

Discursos de mujeres críticas musicales y el Brasil moderno: apología a la música clásica

Nayive Ananías

Pontificia Universidad Católica de Chile
Anillo Música y Patrimonio (Animupa)

<https://orcid.org/0009-0005-8038-3260>

nayive.ananias@gmail.com

Resumen

En este artículo se analizan y contrastan los discursos —durante la primera mitad del siglo XX— de las críticas musicales brasileñas Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas y Magdala da Gama Oliveira respecto de repertorios e intérpretes de música clásica, tanto extranjeros y locales 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.

Palabras clave: crítica musical femenina, crítica musical brasileña, música clásica, música popular, samba.

Discourses of Women Music Critics and Modern Brazil: Apology for Classical Music

Abstract

This article analyzes and contrasts the discourses —during the first half of the 20th century— of the Brazilian music critics Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas, and Magdala da Gama Oliveira regarding classical music repertoires and performers, both foreign and local, as well as male and female. Furthermore, it highlights the elitist judgments and the denigration of *samba*, coinciding with the period of its nationalization and



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

export. Advocates of written tradition music, these women engaged in debates over who embodied the Brazilian identity. For these music critics from the Carioca aristocracy, the Brazilian identity had to be purified by eliminating African traces. The struggle between the learned and the popular —the harmless versus the harmful— is also evidence of the racism and classism propagated by the media, and also by women.

Keywords: female music criticism, Brazilian music criticism, classical music, popular music, samba.

Palabras iniciales

En este artículo se revisarán los discursos en torno a la música clásica por parte de las críticas musicales Lúcia Branco (1897-1973), Ondina Portella Ribeiro Dantas (D'Or, 1898-1980), Beatriz Leal Guimarães (1901-1987) y Magdala da Gama Oliveira (1908-1978). Todas luchaban por escudar un espacio moderno y civilizado, desarraigando otras músicas, prácticas y culturas populares. En este sentido, el *samba* —vilipendiado por su origen humilde y por sus elementos africanos asociados al erotismo— se consideraba una expresión sacrílega. Por eso, a través de los periódicos *Diário de Notícias*, *Correio da Noite* y el libro *Perfis Musicais*, Magdala da Gama Oliveira, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães, en una clara disputa ideológica, lidiaban contra lo heterodoxo, aquello proveniente de las favelas, e intentaban instalar la música clásica en un Brasil diverso.

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*.¹ 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.²

1 Las cursivas son mías.

2 Para comprender el contexto de ciertas frases, algunas muy sucintas, se decidió transcribir el párrafo completo, en portugués, donde se insertan los enunciados. A partir de aquí, la misma metodología se aplicará en las citas posteriores. En este primer caso, sería así:

Sin saber que en algunos meses culminaría la Segunda Guerra Mundial, Ondina Portella Ribeiro Dantas, alias D'Or,³ 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. 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, obnubilaba⁴ 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 comulgaran con su música.

Claramente, la crítica de D'Or posee un tenor agresivo, ya que emplea verbos y adverbios de fuerte contenido simbólico (destacados en cursiva en este texto). *Empuñar la batuta* no solo 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; aquel tan reacio a la música clásica, como D'Or al *samba*. A ese enemigo, el otro, el distinto, el peligroso, el sambista, habría que alleccionarlo: adiestrarlo, como si fuese un animal embrutecido y no una persona

*Precisamos assumir, ao penetrar numa nova etapa da existencia, o compromisso de trabalhar e de progredir. De sermos os nossos mais severos críticos, de usarmos do auto julgamento impiedosamente. E isso feito, tudo será consumido dentro da ordem e do respeito em que se devem conservar as tradições artísticas do país [...] Pisando os tablados de concertos, empunhando a batuta, dirigindo associações musicais, lecionando, julgando concursos, escrevendo pelos jornais, orientando a música nos seus postos de comando, teremos sempre e frequentemente a oportunidade de por à prova a nossa capacidade e a nossa vontade, que deverão ser fustigadas, experimentadas, controladas por nós mesmos, como quem procura guiar-se, assumindo o leme do proprio roteiro. O caminho está aberto a todos. Caminhemos, pois, dignamente, corajosamente, tenazmente. Não por nós apenas, mas pela música, e pelo Brasil. D'Or, “Caminhemos!”, *Diário de Notícias*, 3 de enero de 1945, 10.*

3 D'Or, seudónimo de Ondina Portella Ribeiro Dantas, escribió para el prestigioso *Le Monde Musical*, como también en el *Diário de Notícias*.

