aída Wucherer	cantante
Alexandrina Ramalho	cantante
Alice de Maria Ourique	catequista
Alice Lima de Carvalho Franco	bibliotecaria
Alice Serva	pianista
Amalia Catão Pereira	violinista
Amália Fernândez Conde	pianista
Amélia de Rezende Martins	pianista
Angèlina Ladevèse	cultora de las letras, profesora de francés y música
Anilda Borges de Souza	violinista
Anna Maria Ribeiro Fiúza	cantante
Anna Stella Schic	pianista
Antonietta de Souza	mezzo-soprano
Araulieta Libero Rolim	pianista
Arlette El-Khoury	s/i
Aurora Leiro Vilar	s/i
Beatriz Leal Guimarães	soprano
Candida Franco Lopes	pianista
Carlota Xavier	escritora
Carmem Reis Temporal	pianista
Ceição de Barros Barreto	violinista
Celeste Jaguaribe de Matos Faria	compositora
Clarisse Stukart	soprano
Corina Rebuá	poetisa
D'Or	arpista
Dalila Maciel	s/i
Delza Agricola	compositora

Dinah Maria Rita Izzo	asistente de administración
Dinorá de Carvalho	pianista y compositora
Dora Bloem	estudiante de derecho y cronista radiofónica
Dulce Martins Lamas	musicóloga y folclorista
Eduarda Oliveira	trabajó en el Teatro Municipal de RJ
Eliana Mariano Medeiros Viana	violinista
Elizah Pena Augusto da Silva	pianista
Elza Nunes	s/i
Eunice Catunda	compositora
Fortuné Paillot	escritora
Geni M. (Marcondes) Koellreutter	compositora
Gildete Maria dos Santos	violinista
Harriete Brower	pianista
Helena Maurício Craveiro	escritora
Helène Flaks	s/i
Helza Cameu	compositora
Henriqueta Rosa Fernandes Braga	directora coral y compositora
Hermana Assumpta Schneider	cantante
Hermana Paula Loebenstein	pianista
Ilza das Neves	escritora
Inah de Mello	pianista
Iza Queiros Santos	pianista
Josélia J. Fortuna	s/i
Júlia d'Almendra	musicóloga
Júlia Lopes de Almeida	escritora
Julieta Medeiros Viana	s/i
Jurity de Souza Farias	pianista
Laura de Figueiredo	compositora
Laura Della Mônica	declamadora
Laura Viviani Ferraro	arpista

Leonina Linhares Beuttenmüller	profesora
Letícia Pagano	pianista
Liddy (Chiaffareli) Mignone	pianista
Lina Spera	abogada
Lisá Diniz Schläpfer	pianista
Lisa M. Peppercorn	musicóloga
Lourdes Pôrto Botelho	pianista
Lúcia Branco	pianista
Lucy Amorim Villela	pianista
Luiza Leonardo Boccanera	pianista y compositora
M. Carolina Rebouças	cantante
Mab Borges	profesora
Magdala da Gama Oliveira	violinista
Margarida Lopes de Almeida	declamadora
Maria Arlinda de Andrade Freitas	s/i
Maria Bezerra de Mello	s/i
Maria Desidéria	escritora
Maria Elisa Valente Moniz de Aragão	pianista
Maria Eliza Kruschewsky	violinista
Maria Eugênia Celso	escritora
Maria Helena Andrade	profesora
Maria Luiza Lellis Garcia	directora del Conservatório Dramático e Musical Conselheiro Lafayette
Maria Pinheiro Machado	declamadora
Maria Sylvia Pinto	pianista
Mariza Lira	musicóloga y folclorista
Marly Magalhães de Freitas	bibliotecaria
Mary Kämmerer	s/i
Mlle. Camilla L'Huillier	escritora
Mlle. Ella Kerndl	compositora
Mme. Henriette L'Huillier	escritora
Nilza Dutra Martini	s/i

Noemi Coelho Bittencourt	pianista
Octavia Matos de Oliveira	s/i
Odete Adaens Vilas-Boas	s/i
Olga Praguer	cantante y guitarrista
Rebecca de Castro	s/i
Regina Pelosi	violinista
Renée Novaes	compositora y escritora
Rosa Ferraiol	arpista
Rosa Maria Lemos	violinista
Rosita Wergne	s/i
Selma Holzman	s/i
Silvia Guaspari	pianista
Solange Clisse	s/i
Sophie Bapu	s/i
Stella Navarro Calmon Teixeira	s/i
Sylvia de Almeida Mello	s/i
Violeta Celeste	s/i
Virgínia Salgado Fiúza	compositora
Vitya Vronsky	pianista
Walkyria Angélica de A. Freitas	s/i
Wanda Landowska	pianista
Yara Dias dos Santos	s/i
Yára Esteves	pianista y compositora
Yvonne Jean	periodista
Zulmira Silvany	pianista y compositora

ANEXO 3. SELECCIÓN DE TEXTOS DE MUJERES CRÍTICAS MUSICALES DE BRASIL

MAGDALA DA GAMA OLIVEIRA

- Década de 1940

1942

"Voces de Brasil"

La Liga Brasileira de Eletricidade acaba de brindar magníficamente los oyentes de las "Ondas Musicais", incluyendo en la brillante serie de artistas que viene presentando, la cantante Alice Ribeiro, cuyas cualidades serán por nosotros analizadas en la crítica de su recital de debut, a ser transmitido hoy, a las 13 horas, por diversas estaciones. El auspicioso acontecimiento que divulgaremos sirve de introducción a un asunto de verdad curioso y también relativo a aquellas prestigiosas "Ondas Musicais", cuyo retraimiento en relación con una de nuestras más apreciadas artistas líricas deja en los oyentes la sombra de una interrogación, que hasta ahora ninguno puede responder. Se trata de Violeta Coelho Neto de Freitas, soprano ya codiciada hasta por los directores del "Metropolitan", voz consagrada innumerables veces en el Municipal de Río como "la más bella aparecida en los últimos tiempos". Un argumento es propuesto para justificar la exclusión de Violeta Coelho Neto de Freitas de las "Ondas Musicais", basado en el hecho de no ser ella una cantante "de cámara". Nada más errado […] Fue delirantemente aplaudida en números exclusivamente "de cámara". ¿Cuál es el motivo, pues, del olvido en relación con la gran intérprete de Puccini por parte del programa que ya proclamamos sin favor "el más bello de nuestra radio"? No dudamos, por lo tanto, en recordar aquí a la Liga Brasileira de Eletricidade el nombre de Violeta Coelho Neto de Freitas. Haciéndolo, interpretamos una sincera aspiración del público y servimos, una vez más, a los elevados objetivos que han de contribuir, por cierto, para que el pueblo brasileño tenga otros ídolos que no los de la cuíca, y la radio otros exponentes que no los formados en las escuelas de samba". *Diário de Notícias*, 3 de marzo de 1942: 10.

Correspondencia

Ya esclarecimos en esta sección que las cartas remitidas por los lectores son por nosotros cuidadosamente archivadas, debiendo servir para un estudio posterior de nuestra evolución radiofónica. En algunas notamos un engaño relativo a un posible desentendimiento entre nosotros y el samba. Ya definimos, no obstante, nuestra actitud, haciendo hasta en estas columnas el elogio del famoso "O que é que a baiana tem?", de Dorival Caimi [sic] y de "Amelia", que tanto éxito obtuvo en el último carnaval. Despreciar el samba sería ignorar uno de los capítulos más expresivos del folclore brasileño. Significaría, igualmente, una negativa de las cualidades musicales primarias

de nuestro pueblo, que tiene en el samba un motivo casi exclusivo de interpretación artística. Pedimos a los lectores que nos acusan injustamente de mantener enemistad con el samba, si hubiera interés, que busquen leer las ediciones anteriores de este periódico, en las cuales firmamos nuestro punto de vista: un samba puede ser bueno o malo; un buen samba irradiado decenas de veces al día pasa a ser malo; y un mal samba oído a través de todos los programas matinales, vespertinos y nocturnos se transforma, evidentemente, en una calamidad. Contra esa calamidad es que embestimos enérgicamente. Contra los cantantes que poseen voz deseducada y nombres demasiadamente famosos, y que nos rebelamos con frecuencia. Gustaríamos oírlos fuera de la ampliación del micrófono. Pero ésa es una cuestión de técnica. Y es con argumentos basados en la técnica que pretendemos insinuar un rumbo diferente a nuestra radio, que no debe explorar únicamente la producción popular, sino que también las obras eruditas. *Diário de Notícias*, 1 de abril de 1942: 11.

Música seleccionada, dicen ellos…

Es interesante el anuncio que a veces (¡y con qué rareza!) hacen los locutores con su énfasis habitual: "Vamos a pasar ahora a un programa con 'música seleccionada'". Generalmente, estos programas son fugaces y, después de la transmisión de la segunda o de la tercera pieza, he ahí que nuestro hombre avisa: "Está terminada la transmisión de nuestro programa seleccionado; pasaremos ahora a un programa de música popular". Y, éste sí, dura horas infinitas, con las emboladas, los sambas, los fados, etc. Analizando ciertas expresiones usadas por los radiofonistas, es curioso notar que, cuando dicen "música seleccionada", es porque reconocen que la otra, con la que ellos lidian habitualmente, no lo es, transmitiéndose cualquier género o cualquier especie, por más ordinarias que sean. Los ejemplos diarios demuestran, además, esa verdad. Otras expresiones son también empleadas para definir la buena calidad de las transmisiones: "música fina", lo que significa que la otra es grosera; "música de clase", siendo por lo tanto la otra desclasificada; "música seria", en contraposición a la música libertina; "programa de buen gusto"; "programa de buen arte" y así. ¡Y es singular la idea que hacen de "música clásica"! Música clásica es todo lo que no es samba, cateretê, tango, fox, embolada y demás cosas tan del gusto de las estaciones de radio. Fuera de este género de "arte" parece que el personal de la radiofonía no se siente muy a gusto. Los programas seleccionados, por lo tanto, pasan por el micrófono como meteoros. Y, tal vez en parte sea mejor así, para que no sucedan fenómenos como éste al que asistimos hace pocos días: en la transmisión de una sonata de Beethoven de las más conocidas, nos fue dada la tercera parte antes de la segunda, sin que el operador percibiera el engaño… Llega a ser cómico. *Diário de Notícias*, 9 de abril de 1942: 8.

Programas para el pueblo

Celestino Silveira, en su brillante semanario "Cine-Radio Jornal", dio publicidad a una carta firmada por el sr. Guaraci Brasil, conteniendo comentarios relativos a nuestra actuación en la crítica radiofónica de Río. Como el sr. Guaraci Brasil demuestra desconocer, en parte, nuestros principios acerca de los programas populares, comentaremos aquí la referida carta, sin pretender, no obstante, ofrecer al misivista

cualquier justificación de nuestras actitudes, seguros que estamos de nuestra orientación A FAVOR y no EN CONTRA de las preferencias del pueblo. Escribe el sr. Guaraci, refiriéndose a nuestra persona: "Educar al pueblo no es sólo tocar noche y día sinfonías, como desea". Y acrecienta: "Sólo entiende de música fina, quiere y reclama las sinfonías complicadas y las óperas enteritas en todas las estaciones". El sr. Guaraci juzga un crimen que preferimos las sinfonías a los programitas de auditorio con novatos y adivinanzas… Prosiguiendo, el sr. Guaraci afirma: "Ahora, si hiciéramos una estadística por los conservatorios e institutos musicales, veremos que tal vez ni un veinte por ciento de la población recibió cultura musical y como esta cultura no es un decreto, los ochenta por ciento restantes no necesitan avergonzarse por no comprender ciertas composiciones que los maestros crearon para los maestros". Realmente, estamos aún en el período colonial, en lo que se refiere a la instrucción artística de la población. Pero, pensar que los maestros sólo escribieron para los maestros, es dar a entender que Miguel Ángel sólo pintó para Rembrandt, que Homero sólo hizo poemas para Dante, que Beethoven sólo escribió la "Heroica", pensando en la admiración de Richard Wagner… El sr. Guaraci Brasil pretende, así, con una ignorancia pasmosa de las artes en general, acusar a una cronista que reclama para el pueblo no la sambería desenfrenada y las canciones compuestas al azar, pero la producción de los auténticos compositores nacionales y extranjeros; que aconseja escasez a los humoristas para que conserven siempre la gracia de sus dichos; cualquier elevar la mentalidad de sus compatriotas, incentivándoles el gusto por las buenas obras, ¡reservando todavía al samba un lugar de destaque en el folclore internacional! Y el sr. Guaraci Brasil llama a esa legítima acción de purificación radiofónica de "predicación en el desierto"… ¡Increíble! He ahí lo que sucede cuando un "fan" anti-clásico se pone a hablar de sinfonías… *Diário de Notícias*, 9 de mayo de 1942: 8.

Nueva correspondencia

Hoy, cedemos espacio a una lectora cuyos conceptos reflejan, a nuestro parecer, la opinión de ya gran número de oyentes de radio, a favor de la música de calidad.
"Felicitaciones, querida Mag. Vengo por medio de ésta pedir que continúe siempre así, no dando treguas a esos embusteros del arte. Muéstreles que la música es el arte divino de los sonidos y no el ruido de cuícas en una orgía desenfrenada con panderos y reco-recos. Dígales que entre esa orgía y la ópera está el INTERMEZZO. Que hay bellísimas páginas en la música brasileña escritas por grandes músicos que ellos ni sueñan conocer, pues el conocimiento de ellos no va más allá del samba con acompañamiento de caja de fósforos. ¡Y lo más chistoso es que se creen con el derecho de hablar en nombre del pueblo! Mi querida Mag, ¿no cree que entre lo que ellos llaman de "pueblo" están los que también aprecian la buena música? Así, hay mucha gente calumniada… Música brasileña no quiere decir samba. Y música clásica no quiere decir ópera". *Diário de Notícias*, 17 de mayo de 1942: 8.

Brasil en la poética sambeira

En la sección social del DIÁRIO DE NOTÍCIAS, de ayer, "L." denuncia la exploración del nombre de Brasil en las letras de los sambas y batuques, en boga en los "dancings" y

otros lugares de diversión. El mal tiene proporciones mayores de lo que se piensa. Aquí, en la capital, las letras de los sambas aún sufren fiscalización de la DIP, aunque los morros ahora hayan tomado Brasil para asumir, en la inspiración de sus poetas, con los temas de mujer, orgía y barração (local grande donde son guardadas y confeccionadas las fantasías para el carnaval), sin que sea posible cohibir el abuso por la dispersión de los juglares de la cuíca. En el interior, la epidemia seudo-cívica asume foros de calamidad. *Diário de Notícias*, 30 de mayo de 1942: 8.

Correspondencia

"Cuando oí ese samba (uno cantado por Ciro Monteiro), lo creí impropio para una transmisión en ondas cortas, principalmente venida del extranjero. Pero quedé indignado cuando la estación repitió precisamente ese número. Ahora, doña Magdala, el brasileño ya tiene fama allí afuera de ser indolente (en la opinión de algunos idiotas), quizá porque los sambistas cantan a la vagabundería de los morros de nuestra música popular. Por eso, no puedo comprender por qué no son seleccionados los sambas que exportamos. En el género existen músicas bonitas, letras interesantes, cuya difusión en el exterior sería aceptable. Ahí están, por ejemplo, los sambas de Ari Barroso. Lo más grave, no obstante, es que ese programa debe haber sido organizado por un brasileño. Los norteamericanos no tienen culpa […] Es por ese motivo que yo protesto y clamo por la selección de nuestra música popular para 'uso externo'". Flavio Coimbra.

Los comentarios arriba representan el justo pensamiento de un verdadero patriota. Y, desgraciadamente, no sabemos hasta cuándo el samba y sus pésimas consecuencias continuarán afligiendo el buen sentido de los buenos brasileños. *Diário de Notícias*, 4 de junio de 1942: 8.

La lectora quiere saber…

Una lectora, declarándose "fan" ardiente del samba, nos informa que la música "clásica" está comenzando a despertar en su corazón un sentimiento casi agradable, creyendo posible cualquier modificación relativa a los Chopin y a los Liszt. ¡Muy bien, lectora! *Diário de Notícias*, 5 de septiembre de 1942: 11.

¡Pobre tango! ¡Pobre samba!

La última novedad del "broadcasting" carioca es la reaparición del viejo tango "Caminito" en ritmo de samba. Innecesaria se torna cualquier crítica de la grabación ni de su principal intérprete, una sambista presentando síntomas positivos de amnesia vocal. La letra, naturalmente traducción del original porteño, es un enmarañado de rimas mal dispuestas, capaces de llevar al suicidio a un poeta en orden con los tratados de versificación […] "Caminito" entró al repertorio de la sambería carioca. Nada justifica su presencia al lado de las músicas de los morros. *Diário de Notícias*, 1 de octubre de 1942: 11.

Correspondencia

A propósito de una crónica publicada en esta sección bajo el título "¡Pobre tango! ¡Pobre samba! recibimos dos cartas siguientes:

"D. Mag.- Negro que soy, comprendiendo bien la injuria que ciertos patricios blancos hacen a la raza negra por medio de versos de sambas y marchas. Al no ser la generosa MAG, cuya voz suave ahora se levanta a nuestro favor, no tenemos ningún órgano para prohibir esos sambas y arreglar con las autoridades vedar la publicación. Todo es contra nosotros, somos odiados por el hecho de nacer con la epidermis negra. Entretanto, somos inofensivos, no atacamos a nadie, no matamos mujeres y niños, no torpedeamos navíos pacíficos y no lanzamos gases venenosos a nadie. Pido el favor, en nombre de muchos millones de negros de Brasil, para decir o hacer llegar al conocimiento de los señores Orlando Braga, Miguel Lima y Pedrito, autores del samba-jongo 'Negro, língua de matraca', que protestamos contra la injuria, así como al señor Rubens Soares, autor del samba 'Negra de cabelo duro, qual é o pente que te penteia'. Sin más, muy agradecido. Antonio Lima".

"Mag. Me admiro que usted, que se dice profesora, decir tamaña tontería en un tan pequeño espacio de columna de diario. Si usted conociera más profundamente el ambiente de la música popular en todo el mundo, dejaría de lado esa insistencia suya (para no decir manía) en batallar contra la música popular brasileña, nuestro samba, ¡y no el pobre samba como dice usted! […] ¿Por qué los críticos que nada entienden (en ese caso usted, completamente lega en esa materia) se alborotan [sic] de catedráticos y van por las columnas de los diarios con una serie de recriminaciones, porque un tango, además de bonito, fue alterado en su ritmo con agrado general? Apelamos a su conciencia y en nombre de la música popular brasileña, nuestro samba, expresión real de nuestro sentimiento musical. EU".
EU, el indignado autor de la carta de arriba, deja percibir tres detalles interesantes: 1. Ser uno de los cómplices del atentado contra "Caminito"; 2. Ignorar cómo un lector debe dirigirse a una sección de periódico; 3. La falta de imaginación en la elección de un seudónimo. EU es muy poco… Vuelva con su verdadero nombre, la partitura del samba "Caminito" y el disco. Discutiremos con placer el aspecto técnico de la cuestión. *Diário de Notícias*, 8 de octubre de 1942: 11.

Chopin, el nuevo ídolo

Las estaciones de radio cariocas, después de convencerse de que nada más concilian con los sambistas centenarios, están lanzando un nuevo ídolo: Chopin […] Cualquier día, tendremos en las victrolas automáticas de los cafés a "Vals del adiós" o aquel célebre "opus" 28, número 15, en re bemol mayor, más conocido como "Gota de agua". Y eso no podrá ser espantoso para nadie, sabiéndose la predilección obstinada de nuestro pueblo por las obras de sentimentalismo. El fenómeno es, todavía, alentador. Probablemente, después de Chopin surgirán otros "astros": Carlos Gomes, Beethoven, Wagner, Tchaykowsky (además, su formidable concierto para piano y orquesta ya está en las victrolas de Copacabana, en el ritmo de fox y con el título perfectamente imbécil de "Noite de amor"). Así, no tenemos dudas acerca de la victoria de Chopin sobre los

compositores de los "Caminitos" y sambas del morro […] Erradísima es la suposición de que cualquier modificación rítmica pueda conseguir que Chopin remueva la crisis de inspiración de nuestros sambistas. Nada de eso. Ejecuten a Chopin, pero el auténtico. Y, ¡Dios quiera!, que la pasión frenética inspirada por el nuevo ídolo no produzca absurdos como ése: "Van a oír ahora el samba 'Saudade', de Chopin-Ari Barroso!". *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1942: 10.

Aún los sambas

Recibimos del sr. Osmar Lopes amable correspondencia, discordando, no obstante, de algunos aspectos por nosotros criticados en esta sección. Escribe el firmante de la carta en cuestión:

"Mag. Soy asiduo lector de su crónica radiofónica y, estando en desacuerdo en ciertos puntos de su modo de pensar en relación con nuestra música popular, resolví dirigirle esta carta. La finalidad de ésta no es criticar su trabajo ni tampoco desmerecerlo, por el contrario, lo alabo. Lo que me causa extrañeza es su tenaz persecución al género popular, dejando transparentar claramente su mala disposición para con el mismo. ¿Por qué? ¿No aprecia este género de música? ¿Dentro de las composiciones populares no habrá ni una de su agrado?".

Si el sr. Osmar Lopes hubiese leído regularmente nuestras crónicas, sabría que no hemos hecho otra cosa sino apuntar la manera descuidada por la cual las emisoras tratan la mencionada "música popular". En cuanto a los sambas, nosotros los apreciamos debidamente cuando se presentan en ocasiones oportunas. Reconocemos el justo valor de compositores como Dorival Caimi [sic], Ari Barroso, Assiz Valente [sic] y otros. *Diário de Notícias*, 11 de noviembre de 1942: 8.

Correspondencia

Los radioyentes cuyas mentalidades alcanzan solamente las bellezas del samba se acuerdan, de vez en cuando, de la cronista del DIÁRIO DE NOTÍCIAS, decepcionándola con cartas que constituyen el más arrogante lamento contra nuestra campaña de saneamiento radiofónico. Esas cartas pecan siempre por la vulgaridad del estilo, cayendo, no ex raro, para la jerga y otros desajustes gramaticales. Con "apóstoles" de tal categoría, el samba tiende a sufrir la creciente ingratitud de los oyentes más cultos. La carta que pasamos a transcribir poco difiere de otras por nosotros recibidas casi diariamente. Es solamente un poco más chistosa. En cuanto al resto… He ahí:

"Mag, mi amor. He leído las groserías que escribe todos los días y, francamente, no se cómo aún no se agota de tanto reprender contra los sambas y los sambistas. Parece hasta que está con la misma enfermedad de Risoleta, "que ahora sólo gusta de oír opereta". ¿O será sólo por falta de tema que habla mal del samba? De cualquier manera, va mi golpe: váyase discretamente, sáquese ese mote de clásico, que ésa es cháchara para levantar a los muertos de las tumbas. De lo contrario, acabará de bola de billar, usando falda y peluca… Ya es tiempo de que deje de ser tan mentirosa, con esa manía de querer

transformar la radio brasileña en conservatorio de música. Lo brasileño es francamente del samba: no vale la pena querer forzar la naturaleza. Si el samba hablase por boca propia, diría así de usted: "Pero, por encima de mí, ¿para qué tanto veneno? ¿Quiere permanecer en esa agonía? ¿Qué mal le hice yo? Métase allá con sus alumnas del 'do-re-mi-fa-sol-la-si' y me deja en paz. Conmigo no, guitarrona (*violão*), que quedará mansita…".
Yo soy el samba mismo, cuando él es bien ritmado y lleno de cadencia. Ahí, entonces, yo me disperso todo, doy al máximo, entro con fe en el juego y me voy modificando lo que es un desacato. Y si algún tipo metido a elegante comienza a entrometerse y a hacer caras, trabajando de bandido contra la gente, yo entro luego con mi boca de malandro y pregunto cortante: "¿Está con amargura, payaso?... entonces deje el cotorreo" […] Pero la cháchara no resuelve: lo que resuelve es que cambie de opinión cuanto antes, si no va a tener… Sin más, chao, mi amor. Su, como siempre, "fan" número 1. João Alfredo. P.D. Si encuentra dificultad en digerir esas manías (*legumes*), espere la salida del "Diccionario da Giria", que Almirante está organizando".

Urge, más que nunca, la educación estética y literaria del público radiofónico. Las providencias del D.I.P., en ese sentido, se tornan impostergables, conforme es fácil de concluir por la lectura de la correspondencia de arriba que, infelizmente, tenemos hoy el desagrado de divulgar. *Diário de Notícias*, 15 de noviembre de 1942: 10.

Correspondencia

Nos escribe el sr. Enrique Silva Dias:

"No crea, mi señora, que los anunciantes gustan de las estaciones que hablan solas o, mejor, que hablan para un grupito refinado. Veamos la cuestión en términos más claros: ¿quién es el que da más, el samba o Beethoven? El samba. Beethoven, con mi inmensa consternación personal, no da nada. Por lo tanto, la estación o pone el samba o fracasa. Por eso, cuando la señora propone, con su loable franqueza, la substitución de "Hora do Pato" o "Noivado no Escuro" por conciertos sinfónicos, la señora incide en aquel simpático defecto de ingenuidad. Y la señora sólo debe perder tiempo con cosas viables y jamás con simples e inoperantes sueños". *Diário de Notícias,* 25 de noviembre de 1942: 8.

1943

Crítica musical

Bajo el título de arriba, la estación PARA-2 del Ministerio da Educação va a inaugurar un nuevo programa, destinado a divulgar hechos artísticos y literarios referentes a la música de clase. Anticipadamente, podemos adelantar que no se trata de una iniciativa para eruditos, sino un programa destinado a educar al pueblo, cultivando sus tendencias naturales, dirigiendo sus aspiraciones estéticas y retocando sus conocimientos acerca del patrimonio artístico universal […] Como vemos, el ajuste de la mentalidad del pueblo a la música de clase constituye el principal objetivo del programa "Crítica Musical". Fruto

exclusivo del problema radiofónico entre nosotros, "Crítica Musical" surge apartado de cualquier intención de lucro o de vanidades particulares. Es un programa educativo, sin "astros", sin virtuosismo de "speakers" pretenciosos, sin ostentaciones literarias o excesos pedagógicos. Su mayor gloria será conseguir oyentes entre los "fans" del samba y los frecuentadores de los programas de calouros. No habrá anuncios. No exigirá del oyente más de media hora de atención, los martes y los viernes. No distribuirá cruzeiros ni "caramelos", sino solamente ARTE, aproximando al pueblo de la verdadera música y de los músicos brasileños. "Crítica Musical" es una iniciativa de la cronista de radio del DIÁRIO DE NOTÍCIAS, que asumirá la dirección literaria y artística del programa. Nuestra campaña en pos de la renovación de la radiofonía indígena tendrá, a partir de ahora, un aspecto más amplio, contando con la colaboración de elementos de destaque en los medios musicales. No esperamos éxito inmediato. Pero lucharemos con coraje y el patriotismo que ha ritmado nuestra actuación en la crítica radiofónica. *Diário de Notícias*, 1 de enero de 1943: 8.

Correspondencia

"Sra. Magdala da Gama Oliveira. Saludos. Me gustaría saber su opinión sobre el carnaval. Aquí en la oficina donde trabajo hicieron una apuesta cómo la señora estará en contra, porque así está libre del samba, en una época en que todo el mundo sólo se preocupa con las músicas dedicadas al Rei Momo […] Por lo menos una vez, doña Magdala, le pido defender los intereses del pueblo. Deje de lado su formación de maestra y, así, conquistará innúmeros 'fans' entre sus lectores. Hasta ahora, la señora transformó su sección el 'Diário nos Estudios' en una trinchera contra la música brasileña y todo lo que sirve para animar la alegría de los bailarines. Olvídese de Beethoven, por lo menos en el carnaval. Prometo conseguirle una invitación para el baile de Tijuca. Habrá que ver cómo es 'bacanísimo' un baile en ese club, ya que, con certeza, su pasión por el Teatro Municipal le impidió frecuentar los salones de baile, donde la juventud se deleita con los sambas y las conversaciones en los balcones. Le pido particularmente, doña Magdala, no hablar mal del carnaval, pues eso le traerá muchos enemigos. Es un aviso simpático de un lector más o menos asiduo (lo 'menos' es cuando la señora habla de Beethoven). Agradecido por la atención, espero respuesta urgente".

Sí, señor Jorge Serpa, debe haber carnaval para los desmemoriados ("¡Baependy!", "¡Anibal Benevolo!", "¡Jaceguay!"), para los que no asimilan el tenebroso drama de la guerra, para los que no están ligados a la humanidad por ningún lazo de familia, de patria, de religión. ¡Lo que significa un samba, comparado con la sinfonía de las batallas! No es el samba, el lector debe saber, que inspira mi voto contra el carnaval. Es la tragedia del conflicto universal, la visión de los hospitales abiertos en las aldeas de Europa, la sangre de los soldados que caen suplicando la paz. Sí, señor Jorge Serpa, soy contraria al carnaval. Y por motivos superiores, que escapan solamente a los indigentes mentales. Le recomiendo una fantasía de payaso, pues ni la de legionario podrá despertar su pobre conciencia adormecida. *Diário de Notícias*, 17 de enero de 1943: 16.

Respuesta

El señor Fernando Lobo, en una literatura digna de lástima por la vulgaridad de los argumentos, lanzó nuevamente contra nosotros el veneno de su "aurea mediocritas" en un artículo publicado en "O Jornal" el 27 de enero pasado. El objetivo de esta respuesta no es la cordialidad de una explicación. El colega es catedrático del samba y eso causa, de inicio, graves conflictos entre su modo de ejercer la crítica radiofónica y las intenciones técnicas de nuestros comentarios. Queremos, sí, una vez más, esclarecer la verdad acerca de una presunta enemistad existente entre nosotros y el samba.

5. Ignoramos la existencia de enemigos del samba por la importancia relativa de ese género musical. Estamos con los que acusan la indigencia que rodea al samba, no sólo en la parte referente a los versos, sino que en la propia presentación vocal y orquestal.
6. Desconociendo el papel de la producción popular en el acervo artístico de un pueblo, el señor Lobo admite la aceptación de poco más de media docena de sambas en Estados Unidos como una consagración completa y definitiva. Sí, ese pequeño éxito de la música popular brasileña es motivo de júbilo para todos nosotros. Pero, lo que es cierto, el samba, como el tango, la rumba y la conga, no pasa de los teatros de revistas, "music-halls" y "dancings" de la nación norteamericana. En los salones de conciertos el samba, como ninguna otra música popular, jamás consiguió penetrar. Entretanto, compositores brasileños como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez y otros, que trabajan nuestros temas de acuerdo con los principios eruditos de la armonía, son conocidos y apreciados por las plateas más cultas de Estados Unidos, constantemente incluidos en los programas de música de clase, en los más famosos salones de arte.
7. Ari Barroso, el más grande compositor popular de Brasil, tiene páginas como "Aquarela do Brasil" (los versos, no obstante, de esta música son inaceptables), que abrieron un nuevo y cautivante capítulo en la historia de nuestro folclore. Dorival Caimi [sic] posee un talento inconfundible tratándose de canciones del Norte. También notamos las cualidades de los señores Ataulfo Alves, Haroldo Lobo, Milton de Oliveira, Nassara, Frazão y otros, particularmente el elemento melódico de sus composiciones.
8. Nuestro objetivo es reclamar para el samba derechos de mejor colaboración por parte de los que escriben los respectivos versos, cantantes, orquestas y discográficas.