4 Este término tiene un significado muy específico en la historiografía musical brasileña y se refiere a una de las teorías de la formación del carácter nacional, el determinismo geográfico (mesologismo), que contrastaba con el determinismo racial. Véase el capítulo 1 de Maria Alice Volpe, “Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos” (tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001) y Maria Alice Volpe, “A teoria da obnubilação brasileira na história da música brasileira: Renato Almeida e a sinfonia da terra”, *Música em Perspectiva* 1, nro. 1 (2008): 58-71.

pensante. El *samba* era una “falsa teoría” que sumía a la población en la ignorancia.⁵

El mundo civilizado —lo europeo— debía disciplinar al mundo salvaje —recurriendo a la noción colonialista—; un mundo ininteligible y “bestializado”⁶ 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’”.⁷ 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”.⁸ 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”.⁹ 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; una “atenta, ininterrumpida y casi ritualista”,¹⁰ en la cual el oyente se abstraiera del mundanal ruido. El *samba* —lo proscrito— no solo era una expresión popular para D’Or, sino también popularesca: noción “peyorativa y apocalíptica”¹¹ que se oponía a la concepción romantizada del folclore como el alma de un pueblo.

5 *Que o propalado prestígio do samba é uma falsa teoria que se faz preciso derrubar. Que a ignorância da nossa infância é completa em matéria de música elevada, ignorância a cuja completa extinção está nas mãos do Governo e na dos nossos homens de boa vontade realizar, dotando os brasileiros desse conhecimento artístico que tanto eleva a espiritualidade humana e cujas vantagens todo o mundo civilizado já compreendeu e delas se beneficia. D’Or, “Concertos para a juventude”, Diário de Notícias, 29 de abril de 1943, 9.*

6 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o Civilización y barbarie* (Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018).

7 *Musicalizemos sim, a nossa gente, mas de outra forma. Abramo-lhe os setores de concertos, os teatros de ópera e “ballet”, levemos a música e a arte em geral, ao povo, em seus próprios redutos. D’Or, “O Ensino Musical na Escola”, Diário de Notícias, 8 de noviembre de 1955, 3.*

8 *O que é “inspiração”? O fogo que se acende no cérebro humano e incendeia o coração, levanto o homem a um estado de graça, como se fora tocado por Deus, que o capacita de criar à própria imagem d’Ele. D’Or, “Neuropatas inspirados”, Diário de Notícias, 1 de agosto de 1943, 8.*

9 *É necessário saber dirigir a batalha e concentrar os meios de vitória [...] O amor incontestado do brasileiro pela música ainda espera, no entanto, a varinha mágica que o desperte para as grandes conquistas do espírito. D’Or, “O Ensino Musical na Escola”, Diário de Notícias, 8 de noviembre de 1955, 3.*

10 Fernando Gonzalez, “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), 5.

11 João Ernani Furtado Filho, “Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro”, *Revista Trajetos* 7, nro. 13 (2009): 145.