   Por lo que acabamos de escribir, pertenece a nosotros y no al señor Lobo la iniciativa de prestigiar el samba, buscando restringir la super-producción por la crítica a los sambas inferiores y sugiriendo medidas de perfeccionamiento para los demás. En todo caso, el señor Fernando Lobo tendrá una recompensa por la injusticia practicada contra nosotros: seremos, de ahora en adelante, lectores asiduos de su sección radiofónica. Quizás, aprendamos mucha cosa útil… *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943: 8.

Radiodifusión en las ciudades de Brasil

Después que publicamos la crónica referente a una estación de Uba, en el Estado de Minas Gerais, hemos recibido numerosas informaciones sobre otras emisoras brasileñas, enteramente desprotegidas de principios educativos y directrices artísticas.
Persona residente en Campos, recientemente en Río, atendiendo a pedido nuestro, nos proporcionó datos acerca de la emisora local, desafortunadamente idénticos a los que obtuvimos en visita a la estación de Uba. La Radio Cultura de Campos explora, como las demás, la música popular brasileña en su aspecto más vulgar sea el samba de morro y sus similares. Los "programas de pedidos", organizados por los oyentes, merecen prolongadas horas de transmisión, enteramente entregados al gusto deseducado de un público ignorante de cualquier noción de arte. A juzgar por lo que prevalece en la mayoría de las emisoras cariocas que, en general, dictan las leyes de la anarquía radiofónica a sus congéneres de los Estados, la acción nociva de los micrófonos hace sentir de manera más profunda en las poblaciones del interior, fácilmente sugestionables por el prestigio del Río sambeiro y radiatral. La intervención de las autoridades, por intermedio de técnicos encargados de orientar y fiscalizar los programas y demás iniciativas, es cosa cada día más necesaria a la radiofonía brasileña. Son grandes e inevitables los peligros de una fuerza persuasiva, como es la radio, entregue a individuos que encaran la radiodifusión únicamente como fuente de renta en el sector de la publicidad. El resultado es lo que se ve: ciudades prósperas, como Uba y Campos, al sabor de payasos del micrófono, casi siempre analfabetos, orientados por un conocimiento tergiversado de la música brasileña, a esparcir por nuestro vasto territorio las mentiras del arte y las imbecilidades de ideologías bastardas. *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1943: 7.

"Novedades en el aire", de Ipanema

Oímos ayer, enterito, este programa de Ipanema que tiene un nombre tan bonito. Las "novedades" eran algunos valses de autores brasileños, en la interpretación de cantantes exclusivos de la radio. Tuvimos, pues, un inesperado desfile de los "astros": Carlos Galhardo, Orlando Silva, Francisco Alves, Silvio Caldas y Gilberto Alves. ¡Qué bella oportunidad para una crítica! Antes que todo, no gustamos de los discos. Orquestas insignificantes, aunque algunas frases de violines bien afinadas. Ahora, un apartado que cualquier lector podía hacer:
-Doña Mag, ¿cuál de aquellos cantantes le pareció el mejor?
Bien, la respuesta es difícil. ¿Habrá, entre ellos, realmente, un legítimo cantante? No. Son voces agradables, timbres románticos seresteiros, pero con todos los defectos de los instrumentos rudimentarios, en los cuales la buena intención busca disfrazar la inexistencia de cultura técnica. Orlando Silva, en su género, es un buen intérprete. Silvio Caldas no está en el mismo nivel. Carlos Galhardo posee mejor dicción. Gilberto Alves debe ser un principiante, no nos parece capaz de pasar de eso, algún día. Francisco Alves, como habitualmente es calificado por sus "fans", continúa siendo "el rey de la voz". Pena es que haya permanecido siempre entre los cantantes de sambas y marchas de carnaval. No podemos juzgar su mérito en confrontación con sus colegas, pues su órgano vocal es, indiscutiblemente, superior. Francisco Alves alcanza notas agudas con un timbre digno de la envidia de muchos tenores de la ópera. Sus portamentos, sin exageraciones como los del señor Silvio Caldas, son convincentes en las melodías

sentimentales. Los valses vulgares adquieren, en la garganta privilegiada de Francisco Alves, tonalidades de verdad interesantes. Las "Novedades en el aire", de Ipanema, al final, no pasan de arcaísmos. Parece increíble que Orlando Silva, Galhardo y los otros permanezcan en la primera fila de las emisoras cariocas. Como, también, no es fácil de comprender cómo la sambista Carmem Miranda, lejos de Brasil, continúa siendo la "estrella" máxima de nuestras batucadas radiofónicas. Nada de nuevo, por lo tanto. *Diário de Notícias*, 13 de abril de 1943: 9.

Correspondencia

Nos escribe la señora Laurinda Alves:

"Sra. Mag. En vano busco en el DIÁRIO DE NOTÍCIAS un comentario suyo sobre el programa 'Trem da Alegria' de la [Radio] Nacional, por causa del cual ya tuve que ir dos veces al [Teatro] Carlos Gomes a buscar a mi hijo, que había hecho 'la cimarra'. Naturalmente, la señora tiene recelo de ofender a los poderosos de la Radio Nacional, de manera que se limita en despotricar sobre algún 'speaker' bruto. ¡Continúe así, doña Mag, siempre independiente! Laurinda Alves".

Doña Laurinda, si lee, no asimila aquello que pasa sobre los ojos. El programa "O trem da alegria" ya fue clasificado en esta sección, en uno de nuestros comentarios, como la iniciativa radiofónica más infeliz después de "Hora do Pato". Hicimos sentir la mediocridad de las situaciones vividas por los señores Bóscoli y Iara, verdaderamente impropias al micrófono de la [Radio] Nacional. Además de eso, doña Laurinda también comete una gran injusticia cuando alude a injusticias que no cometemos… ¡Pobre doña Laurinda! Y pensar que esa austera criatura se enfada con el hijo, finge que lee el periódico y escribe cartitas ingenuas, juzgando que la humanidad está bajo su yugo, como el niño a quien le arranca las orejas en los momentos de sublimación… ¡Cuántas Laurindas en este mundo de Dios! En fin, también necesitamos de cosas chistosas. Esa doña Laurinda… *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943: 12.

"Crisis de músicos"

En conversación con el maestro José Siqueira, emérito presidente de la Orquesta Sinfónica Brasileña, oímos algunas consideraciones que juzgamos oportuno transmitir a nuestros radiofonistas. Se quejó el ilustre maestro de la dificultad en que se encuentra para exhibir en los "Conciertos para la juventud" jóvenes virtuosos del violín y el violoncello. Pianistas existen muchas, entre las cuales ya se presentaron Gloria Maria y Maria Alcina, estando incluidas en los próximos programas Vilma Graça y Lourdes Gonçalves […] Vemos en eso una oportunidad para la radio colaborar con la Orquesta Sinfónica Brasileña, reservando algunos minutos de las transmisiones diarias a la propaganda de aprendizaje musical […] Además de la magnífica profesión, la música perfecciona el temperamento. Atendiendo aún a la musicalidad estupenda de nuestro pueblo, tan espontáneamente hábil en el manejo de la guitarra (*violão*) y del pandero, es de lamentar esa crisis de músicos, que aflige no solamente al benemérito maestro José Siqueira, como a todos que comprenden el papel de la música en la vida de una nación.

No desperdiciemos las tendencias artísticas de los niños brasileños. Demos músicos a Brasil. *Diário de Notícias*, 29 de septiembre de 1943: 6.

Correspondencia

Recibimos una carta expresa redactada en estilo de telegrama, que pasamos a transcribir:

"Doña Mag. Aunque sin autorización especuladora, solicito vuestra señora obsequio prescindir vuestras críticas musicales carnaval. Vuestra señora, debes concordar ignorancia tal asunto. No es posible persona versada sinfonías Beethoven tener capacidad dar opinión sambas. Quien puede juzgar es el pueblo cuando llegar días fiesta. Defendiendo altos intereses población protesta vuestra intromisión composiciones carnaval. Y, por favor, no repita vuestra señora actitud año pasado contra fiestas Momo. Rumbo actual guerra victoria aliados admite diversión para todos. Lector amigo y dedicado. Julio Lessa".

Simpático el señor Julio Lessa. Le concedemos placenteramente el título de "amigo número 1 del samba". Pero no discutimos su punto de vista en relación con las producciones musicales destinadas a los festejos carnavalescos. Argumentos de orden técnico podrían convencerlo de que está equivocado con referencia a nuestras críticas. No era de nuestra voluntad opinar sobre la oportunidad del carnaval cuando aún no conquistamos la paz por la derrota completa del enemigo. Pero sabemos conservar nuestras actitudes, si razones lógicas no se ofrecen para cualquier modificación. Es el caso del carnaval. Por lo tanto, señor Julio Lessa, no podemos atender a su pedido. *Diário de Notícias*, 12 de diciembre de 1943: 12.

"La Navidad en la radio"

En el período magnífico del samba, entre nosotros, los compositores populares lanzaban músicas relativas a los festejos de Navidad, al mismo tiempo que las piezas destinadas al carnaval ya estaban ampliamente divulgadas entre los oyentes. En una paradoja imperdonable, el Niño Jesús y el Rey Momo se confundían en la expansión sentimental del pueblo. Este año, no obstante, el panorama es bien diverso. El noticiario de "Diário nos Estudios" viene informando a los lectores las iniciativas de arte que marcarán, en nuestras emisoras, las conmemoraciones de la gran fiesta cristiana. Todas ellas contienen el brillo de la erudición musical y prometen la poesía inspiradora de los pensamientos que confunden, en una sola religión, Dios y el hogar, por las razones de la fe y de la esperanza […] Entre los números anunciados, destacamos la conmovedora página con letra y música de Claude Debussy, a ser interpretada el sábado en los "Momentos Musicais" por el ilustre tenor Rene Talba. *Diário de Notícias*, 24 de diciembre de 1943: 10.

1944

Sambistas, etc.

Confirmamos, anteayer, una observación que hace tiempo se imponía en estos comentarios. Oímos, casualmente, una emisora de Niterói, cuando ocupó el micrófono uno de los caciques de nuestro samba, anticipando la exhibición de sus composiciones carnavalescas. ¡Santo Dios, qué horror! El hombre no encontraba las palabras, repetía frases, dudaba, todo eso con una tonalidad desagradable de persona poco habituada a la convivencia social o voluntariamente descuidada en el trato de nuestro idioma. Y eso sucede siempre, toda vez que los "ídolos" se ponen en contacto verbal con sus "fans"… En esas horas prevalece en ellos un tremendo complejo de inferioridad. Cuando reaccionan, asumen aires de intimidad, llaman de "tú" a los oyentes y emplean francamente la jerga, encaminando para un comportamiento que les parece más compatible con la propia importancia. Así, causan pésima impresión a los auditorios más refinados, que pasan a considerar el samba como manifestación plebeya de arte, cada vez más distanciado de las buenas normas de la sociedad. Sería, pues, mejor, que los compositores populares se abstuvieran de hablar al micrófono. Para mayor prestigio de la clase, impidiendo la creciente reputación del samba como cosa de morro, producto de la ignorancia y analfabetismo. *Diário de Notícias*, 29 de enero de 1944: 9.

Correspondencia

Nos escribe el señor C. P. una larga carta, cuyos trechos principales transcribimos:

"Doña Magda. No leo sus crónicas desde el día en que noté que la señora dejara traslucir en algunas un poco de resentimiento y pasión en la crítica contra las estaciones de radio y locutores de programas de músicas populares. Su crítica persistente contra la transmisión de toda especie de nuestra música popular revela falta de patriotismo. Todos los países del mundo tienen su música popular. En Estados Unidos hay fox, en Argentina el tango y en Portugal el fado. Son los que puedo apuntar con conocimiento propio. Entretanto, la señora no los critica. ¿Será por ser 'producto extranjero'? La instrucción y cultura de los pueblos no son uniformes. De ese modo, si unos aprecian las músicas clásicas, porque las comprenden, otros prefieren las músicas populares porque los distraen después de un día de trabajo agotador y mal remunerado. Así, la música clásica constituye para el operario el mismo suplicio que el samba para la señora".

Sepan todos que el señor C. P. no lee nuestras crónicas y nos acusa de resentimiento, pasión y crítica persistente contra nuestra música popular… Sepan todos que no criticamos foxes, sambas y fados, dando preferencia a la música de clase: ¿¡Cómo es que puede existir tanta incompetencia en este mundo!? […] Para decir tantas tonterías, el señor C. P. escribe una carta anónima… Si ese recurso ya no estuviese desmoralizado, el señor C. P., con su ingenuidad cretina, aún rebajó más la clase de los que practican ese feo hábito. Nuestro propósito no es dar respuesta ni esclarecer cualquier punto de vista. Estaremos contentos sólo si el señor C. P., después de releer los tópicos citados de su carta, tuviera una reacción honesta, diciéndose a sí mismo: ¡soy un imbécil! *Diário de Notícias*, 2 de junio de 1944: 8.

Reto

El señor Fernando Lobo, que como cronista de radio nadie conoce y como director-artístico de la Radio Tamoto todo el mundo deplora, resolvió escoger para asunto de su sección en "O Cruzeiro" […] del corriente mes mi "Sugestión a Portinari". Nunca leí tantas tonterías sobre arte en los periódicos acá de Río. Sólo lamenté que el señor Fernando Lobo no tuviese coraje suficiente para estampar mi nombre en su indicado artículo, tratándome evasivamente de "madame". Hizo mal. Sacrificó, en parte, la claridad de su obra y reveló de un modo un tanto descarado su cobardía. Se ofendió el joven porque sugerimos al pintor Portinari asunto para un cuadro: "La agonía del samba". A primera vista, parece que su desahogo malcriado fue debido al patriotismo del joven cronista. Pero, analizando mejor, percibimos que el señor Fernando Lobo, defendiendo el samba, defiende sus propios intereses. Veamos. El colega, que se deja traslucir, nada entiende de música. Para él, hay conveniencia de mantener el patrón de arte popular en las preferencias del pueblo. De lo contrario, ¿cómo podrá sustentar el cargo de director-artístico de una emisora? Su cultura sambeira no le permite sobrepasar ciertos límites. Enarbolándose, por lo tanto, en protector de la batucada grosera del morro, prepara ambiente a sus posibilidades pequeñas. Inteligente, ¿no? Sus argumentos son chistosísimos. Dice él que quiero matar el samba para glorificar la "música de ayer". "Música de ayer", para el señor Fernando Lobo, es el repertorio inmortal de los grandes maestros, como Mozart, Chopin y Schubert… Lleno de soberbia, informa: "¿Cómo está el samba? Ah, en Estados Unidos rodando dentro de las películas y pasando en los micrófonos civilizados del mundo entero". Ingenuidad… en los filmes y en las ondas de Hertz de otros países, el samba transita sólo —e infelizmente—cuando quieren lisonjear a Brasil, o aprovechar el prestigio personal de Carmem Miranda o, incluso, en los casos aislados de orquestaciones de nuestros motivos folclóricos, como "Aurora", "Tico-tico no fubá" y pocos otros. Va mucho más allá el señor Fernando Lobo. ¡Compara a los sambistas con Mozart, Schubert y Chopin! Declara, lleno de orgullo, que Portinari ya pintó el samba. "Toda la grandeza de la obra de Villa-Lobos es apoyada en los ritmos populares de Brasil". Stokowski subió al morro, etc., etc. Pero, inmaduro colega, ¿por qué no estudia un poco de historia de la música? Todos los maestros, como Bach, Beethoven, Wagner y otros, aprovecharon motivos folclóricos en sus composiciones. Es lo que hace nuestro genial Villa-Lobos […] Con certeza, el colega quería que el Municipal tuviese una temporada de sambas como tienen de óperas y conciertos. No se conforma, quizá, con el "sabotaje"… El señor Fernando Lobo, que no me conoce, termina así su desahogo: "Madame, ya está en la radio, ¿no? Consiguió su sueño de casi medio siglo atrás, ¿no? Ahora deje el samba en paz…". Podré aceptar tan sabio consejo. Pero bajo una condición: el señor Fernando Lobo tendrá que probar si hace cerca de cincuenta años ya había en Brasil estaciones comerciales de radio y si, en esa época, "madame" estaba nacida. Si no pudiera confirmar los términos de su crónica, repetiré lo que afirmé al inicio y acrecentando más alguna cosa: el señor Fernando Lobo, además de cobarde, es mentiroso e ignorante. Y no dejaré el samba en paz, mientras nuestra adorable y tan maltratada música popular tenga paladines de la clase del señor Fernando Lobo —hombre que no sabe leer una partitura de orquesta sinfónica y no entiende el significado estético de la palabra "folclore", desconociendo, así, el lugar insignificante del samba carioca en el panorama general de la música. Mag.

P.D. Quizá, con recelo de que yo no leyera su miserable crónica, el señor Fernando Lobo tuvo la bajeza de enviarme el recorte de "O Cruzeiro" y, de su propio puño, el siguiente recado: "Si no tiene miedo, responda.- Fernando Lobo". Ahí está, pues, la respuesta que desea. Mag. *Diário de Notícias*, 16 de junio de 1944: 13.

D'OR

- Década de 1940

1940

Crear para cumplir

Es necesario que no exageremos ese deber de propagar la producción musical de nuestro pueblo, sobreponiéndolo al deber, aún mayor, de divulgar la obra musical también de Brasil, pero de los compositores cultos y eruditos. Sólo entre nosotros se denomina MÚSICA NACIONAL a esa música oriunda de la camada baja del pueblo, lo que viene a ser el samba y el batuque. Cuando se dice música alemana, música francesa, música italiana, música rusa o española se subentiende la vasta producción que esos países poseen firmada por Beethoven, Mozart y Wagner, por Saint-Saens y Debussy, por Verdi, Casella y Respighi, por Rinsky-Korsakoff y Tchaikowsky, por Manuel de Falla y Albeniz, y nunca por los autores, anónimos como son considerados, de las canciones rústicas del pueblo. En Brasil es que Carlos Gomes, Nepomuceno, Oswald, Miguez y otros se esconden en la segunda línea, para dar la vanguardia de la música nacional a los Ary Barroso, a los Aroldo Lobo y a los Milton de Oliveira. *Diário de Notícias*, 4 de enero de 1940: 9.

Premiando a los sambistas

Brasil es el único país donde se exaltan oficialmente los hacedores y los intérpretes de la llamada música del pueblo. En los otros, ella existe, brota anónimamente y así vive entre la clase más humilde, sin cualquier pretensión de saltar la sociedad y, mucho menos, los buenos oficios de los gobiernos. No serán los Orlando Silva, ni las Carmem Miranda que nos harán respetados como pueblo de cultura y progreso […] Entretanto, Guiomar Novaes, Bidú Sayão y otros que tales, éstos sí, serán siempre el alma de Brasil que, a través de sus almas, se lanzarán al mundo, dándonos crédito de talento, de sensibilidad, de grandeza espiritual. *Diário de Notícias*, 7 de enero de 1940: 11.

En el dominio de la radiofonía

Aquí aún entra en excesivo porcentaje, en la transmisión oficial, la música negra de Brasil, en perjuicio de la de arte pura, de la de arte con A mayúscula, aunque brasileña, si es que de eso hacen una cuestión absoluta, además, impropia, ya que nacionalismo exagerado, en materia de música, es comprensión errada del sentido universal de ese arte […] Estamos mejorando, ya lo dijimos. Podemos, en tanto, mejorar mucho más. Basta que los mentores artísticos que dirigen la "Hora do Brasil" no inclinen la cabeza

a las ideas malsanas […] La "Hora do Brasil" necesita elevarse, necesita afirmarse en una directriz altamente espiritual. Rodearse de elementos que puedan realizarla condignamente, pues sólo así podrá cumplir su noble misión de hablar por Brasil, pero por el Brasil civilizado, culto, inteligente y progresista, en vez de hablar por un Brasil de negros, tierra de samba, de batuque y de malandros. *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.

1941

Centro Artístico Musical. Iolanda Ferreira

Centro Artístico Musical presentó, ayer, a la pianista Iolanda Ferreira, artista de mérito invulgar. Su técnica es exuberante, rica, fuerte y decidida; de ésas que no vacilan ante las dificultades. Ni por eso, todavía, deja Iolanda Ferreira de usar el necesario frescor de sonoridad cuando lo exigen los pasajes más expresivos. Convengamos, con todo, que no será el lado poético su atributo como ejecutante. Ella mejor se revela en la expansión de páginas como aquel "Estudio Patético", de Scriabin, tocado con un ímpetu, un énfasis verdaderamente rubinsteniano e incompatible con su condición de integrante del sexo frágil […] Con todo, si nos permite la talentosa pianista, tenemos sólo una ligera observación que hacer. Se trata de sus "fortissimos", como ya dijimos, además, potentes y masculinos. Quisiéramos que ellos se revistiesen de ese mismo brillo, pero no fuesen tan golpeados; que guardasen siempre la cualidad aterciopelada del sonido. *Diario de Notícias*, 31 de agosto de 1941: 11.

1943

Neurópatas inspirados

Magdalena Tagliaferro, en su conferencia en la Escuela de Música, habló de las causas de la inspiración de los músicos, citando ejemplos. Por otro lado, un misivista, cuya carta nos fue mostrada, trata también de ese asunto, pero para despreciarlo, para despreciar a los músicos, cuya obra es sólo una reflexión de sus naturalezas enfermas, neurópatas, histéricas. Ese misivista es un adepto fervoroso del samba, cuya apología defiende. Pero no es un adepto cualquiera; sabe lo que dice, escribe con argumentación y, quizá, con arte, él que de ningún sentimiento artístico fue beneficiado por Dios […] ¿Qué es la inspiración? El fuego que se enciende en el cerebro humano e incendia el corazón, llevando al hombre a un estado de gracia, como si fuera tocado por Dios, que lo capacita a crear a la propia imagen de Él […] Los hombres comunes, banales, ésos que lo pasan bien en la vida, comen, duermen con regularidad, son hombres mediocres, incapaces de una centella creadora […] Son así los músicos; los grandes hombres. En las propias flaquezas físicas y morales encuentran la fuente prodigiosa de los sueños creadores. Son locos, enfermos, criaturas insoportables por el mal genio. Son todo eso, concordamos; pero son sublimes también. *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943: 8.

1945

Temporada lírica nacional

No tenemos una escuela de canto y declamación líricos, asunto por el cual hace tanto machacamos. Necesario, pues, es que suplamos su falta organizando cualquier iniciativa tendiente a seleccionar nuestros elementos para guiarlos e instruirlos dentro de sus naturales tendencias. *Diário de Notícias*, 23 de mayo de 1945: 11.

1947

Orquesta Sinfónica Brasileña. Jaroslav Krombholc

Jaroslav Krombholc fue el regente que se presentó, el sábado, al frente de la Orquesta Sinfónica Brasileña. Muy joven, ese artista checo ya exhibe una hoja de estimables servicios prestados a la música de su patria donde ejerce función significativa, la de regente de la Orquesta de la Ópera Nacional. Entre nosotros, su talento se afirmó en esa primera aparición. Alto y esbelto, su figura no lo favorece del punto de vista estético, porque, además, los gestos son exagerados, y de ellos participa todo el físico. Pero si falla la visión, en el agrado del público, la audición convence y entusiasma. Su regencia se destaca, antes de todo, por la juventud, lo que él traduce en vibración, ritmo, fuego, calor y dinámica. Sus interpretaciones surgen, detalladas, llenas de sentimiento, pero exentas de cualquier romanticismo enfermizo, que él sustituye por una fuerza expresiva en que la claridad y la frescura están siempre presentes. *Diário de Notícias*, 12 de agosto de 1947: 3.

1948

Una actitud justificable

Como viene sucediendo cada año, desde que se inventó que sólo se puede hacer caridad en trueque de mucho exhibicionismo, el [Teatro] Municipal, una vez más, tuvo que agasajar uno de esos espectáculos de beneficencia y, una vez más también, su orquesta, sus bailarines y su coro tuvieron que prestarse a todo el remedo de arte que se imaginó para dar oportunidades a los generosos organizadores de la fiesta. El señor Ari Barroso fue invitado a escribir la música que debería ser tocada, bailada y cantada. Pero fue con eso que no se conformaron los coristas del teatro, que se negaron a interpretar las páginas popularescas que les fueron presentadas. Ocurre, no obstante, que el señor Ari Barroso no es sólo compositor de samba; es también concejal y, como tal, fue a pedir satisfacciones de la tribuna de la Cámara Municipal, acusando a los coristas del Municipal de indisciplinados […] El Teatro Municipal y sus cuerpos estables necesitan ser respetados en su función de arte y cultura. Necesitan ser colocados en la altura a que tienen derecho en el sector espiritual del país. Y se les niegan las ventajas de tales condiciones, se les desprestigian como elemento cultural, impidiendo que se mantengan en categoría superior, por economía, por desorganización y por incomprensión, que al menos les sea permitida la resistencia al que pueda más manchar su nombre artístico, o sea, el del propio Brasil. *Diário de Notícias*, 16 de septiembre de 1948: 2.

1949

En defensa de la música erudita

Hace pocos días, comentando, por la sección de radio, el aprovechamiento de una de las melodías de "O Guaraní", para la creación de un samba carnavalesco, exclamamos: "¿Dónde están las sociedades fundadas para la defensa del patrimonio artístico que no se rebelan contra eso?". Fueron más o menos nuestras palabras, repetición de muchas otras que ya hemos escrito en situaciones idénticas. Y es a ellas que nos llega ahora la respuesta necesaria con la invitación que nos fue dirigida para participar de una mesa redonda, el día 22, por iniciativa de la Associação dos Artistas Brasileiros, con el fin de saber si "se debe pedir al Congreso Nacional una ley especial que defienda la música erudita de las deformaciones de la música popular". Nuestra tribuna son estas columnas. Por ellas exponemos nuestra manera de pensar sobre este o aquel asunto que se refiera a la música […] Sufren las músicas de clase completa deformación para peor cuando son sometidas a los arreglos de compositores populares, que las tratan peyorativamente, prestándoles un aspecto caricaturesco. *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1949: 2.

Cultura artística. Maria Sá Earp

Es interesante que la Cultura Artística abra, de vez en cuando, las puertas a los artistas nacionales, seleccionando entre ellos los mejores, como es el caso de la cantante Maria Sá Earp, cuyo concierto, para los miembros de esa sociedad, tuvo lugar en la noche del lunes. Conocíamos a esa artista sólo como cantante de ópera. Y fue, así, con placer, que constatamos sus bellas posibilidades en el difícil manejo de la música de cámara, donde la ausencia de artificios deja al cantante al descubierto, en la desnudez de sus predicados, y sólo con ellos contando para sentir y transmitir toda la expresión de la página que vive, como música y como poesía. Maria Sá Earp, sin disponer de mayores atributos canoros, consiguió, en tanto, amoldar su voz según sus deseos y la condujo a un apreciable poder de seducción, por el matiz de que la envuelve y que confiere su canto, una presentación armoniosa y atrayente. Artista culta e inteligente, ella es, además, estudiosa y persistente en los medios capaces de perfeccionarle los recursos naturales. Y ésa es la razón de haber vencido las condiciones negativas, hoy enteramente subordinadas a los caprichos de su fina sensibilidad. *Diário de Notícias*, 6 de julio de 1949: 3.

- Década de 1950

1950

Música popular brasileña

París, 12 de abril (vía aérea). En este viaje a través de Europa hemos tenido la oportunidad de constatar que la música popular brasileña se infiltró, realmente, en todas partes. Incluso a bordo de un vapor inglés, el "Andes", oímos nuestros sambas y canciones, siempre recibidas con alegría por los oyentes. En Lisboa, no sólo en el hotel en que nos hospedamos, como en los restaurantes y casas de diversiones, pudimos

verificar el éxito de nuestra música, repitiéndose el hecho en Madrid, donde oímos en varios lugares, destacándose la ejecución de "Tico-tico no fubá", de Zequinha de Abreu, por dos artistas en un teatro de variedades de la capital española. París no está atrás en el conocimiento y aprecio por la música brasileña. En las "boites", en los "cabarets", en los restaurantes y hoteles, ella es oída y siempre bien aceptada. Existe aquí una "boite", "L'Aiglon", que se especializó en la ejecución de lo que es nuestro. Allí se tocan nuestros sambas y marchas con verdadera precisión, por elementos que los aprendieron con el jefe de la Orquesta Fonfon, hoy bien enferma en Suiza, y cuyos músicos, dispersados, se integraron en conjuntos de varios países, razón de oírse, inclusive en Bagdad, la auténtica música popular de nuestra tierra. En ese mismo "L'Aiglon" se presenta cada noche un tal Renato, brasileño de Pará, de donde vino para estudiar veterinaria en París, pero que aquí quedó preso a las seducciones de la Ciudad Luz, donde hace doce años canta sambas brasileños. Es una realidad, por consiguiente, la difusión de nuestras melodías populares. El Viejo Mundo con el Nuevo, y quizá más de que él, las acepta atraído por su originalidad y fantasía, ofreciéndose a los europeos como pueden, en el paso de baile, para enfrentar su cadencia bulliciosa y sensual. Mientras esto, nuestra música erudita… *Diário de Notícias*, 20 de abril de 1950: 2.

Música popular brasileña

Roma, 16 de mayo (vía aérea). A bordo del "Andes", Lisboa, Madrid, París, Londres, Ámsterdam, Bruselas, Roma… Y la música popular brasileña, como una nostalgia (*saudade*), nos viene acompañando por todas esas grandes ciudades. En los cafés, en los restaurantes, salones de té, hoteles o "boites", ella es siempre oída, tocada y bailada, en una universalización que no se discute más. Incluso, hoy fuimos a oírla en el famoso restaurante "Alfredo", donde mejor se come en Roma la comida italiana. Un grupo de instrumentistas recorriendo las mesas tocaba "Santa Lucia", "Catarí" y "Chiribiribi", como "Tico-Tico no fubá", "Brasil" y "Aurora". En Londres oímos hasta música antiguas, como "Alô, alô, quem fala?", y si, en Holanda, el pianista se acomodaba menos con nuestro ritmo, en Bélgica hasta una cantante española cantaba las letras en portugués, y no hablaba ahí, como en cualquier parte, la colaboración de los instrumentos de percusión, cencerros y maracas, para dar sabor auténtico a lo que es nuestro. ¿A quién se debe la popularidad tan vasta de la música brasileña? ¿A los discos, a la radio, a los cantantes y ejecutantes dispersos que por aquí han andado? No sabemos. Lo que aseguramos, en tanto, es que nadie más la desconoce, ni aquel niñito rubio y sucio, al pie de la estatua de Garibaldi, cantando, como un conmovedor homenaje a la banderita que traíamos en la solapa, algunos compases de un sambita patricio. *Diário de Notícias*, 27 de mayo de 1950: 2.