Las 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”.¹² Y hablar de pureza, tanto en los años cuarenta como en los cincuenta, inevitablemente nos retrotrae a nociones 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, reproducía 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”.¹³

En esto, D'Or no estaba sola. Magdala da Gama Oliveira¹⁴ afirmaba que los “sambas inferiores”¹⁵ estarían destinados, de hecho, a mentes inferiores. Mentes inferiores que, con “el veneno de su ‘aurea mediocritas’”,¹⁶ la atacaban, como declaró en 1943. Mentes 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 las alocuciones de vendedores ambulantes. 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”.¹⁷

12 *Todas essas produções, que foram inteligentemente selecionada e belamente executadas, se ouvem sob os dedos de Arnaldo Estrela cuja sensibilidade transparece nitidamente, tanto mais que esse LP em alta fidelidade deixa, pela pureza do som, perscrutar todos os detalhes interpretativos.* D'Or, “Antologia da Música Erudita Brasileira”, *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958, 3.

13 *Os homens comuns, banais, esses que passam bem a vida, comem, dormem com regularidade, são homens mediocres, incapazes de uma centelha criadora.* D'Or, “Neuropatas inspirados”, *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943, 8.

14 Colaboró en revistas como *Brasil Femenino* y *Manchete*, y en departamentos de difusión del gobierno.

15 *Pelo que acabamos de escrever, pertence a nós e não ao sr. Lobo a iniciativa de prestigiar o samba, procurando restringir a super-produção pela crítica aos sambas inferiores e sugerindo medidas de aperfeiçoamento para os demais.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Resposta”, *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943, 8.

16 *O sr. Fernando Lobo, numa literatura digna de lástima pela vulgaridade dos argumentos, atirou novamente contra nós o veneno da sua “aurea mediocritas”, em artigo publicado no “O Jornal” do dia 27 de janeiro próximo passado.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Resposta”, *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943, 8.

17 [...] *A necessidade de aproveitar a radiodifusão no sentido de elevar o nível intelectual dos trabalhadores, ao invés de satisfazer às minorias não evoluídas, que se contentam com as manifestações rasteiras da inteligência consagradas pelo baixo-radio.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Recital Mauá”, *Diário de Notícias*, 23 de febrero de 1947, 5.

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* 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”.¹⁸ La *erudición* se aplicaría a la música como el acto de estudiar formalmente en el conservatorio e identificar compositores, repertorios y técnicas.¹⁹

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 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’”.²⁰ Entre esos críticos se encontraban Gomes Filho, Oscar D’Alva y Magdala da Gama Oliveira.

Metodología

Se realizó la revisión transversal de revistas del período con una búsqueda más acotada mediante el uso de palabras clave en la Hemeroteca Digital Brasileira,²¹ 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 quinientos artículos por cada una de las cuatro críticas musicales centrales en este estudio.

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 ellas también pudieron haber sido enarboladas por sus pares masculinos: la música clásica como

18 Paulo Castagna, “Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa” (relatorio de proyecto de investigación, 2007).

19 Luis Fernando Panadés Aranha, “Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)” (tesis de magister, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil, 2019).

20 Said Tuma, “‘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, 2017), 93-94.

21 Recuperado de <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> [06/2019].

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.

Estas críticas brasileñas se transformaron en voces autorizadas y en guardianas ideológicas (Frith 1981) que pretendían modificar el gusto del público, fenómeno dúctil e influenciado. Poseían un estatus intelectual que propiciaba la vinculación de épocas, eventos, creadores y obras; esquematizaban y simplificaban, en un lenguaje afable, procesos complejos para una audiencia neófito; y desarrollaban un estilo atractivo, que colindaba entre lo periodístico y lo ensayístico (Rivera 1995).

Los textos de estas críticas musicales solían basarse en ataques hacia el *samba* sin proporcionar una visión panorámica de las discusiones en torno a tópicos controversiales, como la apropiación cultural, las desigualdades raciales en la industria o los reparos hacia este género como un presunto producto para las masas. Es por esto que se torna importante contrastar y analizar los artículos de Magdala da Gama Oliveira, D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães.