Ilusión y realidad

Quien vive por aquí y nunca fue al extranjero piensa que nuestra música es conocida por toda la gente, que nuestros compositores son nombres que todo el mundo habla y respeta. Pero salga de Brasil, recorra otras tierras y verá que la realidad es bien diferente. Nadie nos conoce, del punto de vista musical. Nadie sabe quiénes son nuestros músicos y mucho menos las obras que produjeron. La ignorancia es completa y profundamente

lamentable. Incluso entre los que viven en los medios musicales, o entre los artistas, nada o casi nada se sabe al respecto. Una única excepción se hace para Villa-Lobos, conocido y apreciado, incluso por quien no haya aún oído sus producciones […] Constatamos el hecho de cerca, por donde andamos, en Europa. A propósito, preguntábamos si conocían ese o aquel compositor brasileño y la respuesta era siempre la misma: no. *Diário de Notícias*, 11 de julio de 1950: 2.

1952

Música erudita y folclórica

Todo el arte nutre sus raíces de savia dadivosa de la tradición popular. La música, sobre todo, siempre encontró medios de inspiración en el alma del pueblo, escondida en el anonimato de canciones cuyos autores el tiempo cubrió de polvo, pero que se extendieron por los años y por los siglos en la vibración de sus melodías simples y puras. ¿Cuántas veces en el transcurso de la vida se encontraron la música erudita y aquélla de las clases incultas? ¡Cuántas veces la primera se inclinó por la segunda para beber en sus frases modestas las dulzuras que sólo el pueblo sabe imponer al que le nace del corazón! […] En Brasil no huyeron los compositores de la costumbre secular. Los modernos, sobre todo en el ansia de construir la música brasileña por excelencia, en el deseo de eximirlo de avasallamiento a otras escuelas, arrancaron de nuestro folclore tan rico de expresión, tan vivo en colores, los medios de llevar a buen éxito su fin. No admiro así que Villa-Lobos haya, tal vez más que otro, penetrado en esa mina inagotable que es el canto popular de nuestra tierra. Y de ahí sus armonizaciones, sus arreglos, su embellecimiento de muchas de nuestras canciones, conservadas algunas como tales, otras perdidas en el enmarañado de sus composiciones osadas. ¿Será por esto plagiador? No. Sólo continuador de un viejísimo hábito, el hábito de llevar por la vida, de manos dadas, la música anónima del pueblo y la música sabia de los músicos. *Diário de Notícias*, 3 de septiembre de 1952: 3.

1953

Música brasileña para su Majestad

Inglaterra entera no piensa, ahora, en otra cosa sino en su joven y simpática reina. Todo allí gira en torno de ella y, principalmente, de su próxima coronación, procurándose saber y divulgándose en los mínimos detalles para todo el mundo las preferencias de S. Majestad, sus pensamientos, sus deseos y "tutti quanti" […] Pues bien, uno de los caprichos que se divulgaron de Isabel II es lo de conocer el samba brasileño. Quiere oírlo y tenerlo en su colección de discos. Y de ahí el presente que recibió, enviado por sus súbditos residentes en Brasil: discos Victor, R.C.A., Continental y Odeon, con baiãos, choros y sambas, con "Aquarela do Brasil", "Rio de Janeiro", "Meu Coração", "Casinha Pequenina", etc. La elección fue bien hecha, dentro del género a que se restringieron los ofertantes, para atender a los deseos de la reina. No creemos, en tanto, que sólo tiendan sus preferencias a la música popular brasileña. Su paladar artístico ha

de ir más allá, encaminándose por la música erudita de carácter nacional. *Diário de Notícias*, 18 de enero de 1953: 2.

Ruido inútil

El periodista Guimarães Martins hizo una petición judicial en el sentido de ser confiscadas las grabaciones de "Choros n. 10", de Villa-Lobos, bajo la acusación de […] [haber] aprovechado, indebidamente, la canción "Rasga Coração", de Anacleto Medeiros y Catulo Cearense. El juez atendió a la petición e hizo, de hecho, la confiscación de todos los discos editados en Inglaterra y Estados Unidos. Es de esto, por lo menos, que nos informó el aludido periodista en una nota que nos envió "prontito", acrecentando al margen: "Con el cliché de Villa-Lobos". No sale, no obstante, la notita, pero, en vez de ella, este comentario. No sabemos en nombre de quién ni con qué interés el señor Guimarães Martins defiende los derechos del célebre poeta sertanejo y del ex jefe de la Banda do Corpo de Bombeiros. Sabemos, en tanto, que, aunque escudado en la ley que prohíbe el aprovechamiento de las obras artísticas o literarias sin previa autorización, consta que las mismas pasen al dominio público, no se justifica que pretenda hacer escándalo en torno de un hecho sin importancia, usando expresiones que más afectan a quien las usa que a aquél a las que ellas se dirigen. No ignora el señor Guimarães Martins, hombre de letras, que no es costumbre de ayer ni de hoy el aprovechamiento, en la música erudita, de páginas populares o folclóricas. Viene de la más antigua era musical, del tiempo de la música eminentemente religiosa, extendiéndose por la profana y alcanzando, en su asombro, a casi la totalidad de los grandes compositores, que introdujeron en sus obras más famosas la contribución del sentimiento anónimo de las masas, desbordando en melodías sencillas. Villa-Lobos, compositor de los más allegados al espíritu popular, por imposición de su formación moral y artística, no huyó a la regla. No quiere decir esto, en tanto, que le falte una inspiración reconocidamente abundante, ni que le estimule el ingenio la preocupación del plagiador profesional. Reconozca el señor Guimarães Martins una verdad ineludible: Villa-Lobos es el único músico brasileño realmente apreciado en el mundo. Su nombre se internacionalizó y no está bien que seamos nosotros, impatrióticamente, quienes procuremos mancharlo. *Diário de Notícias*, 25 de enero de 1953: 2.

1955

La enseñanza musical en la escuela

Musicalicemos, sí, a nuestra gente, pero de otra forma. Abrámosle los sectores de conciertos, los teatros de ópera y "ballet", llevemos la música, y el arte en general, al pueblo, en sus propios reductos […] Hacer cultura, abrir los ojos de la infancia, disminuir la ceguera de nuestra colectividad es trabajo sublime. Pero es necesario saber dirigir la batalla y concentrar los medios de victoria […] El amor indiscutido del brasileño por la música aún espera, en tanto, la varita mágica que lo despierte para las grandes conquistas del espíritu. *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1955: 3.

1957

Los 70 años de Villa-Lobos

Nos creemos a la voluntad para defender a Villa-Lobos. No somos de los que lo ven de manera unilateral, inclinándose reverentes y llenos de admiración ante cualquiera de las realizaciones del maestro. Lo hemos criticado varias veces y nos hemos manifestado contrariamente a ciertas iniciativas suyas. No negamos, tampoco, su extrema vanidad muy propia de los artistas en general. Además, ni todo cuanto ha brotado de su cerebro creador nos merece condescendencia. No negamos, con todo, que ha sido él el más grande factor de propaganda de nuestra música erudita en el exterior. Conocemos innúmeros países y sabemos, por experiencia, que además de su nombre, ningún otro es respetado. Su preocupación de encontrar la música nacional en su verdadero y legítimo sentido es innegable. Villa-Lobos es un músico brasileño; sus tentativas hicieron escuela y su ejemplo ha fructificado. A él, pues, no se puede negar el mérito de haberse conducido en la preocupación de elevar el nombre de Brasil y de engrandecernos ante los países extranjeros. *Diário de Notícias*, 8 de marzo de 1957: 3.

Temporada Lírica Italiana

En fin, después de tantos avances y retrocesos, providencias y discusiones sobre el asunto —temporada lírica— vamos a tener aún este año, felizmente, una estación de ópera en el Teatro Municipal gracias a las iniciativas del gobierno de Chile que, pretendiendo festejar su centenario, mandó a venir de Italia una compañía lírica. Dice la nota que nos fue enviada al respecto que se trata de artistas todos nuevos, no obstante, que ya se han presentado en varios teatros de la península. No podemos asegurar tal información. Realmente, no conocemos a ninguno de ellos a no ser al tenor Bruno Landi, que aquí estuvo más de una vez hace varios años y que, por consiguiente, no es tan joven. En todo caso, he ahí el elenco para matar la curiosidad de los lectores amantes del bel canto: Maestros Otavio Marini, Manrico de Tura y Alberto Boschini; sopranos y mezzosopranos: Mirka Bereny, Carla Ferrario, Flórida Morelli, Norma Benetti, Rena Gary Falaghi, Marta Rose y Vitoria Mastropaola; tenores, barítonos y bajos: Gianni del Ferro, Bruno Landi, Nino Scattolini, Cesari Massini, Franco Sordi, Carlo Meliciani, Guido Pasella, Romeo Morisani, Gino Calo y Giulio Mignini. Entretanto, la noticia no llegará a endulzar convenientemente la boca de nadie, tan corta, tan endeble será la temporada. Apenas dos óperas que son "Trovador" y "Aida", ambas de Verdi. ¿Qué hacer? Éstos son los restos, las sobras, las migajas que nos vienen de Chile. No reclamemos, por lo tanto. Quizás, en épocas más felices, en la grande, bella y monumental Brasilia tengamos cosa mejor o por lo menos más digna de nuestra grandeza, cuando más no sea, territorial. *Diário de Notícias*, 18 de octubre de 1957: 3.

1958

La divulgación de nuestra música en el extranjero

Mientras se abren los cofres públicos para el pago de la expansión del samba brasileño, las becas de estudio son dadas a los artistas de nivel más elevado a costa de mucha lucha,

de mucho empeño. Nuestros concertistas o se arreglan con los empresarios o nada consiguen. Poco significan para el gobierno sus victorias en tierras ajenas. Poco le interesan sus conquistas en concursos internacionales. Las migajas que consiguen nuestro becarios del mismo Ministério da Educação, liberalísima para con la música popular, dan apenas para no dejar morir de hambre a los que se abalanzan a ir a perfeccionar sus estudios en el extranjero, escudados en tales beneficios. ¿Está bien? No. Está mal, muy mal. Que se haga todo por la música del pueblo, pero que se haga al menos otro tanto por la música erudita y sus cultores, verdaderos abnegados, idealistas que todo juegan a favor de su arte, preocupados en la conquista de glorias que más de lo que a ellos pertenecen, al final, a la tierra de donde nacieron. *Diário de Notícias*, 10 de junio de 1958: 3.

LÚCIA BRANCO

- Década de 1940

1940

Magda Tagliaferro

Una concurrencia aún más grande que la del martes acudió anteayer al [Teatro] Municipal, con el fin de oír el segundo recital de Magda Tagliaferro. El éxito alcanzado por nuestra patricia fue también superior al del estreno, constituyendo una verdadera consagración. Además, el programa, inteligentemente organizado, era para poner en evidencia todas sus excepcionales dotes artísticas. Desde la suavidad aterciopelada de las sonoridades a la exaltación de las frases apasionadas, de la levedad y gracia de los "staccatti" y de ciertos contornos melódicos a la aspereza exigida para determinados efectos, todo fue maravillosamente obtenido por la gran artista en la ejecución de las diversas piezas, gracias a su extraordinaria técnica, obediente siempre a un temperamento exuberante y rico. *Correio da Noite*, 27 de abril de 1940.

Guiomar Novaes

Después de una ausencia bastante prolongada reapareció, el sábado último, en una linda tarde de arte, la pianista brasileña Guiomar Novaes. Para oírla, un público numeroso acudió al [Teatro] Municipal. De ese público, entretanto, una gran mayoría se unía a las nostalgias de volver a ver a la notable artista patricia, el deseo indisfrazable —e incomprensible— de eso de juzgar artistas […] ¿Cuál es la mejor? ¿Cuál la más completa? ¡Lamentable, profundamente lamentable eso de juzgar artistas como si fuesen meros competidores de corridas! Los que, iluminados por una centella divina, tras un estudio meticuloso y constante, consiguieron llegar al nivel de un Brailowsky, Heifetz, Barer, Tagliaferro, Rubinstein, Guiomar Novaes y tantos otros, deben brillar como estrellas de primera grandeza en el cielo infinito del arte, sin servir de término de comparación en un cotejo enteramente absurdo. Escuchémoslos a través de sus temperamentos diversos, admiremos la luz que irradian, deleitémonos —sin preocupaciones mezquinas— con los fugaces instantes de fino gozo espiritual que nos proporcionan. Dejemos, no obstante,

aparte esas consideraciones y ocupémonos de la pianista que oímos el sábado pasado. Guiomar Novaes es siempre la misma artista sobria, meticulosa, que dispensa […] epítetos más o menos espectaculares. Su interpretación, rigurosamente inspirada en el estilo y en las indicaciones del texto, es colorida y equilibrada, sin un efecto chocante o menos delicado. En todas sus ejecuciones está el sentido exacto de las medidas, como en una obra de arquitectura, donde todo es severidad, es precisión, para que un ligero descuido no cause la desarmonía del conjunto. Le falta, a veces, un cierto "élan" en las frases exaltadas, una intensidad mayor de sonoridad en los acordes y octavas retumbantes; pero, incluso con esa falta, transcurre, a nuestro ver, de su temperamento, de su conciencia artística, la cual repugna cualquier efecto más grosero. *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

4º Concierto Sinfónico

El concierto de ayer, realizado bajo la dirección del maestro Eugen Szenkar, cuarto de la serie oficial, fue indudablemente, tanto por la elección de las obras como por su ejecución, el más bello de los que se han realizado hasta ahora. La asistencia, desafortunadamente poco numerosa (¡cuánto lamentamos que no hubiese sido aún solucionado el caso de los "ingresos de artista"!), aplaudió con calor y entusiasmo todos los números […] Son dignos de mayores encomios tanto los valerosos músicos que componen la orquesta del [Teatro] Municipal, como el maestro Szenkar por la dedicación con que los hace trabajar. Realmente, considerando las condiciones desfavorables de nuestros artistas, ya por la escasa remuneración que reciben, lo que los obliga a buscar fuera del "métier" otro medio de vida; ya por el estado precario de sus instrumentos —sobre todo los de metal y percusión— no se puede en esa justicia exigir más de lo que ellos nos dan, dentro de tan limitados recursos. Felizmente, el señor prefecto que acompaña de cerca con el más grande interés el perfeccionamiento de nuestra orquesta, atendiendo a una comisión de músicos que lo buscó para tratar el asunto, prometió formalmente no sólo mejorarles la situación monetaria, como, aprovechando la oportunidad, adquirir de la National Broadcasting que ahora nos visita, los instrumentos sobresalientes que consigo trae esa orquesta. ¡"Sursum corda"! Músicos: Trabajar por la creación del "ingreso del artista" es mejorar vuestra cultura y perfeccionar vuestro arte. *Correio da Noite*, 26 de junio de 1940.

Toscanini

Tarea difícil para el crítico la de analizar un concierto de la N. B. C. regido por Toscanini. La perfección se la puede concebir en su objetivación terrena; alcanza, en ese conjunto, un grado de verdad consolador. Digámoslo de este modo, porque nos referimos a la música, encanto de la vida humana, cuya existencia periclita en ese abismo que amenaza envolver a todas las actividades artísticas. Toscanini y su orquesta artística, en este momento, un Oasis espiritual, cuya preservación debe merecer el más grande cariño de cuantos aún viven del espíritu. Oyéndolos, como ayer fue dado a los cariocas, ante el espectáculo dantesco que se desarrolla en el Viejo Continente, se tiene la sensación de ver cualquier cosa sobrenatural y extraterrenal. En realidad, cuesta creer que haya sido posible preservar un conjunto tan perfecto y artístico en el período

materialista y brutal que atravesamos. La N. B. C., dirigida por Toscanini, sitúa en el concierto confuso de los países, ahora sacudidos por toda la suerte de aprensiones e incertezas, la magnífica posición de Estados Unidos, en su esplendor de nación ultracivilizada. Y tal fenómeno se concretiza sin los pruritos idiotas de mal comprendido nacionalismo, cuya acción nefasta separa pueblos y naciones, condenándolos a un aislacionismo deshumano y destructor. La orquesta de la N. B. C. cuenta en sus figuras ciudadanos de varios países, pero esa circunstancia no ocurre a los americanos cuya preocupación apunta exclusivamente a la perfección artística, en su legítima expresión que no tiene límites geográficos. Un concierto de Toscanini sobre encantar el espíritu y deleitar los sentidos nos trae a la mente la más profunda meditación sobre las realidades presentes. *Correio da Noite*, 10 de julio de 1940.

Simon Barer

Con el cuarto recital de asignatura terminó Simon Barer, el sábado en la tarde, la serie de audiciones que entre nosotros venía realizando en la presente temporada. Infelizmente, a pesar de las cualidades excepcionales de que es dotado ese artista —atributos que lo colocan muy encima del nivel común— podemos constatar, en el transcurso de los cuatro programas presentados, que Simon Barer ya no es el mismo que tanto admiramos. De temperamento bastante frío, poco vibrátil, primaba en él, entretanto, un minucioso remate técnico y una interpretación equilibrada. Hoy, dominado casi por el delirio de la velocidad, no sólo perjudica con eso el verdadero sentido artístico de las piezas que ejecuta, como compromete la propia técnica de que es poseedor: extraordinaria, además, sobre todo en la parte que se refiere a la igualdad y agilidad de los dedos. Es lamentable, de verdad, que un pianista de tal envergadura desdeñe la elevada comprensión del Arte puro para dejarse arrebatar así, por efectos de artificialidad bastante reprobables. El artista-intérprete, meticulosamente integrado en su noble misión, no es aquél que busca los aplausos de un público fácilmente impresionable, boquiabierto ante la rapidez vertiginosa de fantásticos malabarismos técnicos, pero sí aquél que —cual esclavo fiel y amoroso— busca movilizar, para realce de las bellezas contenidas en las obras que se propone revivir, todos los medios materiales que puede disponer, aliados a toda su sensibilidad de alma. Simon Barer fue, a nuestro parecer, una desoladora decepción en la temporada actual. *Correio da Noite*, 16 de julio de 1940.

Noemi Bittencourt

El vivo interés con que era aguardada la reaparición de Noemi Bittencourt, ausente de Brasil hace varios años, atrajo al [Teatro] Municipal, en la tarde del jueves, una concurrencia bastante numerosa. Y las palmas calurosas con que fue recibida […] y profusas "corbeilles" que le fueron ofrecidas probaron, exuberantemente, a la artista brasileña el aprecio en que es tenida y la simpatía que disfruta en nuestro medio. Noemi Bittencourt es una pianista que honra a la cultura musical de Brasil. Su corrección y conciencia artística, el cuidado —generado a través de toda su ejecución— de un estudio meticuloso y detallado, la colocan en un plano de envidiable realce. Posee excelente técnica, acentuadamente educada en la escuela italiana, con perfecta igualdad de los

dedos y desembarazo del pulso, no empleando entretanto la "presión", el "peso" para la obtención de las sonoridades dulces y de las medias tintas, cosa tan de agrado de la escuela francesa. Su pedalización es apropiada y de buen gusto. *Correio da Noite*, 22 de julio de 1940.

Stokowsky y la All American Youth Orchestra

El primer concierto de la All American Youth Orchestra, bajo la regencia de Stokowsky, constituyó un espectáculo verdaderamente impresionante. No se puede decir que haya superioridad de esa orquesta sobre la de la National Broadcasting, siendo hasta probable que, esta última, formada en su totalidad por virtuosos experimentados y nombres consagrados presente en su conjunto precedencia artística. Ya el primer aspecto ofrecido por la All American Youth Orchestra llama vivamente la atención, no sólo por la distribución revolucionaria de los músicos, sino por la aparición de un grupo de jóvenes dedicadas a instrumentos poco usuales para el sexo. Stokowsky se mostró como un regente sobrio, elegante, perfecto y, principalmente, señor absoluto del conjunto. Era interesante si admiraran aquellas fisionomías jóvenes, algunas casi de niña, absorbidas por el magnetismo del gran maestro. El éxito maravilloso de la All American Youth Orchestra debe ser atribuido, en parte, a esa como que adoración o fascinación que prende los ejecutantes a su director. ¡Lo que impresiona por encima de todo, no obstante, es la llama que se apodera de aquellas figuritas de radiante juventud que se transfiguran en la presencia de Stokowsky! *Correio da Noite*, 8 de agosto de 1940.

Temporada Lírica – "Turandot"

La noche de ayer, con el estreno de la temporada lírica oficial, estará, por cierto, marcada como una de las más bellas de este año. Teatro repleto; asistencia elegantísima, destacándose en ella las más representativas expresiones de nuestros medios artísticos y sociales. Vistosas "toilettes" [peinados] y costosas gemas prestaban al ambiente un aire de hidalga distinción y adornaban espléndidamente la sala en que se representaba Turandot. *Correio da Noite*, 14 de agosto de 1940.

Temporada Lírica – "André Chenier"

Con la representación de André Chenier, la bella obra de Giordano —uno de los mejores compositores de la moderna escuela italiana de ópera— se realizó el noveno recital de asignatura. De todos los espectáculos hasta ahora llevados a cabo, algunos presentando aisladamente artistas de gran valor, otros sobresaliendo más por el montaje y originalidad de los escenarios, así como también por la graciosidad de los bailes, el recital de ayer fue quizá la más homogénea y perfecta, reuniendo un elenco equilibrado, magnífico cuerpo coral y una ejecución orquestal meticulosa y cuidada. El interés de la noche se concentró, de modo particular, en la persona de Elisabeth Rethberg. Cantante procedente del "Metropolitan Opera House" y proclamada por los agentes de publicidad como una de las famosas sopranos de la actualidad, sólo era conocida entre nosotros a través de magníficas grabaciones en discos. Su actuación en André Chenier, en el papel de Magdalena de Coigny, nos dejó entrever sólo lo que debería haber sido esa artista

hace algunos años pasados. A pesar de la bella voz que posee aún, extensa y voluminosa, se siente que el tiempo —implacable siempre— en ella inició ya la faena destructora… Elisabeth Rethberg tiene la respiración opresiva, sofocada y su representación no convence por falta de desembarazo en los movimientos y un cierto vigor emotivo. Además, su físico no se adapta al papel que ayer desempeñó. *Correio da Noite*, 6 de septiembre de 1940.

Temporada lírica – "Rigoletto"

Rigoletto subió, anteayer, a escena en el 11º recital de asignatura. Bastante conocida por los frecuentadores de teatro e incluso de aquéllos que no lo son y que entretanto tararean sus fáciles melodías —millares de veces oídas a través de discos, radios y organillos— la vieja partitura sólo consigue interesar y entusiasmar cuando para su desempeño se alían un conjunto de voces notables y una representación impecable. Tal no se dio en el espectáculo al que asistimos. El barítono Manachini, en la piel del protagonista, no nos pareció tener en Rigoletto su papel favorito. Mucho más esperábamos del talento del artista. Poseedor de bella y bien timbrada voz, cantó con sobriedad y emoción, pero dejó de verdad que desear en la presentación del personaje […] Los trajes del bufón que vestía, pobres y sin gusto, contrastaban de modo chocante con el lujoso ambiente. Gilda —hija de Rigoletto— tuvo en Hilda Reggiani una intérprete tampoco muy brillante. De tal padre, tal hija… Bonitos agudos emitidos con facilidad, no obstante, medios y graves desprovistos de color y sonoridad. La afinación incierta, vacilante, colocando a los oyentes en continuos sobresaltos. *Correio da Noite*, 13 de septiembre de 1940.

Temporada Lírica – La Gioconda

El espectáculo de ayer —13º de la firma— con la representación de La Gioconda de Ponchielli no tuvo, infelizmente, el desempeño que se esperaba del elenco que la integró. Antes del inicio de la ópera, la empresa comunicó al público haber sido la señora Bruna Castagna acometida de súbita indisposición y pedía para ella la benevolencia de los oyentes. Luego, era el tenor Masini quien evidenciaba, claramente, no estar también en sus días más felices. Encarnando Enzo Grivaldo, de manera más o menos aceptable en el primer acto, se volvió completamente afónico en el segundo, comprometiendo así no sólo su parte, sino la de todo el conjunto. Sensiblemente mejor en el tercer y cuarto actos, no consiguió todavía prestar cualquier nota de realce al personaje que desempeñaba, conservándose, hasta el final, apagado y oscuro. Por otro lado, la orquesta que tan bien se comportara en los recitales anteriores, brillando siempre por la meticulosidad de afinación y de colorido, dejó ayer bastante que desear. Tuvimos la impresión nítida de una absoluta falta de ensayos… *Correio da Noite*, 20 de septiembre de 1940.

Audición de alumnas Celina Roxo

Se realizó el sábado último, en el Salón de la Escola Nacional de Música, la anunciada audición de las alumnas de la profesora Celina Roxo Eschmann. Esa distinguida y acatada profesora reunió varias discípulas de su Curso Superior de Piano con el objetivo no sólo de exhibirlas al público, sino que pretendiendo, principalmente, el estímulo y

ventajas que resultan de esas audiciones […] ¿Cuántas veces el alumno, preparado con especial cariño, es juzgado en favorables condiciones para una presentación y se deja intimidar al enfrentarse a la platea, perdiendo así la casi totalidad de sus predicados y posibilidades? Es por eso por lo que semejantes audiciones, aunque no correspondiendo "in totum" a la expectativa del profesor —como suele suceder a veces a Celina Roxo, sabidamente rigurosa y exigente— son y serán siempre de gran alcance pedagógico, pues contribuyen para que la ejecutante se ponga en contacto o antes se familiarice con el público. Las alumnas de Celina Roxo que se incumbieron en el programa del sábado fueron: Maria Helena Rocha, en la "Invitation à la valse" de Weber; Adyr de Pinho en la 15ª Rhapsodia de Liszt; Ludovina Marques, Gitanerias de Infante; Maria Luiza da Silveira, Valsa de Fausto de Gounod Liszt; Lelia Galvão, Tarantella de Liszt; Lourdes Ribeiro, Concerto de Bach Stadal; Luiza P. do Nascimento, Toccata y Fuga en Re de Bach Tausig y Valsa de Schulz Evler. Bellos dotes musicales desarrollados bajo inteligente orientación fueron evidenciados por todas las alumnas, las cuales recibieron calurosas y merecidas palmas. *Correio da Noite*, 22 de octubre de 1940.

Alma Cunha de Miranda

El Conservatório Brasileiro de Música llevó a cabo, el último lunes, uno de sus festivales de carácter cultural, estando el recital a cargo de la querida artista patricia Alma Cunha de Miranda […] Alma Cunha de Miranda es una artista que sabe cantar y que lo hace con vibrante y sincera expresión, traduciendo los más íntimos sentimientos de manera agradable y delicada. De ella se podría decir, de hecho, es toda alma… El agradable timbre que posee, la afinación segura, la igualdad en los diferentes registros y, encima de todo, la "finesse" de detalles en el fraseo suplen de modo interesante y satisfactorio la deficiencia existente en el volumen de la voz. Sus vocalizaciones son impecables en nitidez y firmeza. Oímos extractos de Monteverdi, Carissimi, Mozart, Schumann, Rossini, Panofka y varios modernos. En todos pudimos constatar la justa comprensión de los diferentes estilos. *Correio da Noite*, 13 de noviembre de 1940.

MARIZA LIRA

- Década de 1930

1939

Las respuestas de Mariza Lira. Sección "Que é rádio? Factor de educação ou diversão?"

P.- ¿Qué piensa del samba como expresión de nuestra música popular?
R.- El samba es hoy sólo un vocablo de origen africano. Del ritmo negro poco resta. Y la melodía es una amalgama de todos los elementos étnicos que entraron en nuestra formación racial. No se puede afirmar que el samba sea por excelencia la música del brasileño; antes lo es del carioca. Al norte, oeste y muy principalmente al sur de Brasil, el samba no es la modalidad musical preferida. Nuestra música popular, dada la extensión del territorio brasileño, difícilmente alcanzará un característico general. Y el

samba, como ya lo fue el maxixe, es más una sonoridad que el pueblo brasileño agregó a su popularío musical. Predomina en los grandes centros. El samba de la ciudad, el genuino samba carioca de música traviesa, provocativa y letra irónica, decantando desalientos de amor o describiendo incidentes pintorescos de suburbios, es interesantísimo. Pero tales sambas con cuadros de hambre, dramas de casuchas, en jerga de mulatos, ésos deberían ser mandados, con los lotes de malandros, a la Colonia Correccional… *Fon Fon*, 11 de noviembre de 1939: 32.

- Década de 1950

1957

La fijación del ritmo brasileño

El triángulo básico de la Música Popular Brasileña está formado por esos tres nombres del más intenso fulgor musical: Joaquim Calado (flautista), Chiquinha Gonzaga (maestrina) y Ernesto Nazaré (pianista). En esa secuencia obedecemos sólo el orden cronológico, pues cada uno en su sector fue de influencia decisiva, proyectándose en la posteridad de modo extraordinario. Calado, Chiquinha Gonzaga y, sobre ésos, Ernesto Nazaré, componían músicas inaccesibles para los que tocaban sufriblemente. ¿Apuro de técnica? ¿Egoísmo de compositor? ¿Secreto de artista? De todo eso un poco. Pero lo esencial para esas tres figuras y otras de su época era componer músicas inéditas, originales. El ritmo brasileño inconfundible se iba afirmando cada vez más con insistencia predominante. Los compositores del tiempo tenían orgullo en seguir la escuela de Calado, cuyo nombre era siempre citado con nostálgico respeto. Tan diferente de hoy, cuando artistas (no, ese título en nuestra época sólo cabe a algunos, porque muchos no pasan de "astutos" de la Música Popular). "Arreglan" ese o aquel género musical, firmados en compositores clásicos (¡un absurdo!) o tiran pedacitos de composiciones de éxito. Un descalabro. La Música Popular de nuestra gente está empeorando por la ambición de la irresponsabilidad. *Diário de Notícias*, 25 de agosto de 1957: 5.

1958

Música de Carnaval (II)

1916. Una novedad se difundirá en los medios musicales del pueblo. El lanzamiento de un nuevo ritmo, alegre, vivo, aplastante. ¡Un samba! Pero "samba" no era por así decir cosa inédita. Los negros que lo trajeron de África lo danzaban en las senzalas de todo Brasil y hasta ya se habían editado, anteriormente, composiciones musicales con ese subtítulo. Es que ese samba tenía otras características rítmicas diferentes del conocido samba rural. Era un samba citadino con la síncopa africana, resquicios del lundú, nostalgias de la polca, recuerdo de la habanera y mucha cosa del maxixe, que siempre fue más baile que canto. No se hablaba de otra cosa. Toda la gente se refería a "Pelo telefone" que Ernesto Santos, más conocido como Donga, había llevado a la Casa

Edison, de Fred Figner, y fuera grabado por Baiano, gran cantante popular de la época, en disco de sello azul. *Diário de Notícias*, 16 de febrero de 1958: 3.

Los cantantes de la favela – Brasil Sonoro

Algunos compositores han encontrado inspiración en ese tema primerísimo que es la favela, alabándola, engrandeciéndola. Interesante: ninguno de ellos vive allá, la ven por los ojos de la fantasía, produciendo melodías lindas y letras aceptables. Pero ¿por qué favela? Favela, palabra que viene del latín "faver", cuando se refiere a ciertas algas, en nuestra lengua popular, no pasa de un neologismo para designar ciertas plantas de las "vegetaciones" del nordeste, por extensión nombre dado a los morros donde crecen esas plantas, sirviendo de morada a gente humilde y traviesa, y, por analogía, lugar de mala fama, sitio sospechoso, frecuentado por desordenados. Eso según nos enseñan los diccionarios […] Conozco cuatro favelas […] La de Mangueira, cuando en 1941 llevé, con el profesor Basílio Itiberê, la Comissão de Folclore Carioca (artistas nacionales y extranjeros, folcloristas y periodistas) para que asistiesen a un ensayo de la Escola de Samba Estação Primeira; la Favela da Praia do Pinto, con el profesor Joaquim Ribeiro, para hacer investigaciones folclóricas; la de Jacarezinho, en Riachuelo; y la de Corôa, en Catumbi, en busca de empleadas domésticas. En todas ellas encontré gente laboriosa y buena, completamente abandonada por el gobierno, viviendo en una promiscuidad lamentable, con criminales y marginales de la peor categoría, afrontando con corajosa resignación la vida llena de peligros, donde se siente perfectamente que el "pobre vive de porfiado". El carnaval contamina las favelas de un verdadero delirio, porque en todas ellas hay una Escola de Samba. Cuesta creer que tanto ropaje bonito y carísimo, tanta idea deslumbrante puedan salir de aquellos medios, donde reinan la necesidad y la miseria de todo. *Diário de Notícias*, 15 de junio de 1958: 5.

Brasil Sonoro – Tonadas caipiras

Mi preocupación aquí es siempre estudiar el pasado más puro, más sincero, más brasileño. En estos últimos años, salvo excepciones que surgen siempre para confirmar la regla, todas las manifestaciones populares están contaminadas por el elemento extranjero, debido a las inmigraciones o dadas las dificultades de vida, están manchadas de interés, envidia y comercialismo. *Diário de Notícias*, 29 de junio de 1958: 5.

El hundú [quiso decir El lundú] – Brasil Sonoro

En la formación de nuestra Música Popular, la influencia social es más incidente que la racial. A pesar de haber sido traídos a Brasil como esclavos, los negros africanos aquí llegaron en tan grande número y vivieron tan directamente con el blanco dominador, que consiguieron imponerse de manera indiscutida en la raza, en lo psíquico y hasta en nuestra propia vida social. La música del pueblo no podía huir a esa contingencia. De los rituales fetichistas y de los festejos de las senzalas resonaron ritmos exóticos, derivados del "banzo" de la África distante. *Diário de Notícias*, 26 de octubre de 1958: 5.

1959

Brasilia, ritmos y la Ley Humberto Teixeira – Brasil Sonoro

Viene de muy atrás, del siglo XIX, la lucha por la difusión de nuestra música popular en el extranjero. Fue Plácida dos Santos, la famosa gaucha de rara belleza, que, por primera vez, cantó nuestro maxixe en París, volviéndose una verdadera "coqueluche" en la época. Chiquinha Gonzaga, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nuestra primera maestra, personalidad inconfundible de mujer brasileña, inteligente, culta, distinta y más que todo una verdadera artista del teclado, una compositora privilegiada, recorrió toda Europa, difundiendo en los más destacados salones de concierto, en las casas de música y en los teatros de clase los ritmos del pueblo de Brasil en su más auténtica expresión […] En ese aluvión de artistas más o menos destacados surge un grupo que nadie puede olvidar: "Las ocho batutas", que tocó hasta para reyes y nobles, y del cual hacía parte nuestro querido Pixinguinha. Ese grupo consiguió éxito, pero un éxito retumbante y mucho cooperó para el conocimiento de la música de nuestro pueblo fuera de Brasil. En las Américas (Norte, Central y Sur) también innúmeros artistas brasileños se han presentado y difundido la riqueza musical del pueblo de nuestro país. Carmem Miranda, aunque más acomodada al gusto americano, se hubiese americanizado, no hay que negar, fue éxito absoluto en América del Norte. Pero Carmem no era brasileña, sólo tenía nuestra formación artística. Ella misma me pidió en la última crónica que le esbocé en "Pranóve", revista radiofónica, que no le negase la nacionalidad. Había prometido a su papá, al morir, jamás negar su condición de lusitana caldea de Marco de Canaveses - Tras-os-Montes). De ahí, quizás, y por la ambición de vencer y tener grandes lucros, se amoldó al gusto americano y eso fue notado por el público, que la adoraba, en una presentación en Urca […] Ari Barroso, para sólo hablar de los más grandes, ese malhumorado Ari, que se agiganta cada vez más a los ojos orgullosos de los que tanto lo aprecian, fue otro embajador notable de la música popular brasileña. Yo misma, sólo en Portugal hice conferencias, di cursos en la Universidade de Lisboa, presenté programas en las Emissoras Nacionais de Lisboa y de Porto, estudiando con ilustraciones la música del pueblo de Brasil. *Diário de Notícias*, 5 de abril de 1959: 5.

El samba – Brasil Sonoro

El samba vino al baile porque es justamente la primera investigación programada por la Campanha Nacional de Defesa do Folclore, del que es justamente el director ejecutivo el profesor Moisés Araújo. Permítame, no obstante, preciado amigo, un reparo de vieja profesora: ante todo Brasil. ¿No sería más justo que la primera campaña pretendiese organizar un calendario de nuestras fiestas populares-religiosas y profanas? ¿Ese tema no interesará más a la propaganda de Brasil en el extranjero? ¿No sería utilísimo ese calendario para el Departamento de Turismo? Los congresos son óptimos encuentros de estudiosos, donde se hacen nuevos conocimientos, se pasea, se come, pero poco se obtiene de ellos en resultados prácticos. La Campanha ya gastó una buena parte del presupuesto con el Congresso de Porto Alegre a realizarse en julio. Los cursos también son provechosos, no lo niego; yo misma ya di en la Universidade de Lisboa (no costó nada a la nación), pero la Campanha está comenzando y es de defensa del Folclore. Lo que Brasil necesita es propaganda. El samba todo el mundo ya sabe que es de Brasil,

fuese él estridente por la graciosa Carmem Miranda o presentado finamente por Ari Barroso y otros. Samba es, en este momento, la característica de la música del pueblo de Brasil. Como estudiosa de la historia de esa música, encuentro buena la idea. Pero entreguen esas investigaciones a maestros, a músicos competentes. Lo que el samba necesita es que sean estudiadas las características, las alteraciones, las adaptaciones y hasta las malas representaciones que vienen sufriendo, finalmente la evolución musical. Historia, cualquiera no especializado en música la hace, así como yo que, aunque tenga cursos de teoría, solfeo y piano, no soy una música ni Renato Almeida, que es autor de una gran "História da Música Brasileira". Pero analizar, criticar la música, eso sólo lo hacen músicos del quilate de Radamés Gnatalli, Guerra Peixe, Oneyda Alvarenga, Alceu Bocchino, Rossini Tavares de Lima, Clêofe Person de Matos, Dulce Martins Lamas y tantos nombres ilustres que, felizmente, para la gloria del arte musical, existen por estos Brasiles. De la historia del samba carioca ya hay mucha cosa por mí estudiada. De la música, propiamente dicha, nada. Y ya que se gastará dinero, y buen dinero, que se haga un estudio completo. *Diário de Notícias*, 7 de junio de 1959: 5.

El samba. Noel Rosa – Compañeros e intérpretes. Brasil Sonoro

Con Noel Rosa el samba se transformó en el ritmo, en la letra y en la forma general. Era una especie nueva de canción ritmada a la forma del samba o un samba cantado en forma de canción, o incluso las dos cosas juntas. Desde la música descriptiva, que acompañaba la letra, que contaba romances, que trazaba paneles hasta entonces desconocidos de escenas de los morros cariocas y revelaba la miseria, la angustia del pueblo desprotegido. Ese aspecto nuevo del samba marca bien la segunda fase de su evolución. Y fue ése el secreto más grande de la victoria de Noel en el mundo del samba y la razón única de haberse destacado en el medio de los sambistas. No siendo propiamente de la llamada "roda de samba", sufrió, lloró y cantó la tierra y el pueblo carioca […] No necesitaba de compañeros, pero los tuvo. No todos producían con él, pero todos lucraron con él […] Varios compositores famosos trabajaron con Noel, como Ari Barroso, Hervê Cordovil, Francisco Alves, Ismael Silva, Francisco Matoso, João Mina, además de compañeros de marchinhas como João de Barro, Nássara y otros. Sin gran voz ni ser eximio guitarrista, Noel ejecutaba en la guitarra sus producciones. Nadie como él cantaba con tanto humorismo el "Gago apaixonado". Carmem Miranda, que en aquella época dominaba el samba con su travesura y gracia, no se entendía bien, en cuestión de estilo de música y de la interpretación, con Noel Rosa. La más grande, la más perfecta intérprete de Noel, él lo reveló personalmente a mí, era Marília Batista, después Aracy de Almeida. *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1959: 5.

El samba con Carmem Miranda – Brasil Sonoro

Sería más que injusticia, imperdonable ingratitud, si el nombre de Carmem Miranda no repuntase entre el de los más grandes cultores del samba. De hecho, ella fue una "pequeña notable" […] De genio expresivo, ruidoso, cantando traviesa y provocativamente, con una manera personal e inédita, Carmem se tornó el punto alto del samba […] Por su propio esfuerzo y dirección de sus negocios, consiguió almacenar una fortuna apreciable. Como mujer, Carmem, si no poseía perfección de trazos, tenía

encanto irresistible, gracia y una cierta elegancia un tanto extravagante y extraordinaria, aunque la originalidad en el vestir llegase al mal gusto y escándalo. De forma tempestuosa y hasta espectacular fue, de hecho, una criatura atrayente, simpática, agradable […] Nostálgica de Brasil, vino a rever la tierra de adopción en 1941. La encontraron americanizada, ya no era nuestra Carmem Miranda de los buenos tiempos. Asimismo, se presentó en el Cassino da Urca, grabó discos que alcanzaron buena venta. Regresó nuevamente a Estados Unidos con el exotismo de sus turbantes y la excentricidad de sus zuecos, para no hablar de los extraños collares y las balangandãs que usaba. *Diário de Notícias*, 27 de septiembre de 1959: 5.

Samba – Nuevos horizontes. Brasil Sonoro

Revivir la historia del samba es recordar la propia vida de la ciudad. Así, a cada instante surgen nuevos detalles sobre el pasado, mejores informes sobre el presente, que camina a pasos largos para el futuro. En los nuevos horizontes del samba surge brillantemente una dupla, que, por los hechos, ya presentó algo que promete en éxitos extraordinarios: Vinícius de Morais y Antônio Carlos (Tom) Jobim, ambos poetas, músicos, cultos y distintos. Desde que se encontraron, más o menos en 1956, que los dos artistas comenzaron a hacer sambas en conjunto y, como ambos tienen realmente valor, ya hicieron una serie larga, que será aumentada, si Dios quiere, con siempre crecientes aplausos. Ahí, con Vinícius y Tom, como bien dice el dicho popular, aunque un tanto adulterado: "Dios los hizo y el samba los juntó". Y así, juntos, ellos vienen derrochando talento e inspiración. He ahí algunos sambas, en conjunto, que son verdaderos éxitos: "Se todos fossen iguais a você", "Chega de saudade", "Eu não existo sem você", "Eu sei que vou te amar", "Felicidade" (Adieu Tristesse) y otros más. En realidad, se siente que Tom y Vinícius pretenden librar el samba de ciertas influencias peyorativas y hasta de absurdas adaptaciones extranjeras. De esa forma, el samba carioca tendrá una manera nueva, sin primor ninguno. En su trayecto, el samba fue dejado por ahí; todas las asperezas de la África salvaje, las aristas fueron puliéndose y del ritmo negro pasó a la música mestiza, y en esa forma lindamente citadina fue que surgió el "Samba Carioca". *Diário de Notícias*, 29 de noviembre de 1959: 5.

- Década de 1960

1960

Brasilia – Bossa Nova y otros asuntos. Brasil Sonoro

Se siente, en los últimos números de nuestra música popular, el deseo de nacionalizarla, de volverla más grande, diferente de lo que ha sido hasta aquí. Artistas, compositores e intérpretes sienten la necesidad de un estilo nuevo, de una forma diferente, de cualquier cosa que pueda ser novedad. Nosotros, los cariocas, que nada nos dejará para atrás, que tenemos nuestra "gíria" (jerga) alegre e interesante, sentimos de lejos ese modo nuevo de impulsar la música: "bossa nova". ¿Qué será eso? Nadie lo define precisamente. Apenas se torna conocido del grande público ese ritmo cautivante, ese quebrado admirable, expresivo que no altera la armonía. ¡Es un aspecto arrojado que Tom y

Morais vienen lanzando hasta por el teléfono internacional! ¡Si es verdad, debe ser carísimo! Ahora, si ya teníamos compositores, no faltaron intérpretes y, sin las posibilidades de una Leny Eversong y Vicente Celestino, tenemos el rey de la "bossa nova" en João Gilberto, que va encantando a las multitudes […] Dicen muchos que "bossa nova" es para quien no tiene voz. Pero, amigos míos, ¿después que se inventó el micrófono es necesario tener voz? Lo que es necesario es saber decir la música, con expresión, con sentimentalismo y eso mismo, cuando susurrada, "bossa nova", sólo se consigue cuando se admite comprenderla […] No estoy aquí pretendiendo defender la "bossa nova". Analizándola sólo y aplaudiendo a quien canta bien. *Diário de Notícias*, 3 de abril de 1960: 5.

BEATRIZ LEAL GUIMARÃES

Bach

De numerosa familia de músicos, que abarca seis generaciones, surgió un genio — Johann Sebastian Bach—, predestinado a crear una música que, por su elevación, vendría a constituir uno de los más grandes tesoros de la humanidad […] La música brotaba de aquel cerebro privilegiado con la misma facilidad con que las palabras salían de sus labios, y con la elevación de su espíritu creó la obra más pura y más gigantesca que se pueda concebir […] Grande fue Bach, como músico, como padre de familia y como profesor. *Perfis Musicais* 1952: 5-6.

George Friedrich Handel

Este predestinado del arte nació en la ciudad de Halle, en la Sajonia, Alemania, el 23 de febrero de 1685, descendiendo de una familia anti-musical. Demostró bien temprano su vocación, lo que mucho contrariaba al padre, oficial barbero, que todo hacía para apartar al hijo de la inclinación por la música, induciéndolo a que siguiese su profesión u otra carrera más rentable […] Su actividad era intensa. Componía, con espantosa fertilidad, sonatas, preludios, fugas, dirigía coros, daba clases, se presentaba en conciertos, siendo notables lo que acostumbraba a dar en el órgano de la Catedral de San Pablo [Londres]. *Perfis Musicais* 1952: 8-9.

Alessandro Scarlatti

En todos los géneros Scarlatti dejaba traslucir la centella de su genio. Tanto en su gran producción de óperas, como en la música religiosa, sinfónica y de cámara, su estilo era soberbio y personalísimo. Se puede decir que fue él el verdadero renovador de la ópera, habiendo creado un género que predominó en todo el siglo XVIII, sobresaliendo la belleza del bel-canto, salpicando sus óperas de bellísimas arias dentro de la línea clásica y dando, también, verdadero relevo a la parte orquestal. Por haber creado esa forma, marcándola con su fuerte personalidad, se tornó el jefe de la Escuela Napolitana, que tanta influencia ejerció en los grandes maestros alemanes de aquel tiempo. *Perfis Musicais* 1952: 16-17.

Antonio de Cabezón

El órgano fue el instrumento predilecto del siglo XVI. Su perfeccionamiento, que comenzara en el siglo XIV, adquirió la plenitud en la época en que imperaron grandes maestros de la música. Eran construidos para los principales centros de arte de otrora —catedrales y capillas reales— maravillosos instrumentos, en que la música sacra alcanzó todo el esplendor de su belleza mística. Por la exuberante resonancia y riqueza de las armonías, el órgano atraía a los compositores de aquel período, que daban expansión al poder creador, escribiendo obras de gran nobleza de inspiración, como exigía el ambiente que los envolvía […] Este verdadero exponente [Antonio de Cabezón], que marcó época en la primera mitad del siglo XVI, fue considerado el "Bach español" en la autorizada opinión de Felipe Pedrell. Fue Antonio de Cabezón que el destino despiadado lo hizo ciego de nacimiento, pero que, en compensación, dotó de genio musical. *Perfis Musicais* 1952: 24.

Tomás Luis de Victoria

Fue en España, en Ávila, en la privilegiada tierra de Santa Teresa, que nació la figura admirable de Tomás Luis de Victoria, uno de los representantes máximos de la música religiosa del siglo XVI. Su nombre atravesó épocas al lado de Palestrina y Orlando de Lassus. ¡Fue grande como sacerdote y grande como músico! En el año de 1540 nació ese niño predestinado para difundir armonías y bendiciones sobre la tierra. Era un niño tímido y callado, que manifestaba desde temprano profundo espíritu religioso […] Él, que había servido a Dios de manera más elevada, con sus cánticos divinos, entregó el alma al Creador un sábado, 7 de agosto de 1611, dejando en la tierra sublimes creaciones, que repetirán su nombre a través de los siglos. *Perfis Musicais* 1952: 27-28.

Orlando de Lassus

Orlando de Lassus, como Palestrina y Tomás Luis de Victoria, fue un maestro de la polifonía católica y de varias otras formas de composición, siendo que su poder creador superó al de todos. Fue el músico más fecundo de todos los tiempos y uno de los exponentes de la música en el siglo XVI […] Parte de su obra fue dedicada a músicas profanas —canciones y madrigales de rara belleza—, haciendo, con la misma perfección, tanto las inspiradas en su tierra como otras que hizo en el estilo francés y en el italiano. A todas comunicaba insuperable gracia, mientras que su más grande nombre proviene del extraordinario número de maravillosos motetes, de las misas y de los salmos, y otras obras del mismo carácter, marcadas de elevada inspiración y de tan alto valor que un gran crítico lo llamó el "Miguel Ángel de la composición, por la fuerza y grandeza de sus concepciones". *Perfis Musicais* 1952: 33-34.

Franz Joseph Haydn

La historia reúne a grandes nombres de la música en determinadas épocas. El siglo XVIII fue, quizás, el más rico en genios musicales. Fue en esa época admirable que vivió Franz Joseph Haydn, el gran clásico creador de la sinfonía […] Es elevado el número de

composiciones de Haydn, alcanzando las ochocientas, entre sinfonías, oratorios, cantatas, tríos, conciertos, cuartetos, sonatas, canciones, etc., mereciendo destacarse de sus obras la "Creación" y las "Estaciones", de belleza eterna. Era también Haydn dotado de profundo espíritu religioso; elevaba siempre su pensamiento a Dios, pues no iniciaba un trabajo ni dirigía un concierto sin primero hacer una oración. *Perfis Musicais* 1952: 45-46.

Ludwig van Beethoven

En la ciudad de Bonn, Alemania, en una humilde habitación en la calle de Reno número 384, nacía el 16 de diciembre de 1770 aquél que sería considerado la más grande figura del Romanticismo: Ludwig van Beethoven. Fue, pues, en una paupérrima cuna, en ambiente de miseria, que vio la luz ese niño predestinado, que había de legar al mundo la incomparable riqueza de las Nueve Sinfonías […] ¡El destino, no obstante, fue con él de una implacable crueldad! En el auge de su fuerza creadora, en plena juventud, la sordera hizo su primera aparición. En 1796 comenzó a presentar ese alarmante síntoma, que lo torturaría por el resto de la vida. ¡Pegaba en el teclado con toda fuerza y los sonidos le llegaban en sordina! Nervioso, corría al campo, donde siempre encontraba inspiración y nada más oía los ruidos agrestes. ¡Apeló para la medicina y ésta no le dio ninguna esperanza de mejoría! Todo fallaba, incluso así él comulgaba siempre y su música arrebataba. ¡Los aplausos eran frenéticos y sólo él no tenía la felicidad de escuchar las armonías que brotaban de su cerebro! *Perfis Musicais* 1952: 63-64.

Franz Liszt

Como compositor dejó inmensa obra de géneros diversos, dedicándose en el fin de su vida a la música sacra, pues tomó hábito, volviéndose sacerdote, realizando así un ideal que siempre lo acompañó desde niño. Liszt elevó tan alto el arte del teclado que puede ser considerado el patrono de los pianistas. Fue él el primero que tocó de color, como fue el primero en dirigir con las manos. Hasta la colocación lateral del piano en las salas de concierto es creación suya, pues, vanidoso como era, quería que la platea admirase su bello perfil, tradición que, hasta hoy, es rigurosamente observada por los recitalistas. *Perfis Musicais* 1952: 81-82.

Maria Malibran

Maria Malibran fue una famosa soprano que vivió en el siglo XIX y que, por sus excepcionales dotes vocales, fue considerada la más grande cantante de todas las épocas […] Su voz, de extraordinaria extensión, alcanzaba casi tres octavas y su virtuosidad vocal juntaba un poder dramático que fascinaba. Todas las celebridades de la época que tuvieron la suerte de oírla, como Chopin, Bellini, Mendelssohn y otros, quedaban encantados con su arte […] Además del valor artístico, ejercía gran atracción por su encantadora belleza, habiendo contraído matrimonio, a los 18 años, con el negociante Eugene Malibran, de quien más tarde se divorció para casarse con el violinista Charles de Bériot, por quien se enamorara. *Perfis Musicais* 1952: 200-201.

Padre José Maurício

Cuando D. João VI llegó a Río [de Janeiro], en 1808, estuvo vivamente impresionado de aquí encontrar, en un medio artístico limitado, un joven padre de extraordinario talento musical. Era José Maurício Nunes Garcia, mestizo, de origen humilde, nacido en esta ciudad el 22 de septiembre de 1767. No fue sólo D. João, que tenía gusto musical, que se impresionó con el músico brasileño. Otros más versados que el monarca formaron de él el más alto concepto […] José Maurício fue nombrado maestro de la Capilla de la Catedral de Río de Janeiro en 1798; allí ocupó el cargo de organista durante diez años. Tiempo después, con la llegada de la familia real portuguesa, fue nombrado concertista oficial de la Corte, donde provocó gran entusiasmo con sus inspiradas composiciones […] Donde, no obstante, su arte alcanzó el máximo de belleza y grandiosidad es en la música sacra. Son famosas sus "Missa em Si Bemol", compuesta en 1801, y la "Missa de Requiem", que compuso a pedido de D. João VI para las ceremonias fúnebres de su madre, la Reina María I, en 1816. Esa pieza es considerada como obra prima en el género […] Desafortunadamente, el bagaje musical de ese genial artista es casi totalmente desconocido por los brasileños, no sólo por haberse perdido la mayoría de sus creaciones, como son raramente ejecutadas las únicas que pudieron ser conservadas. Tuvo el Padre José Maurício una muerte suave y luminosa, bien digna de un alma de artista, como la suya, devota a las cosas divinas. Antes de exhalar el último suspiro, fue para Nuestra Señora que elevó su pensamiento, entonando un himno que había compuesto ya en el fin de su vida, en honor a la Virgen María. *Perfis Musicais* 1952: 227-228.

Carlos Gomes

Brasil posee en la esfera artística un nombre universal. Carlos Gomes, por donde quiera que anduviera llevando su música, erguía bien alto el nombre de su tierra, de un país de América que la vieja y orgullosa Europa juzgaba medio salvaje. El genio de Carlos Gomes atrajo, porque nuestro compositor se colocó al mismo nivel de los más grandes músicos europeos de su tiempo […] Inspirado en el romance de José de Alencar, que apareció traducido al italiano, compuso "O Guarani", estrenado en la Scala de Milán el 19 de marzo de 1870 […] La presentación del joven compositor brasileño constituyó uno de los más grandes acontecimientos artísticos de Italia, pues en el teatro se encontraban representantes de la nobleza italiana y las más grandes figuras musicales de la ciudad. Verdi, impresionado con la obra del joven brasileño, exclamó: "¡Este joven es un verdadero genio! ¡Él comienza por donde yo termino!". *Perfis Musicais* 1952: 234-235.

Alberto Nepomuceno

Entre los más grandes representantes de la música brasileña figura en lugar de relevo el Maestro Alberto Nepomuceno. Ese gran músico posee un título de mérito, pues fue él el verdadero creador del canto en portugués, componiendo una serie de maravillosas canciones de estilo puramente nacional y demostrando que nuestra lengua, tan dulce y tan sonora, se presta para el canto como cualquier otra. Abrió él el camino para que otros compositores se pusieran a escribir admirables páginas que forman hoy el rico y

variado repertorio de canto brasileño […] De su numerosa producción de inspirada belleza merecen destaque las Valsas Humorísticas, Turquezas, Cantos Eucarísticos, Prelúdio do Garatuja, el admirable Batuque, Alvorada na Serra, Jangada, Série Brasileira y muchas otras piezas para piano y orquesta. Para canto compuso gran número de canciones de rara belleza y que conforman el repertorio de los que cultivan la música de cámara. Se debe también al gran maestro brasileño la restauración de algunas obras del Padre José Maurício y, a su esfuerzo, la audición de la "Missa Festiva", de aquel gran clásico brasileño, en una solemnidad realizada en la Candelária, bajo su regencia. *Perfis Musicais* 1952: 251-252.

Francisco Braga

Brasil debe enorgullecerse de haber poseído una figura artística como la de nuestro gran y nostálgico Maestro Francisco Braga. Ese inolvidable representante de la música nacional dejó, con su fallecimiento, un vacío que difícilmente será llenado. En toda su larga existencia ejerció una actividad constante, formando una generación de músicos y creando obras de excepcional valor, contribuyendo así para enriquecer el patrimonio artístico de Brasil […] Compuso también varios otros himnos, una infinidad de piezas para piano, orquesta, canto, quintetos, varias obras religiosas, óperas, mereciendo mención especial el maravilloso "Contratador de Diamantes" y los "Episódios sinfônicos", frecuentemente ejecutados por las grandes orquestas. Es, pues, inmensa y rica de sonoridades la obra musical de ese gran Maestro brasileño, que fue el verdadero introductor de la música sinfónica entre nosotros, siendo verdaderamente notables los conciertos sinfónicos que dirigió en el Municipal. Esa época no debe ser olvidaba en la evolución artística de la ciudad, debiéndose a Francisco Braga el esfuerzo para mantener una orquesta organizada en los moldes de los grandes centros europeos, contribuyendo para educar al público a los conciertos sinfónicos que, hoy, tanto se popularizaron. Obteniendo siempre grandes triunfos, dirigió orquestas, aquí y en São Paulo, y fue en plena actividad artística que la molestia lo apartó de la Sociedade de Concertos Sinfônicos, que fundó y dirigía. *Perfis Musicais* 1952: 253-254.

Heitor Villa-Lobos

Villa-Lobos, el gran maestro de la música moderna brasileña, es hoy considerado, por críticos eminentes, el más grande compositor vivo de las Américas […] Villa-Lobos era alguien que llegaba para crear la música con incisivos trazos de brasilidad, traduciendo la auténtica expresión del alma nacional. Villa-Lobos crea, no imita, no se deja influenciar por los estilos en boga en la vieja Europa. Cuando hizo su primer viaje a París, ya llevaba un gran bagaje musical con trazo definitivo, ¡era una personalidad! Está a la altura de estar codo a codo con las creaciones debussyanas y con las de grandes músicos de la moderna escuela europea. *Perfis Musicais* 1952: 268.

Claudia Muzio

Claudia Muzio, la "divina Claudia", como acostumbraban a llamarla, reunía en sí todas las cualidades que la convertirían en una de las más completas prima-donas que ya

pisaron la escena lírica. De porte majestuoso, perfil de belleza clásica, voz hablada suave, voz cantada arrebatadora, todos esos predicados realzados por su temperamento excepcional, contribuyeron para hacer de esa artista admirable, que surgió en nuestra época, el modelo perfecto del bel-canto […] Con poco tiempo de estudio demostró Muzio un poder interpretativo tan extraordinario que la maestra, no encontrando más nada que enseñarle, exclamó: "¿Qué puedo yo enseñarte si ya naciente artista y una gran artista?" […] En su sepultura el gran escultor y músico Canonica esculpió en mármol la figura esbelta de esa cantante, que tan alto elevó el arte lírico y tan inolvidables momentos proporcionó a las plateas del mundo. *Perfís Musicais* 1952: 288-290.

Ninon Vallin

No siempre las cantantes de ópera, incluso las que conquistaron renombre universal, consiguen impresionar en la música de cámara. Ninon Vallin, la gran cantante francesa que Río conoció y aplaudió, constituye una excepción, pues la escuela admirable que adquirió en su meticulosa formación artística le permite pasar del escenario a los salones de concierto, ostentando el mismo arte inconfundible que la consagró como la más completa cantante francesa de su generación. Más completa, decimos, porque su educación musical contó con un elemento natural de primera grandeza, que es su voz. El timbre de gran dulzura, cálido y vibrante, de absoluta igualdad en todos los registros, servido por una extensión excepcional, que va del Fa grave a las notas super-agudas, que le permite cantar un vasto repertorio, que abarca desde "Carmen", de Bizet, a los "Contos de Hoffman" y "Coq d'Or". *Perfís Musicais* 1952: 291.

Fray Pedro Sinzig

En una modesta celda del Convento de San Antonio de Río de Janeiro, en un ambiente de paz y de recogimiento, vive un franciscano que es una de las más completas figuras de la música en Brasil. Es Fray Pedro Sinzig, que alinea a sus altas virtudes de sacerdote una profunda cultura musical, sentido crítico apurado, grandes cualidades de escritor y de periodista, profesor eminente, en fin, una expresión ejemplar de sacerdote y de artista. El nombre de Fray Pedro Sinzig, de origen alemán, admirado en todo Brasil, está ligado íntimamente al desarrollo artístico de nuestro País, desde su llegada a la tierra de Santa Cruz […] En su misión sacerdotal recorrió casi todo el territorio nacional y, por donde pasó, su nombre se quedó grabado por alguna iniciativa espiritual o artística. Se asentó en Petrópolis y después en Río, y aquí componiendo, organizando conciertos, aleccionando, dando un impulso extraordinario a la prensa católica con la fundación de la Editôra Vozes de Petrópolis, siempre se mostró incansable en servir a Brasil, que él adoptó como su segunda patria, habiéndose naturalizado brasileño. Como músico se convirtió Fray Pedro en una de las más grandes autoridades en el asunto, acatado por todos. Río le debe, entre los grandes momentos del arte que nos proporcionó, el de haber llevado entre nosotros, bajo su regencia, la gran Missa Festiva "São Francisco Seráfico", de su autoría, que alcanzó mucho éxito […] Mantiene varios cursos de enseñanza musical, prepara coros, publica la espléndida revista "Música Sacra", la única en el género entre nosotros, orientada y dirigida por él, destacándose la página de crítica que escribió sobre obras surgidas aquí y en el extranjero, reveladoras de esmerado gusto

artístico y de su profundo sentido de análisis. Como periodista tuvo actuación destacada combatiendo el nazismo, habiendo sido uno de los primeros en apuntar los errores de Hitler […] Maestro eminente, de extrema bondad, Fray Pedro Sinzig, en el Convento de San Antonio o en la cátedra de profesor, acoge con simpatía cuantos cultivan la música, dándoles provechosos consejos en el perfeccionamiento de su arte. *Perfís Musicais* 1952: 309-312.