Respecto del análisis de prensa ha sido pertinente examinar estudios que utilizan elementos del análisis del discurso, propuesta cualitativa que estudia el lenguaje como práctica social en el contexto de su uso y su conexión con las relaciones de poder (Ibáñez 1979, 1990; Mayos y Brey 2011; Potter 1998; van Dijk 1990). Desde esta perspectiva, se considera al discurso como una práctica contextualizada, que cruza y tramita elementos del poder social y político. El discurso realiza una labor ideológica que ayuda a producir y reproducir relaciones de poder determinadas, así como legitimar y deslegitimar posiciones, personas y grupos ante la opinión pública. Algunas estrategias de análisis son descubrir énfasis, omisiones, contradicciones del discurso, alusiones a los contextos sociales y sus valores, y estrategias discursivas, como ocultar autoría, generalizaciones, entre otras.

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 (su seudónimo), 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.

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,²² 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 amplificadas y determinadas por la radio.

En su columna del *Diário de Notícias*, “Diário nos Estudos”, da Gama Oliveira publicaba cartas no sólo de sus detractores, sino también de sus admiradores, quienes la felicitaban y le exigían que jamás diera “treguas a esos embusteros del arte”,²³ 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 dionisiaco. 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.²⁴

22 Crítica musical, en la década de 1940, en el *Correio da Noite*.

23 Treguas a esses embusteiros da arte. Magdala da Gama Oliveira (Mag). “Nova correspondencia”. *Diário de Notícias*, 17 de mayo de 1942: 8.

24 Mostre-lhes que a música é a arte divina dos sons e não o ronco de cuícas numa orgia desenfreada com pandeiros e reco-recos. Diga-lhes que entre essa orgia e a ópera há o INTERMEZZO. Que há belíssimas páginas na música brasileira escritas por grandes musicistas que eles nem sonham conhecer, pois o conhecimento deles não vai além do samba com acompanhamento de caixa de fósforos. E o mais engraçado é que se julgam com direito de falar em nome do povo! Minha querida Mag, não acha que entre o que eles chamam de “povo” estão o que também apreciam a boa música? Assim sendo, há muita gente caluniada... Música brasileira não quer dizer samba. E música clássica não quer dizer ópera. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Nova correspondencia”, *Diário de Notícias*, 17 de mayo de 1942, 8.

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!”²⁵

Para Magdala, sólo el pueblo —los del morro, los de los arrabales, los obreros, los analfabetos, los pobres— podía deleitarse con ese género. Los intelectuales, los concertistas, los aristócratas, los profesionales —la otra fracción del pueblo que no se sentía parte de este— se sorprendían de quienes se encandilaban con “el falso brillo de algunos ‘astros’ del *samba* y del humorismo”.²⁶

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” era su objetivo. Ajustar la mentalidad, decía, como si fuese pertinente imponer sus valores estéticos eurocéntricos a 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.²⁷

El ARTE musical, con mayúsculas, expiaría, en palabras de Magdala, a la radiofonía indígena. Lo indígena representaría lo amazónico, lo indómito, lo repulsivo, lo sacrilego; esa imagen retratada en los textos coloniales de hombres prácticamente en taparrabos, 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”.²⁸

25 *Uma leitora, declarando-se “fan” ardorosa do samba, informa-nos que a música “clássica” está começando a despertar no seu coração um sentimento quase agradável, acreditando possível qualquer modificação relativa aos Chopin e aos Liszt. Muito bem, leitora! Magdala da Gama Oliveira (Mag), “A leitora quer saber...”, Diário de Notícias, 5 de septiembre de 1942, 11.*

26 *Talvez a verdade ainda esteja escondida sob o falso brilho de alguns “astros” do samba e do humorismo. Mas, existe. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Observando...”, Diário de Notícias, 20 de marzo de 1947, 2.*

27 *Como vemos, o ajuste da mentalidade do povo à música de classe. Magdala da Gama Oliveira (Mag). “Crítica Musical”. Diário de Notícias, 1 de enero de 1943, 8.*

28 *A personalidade artística de Villa-Lobos, esmagadora pela fecundidade e complexa, pela multiplicidade de aspectos técnicos, ainda permanece quase intraduzível para os ouvintes de rádio. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Vieira Brandão nas ‘Ondas Musicais’”, Diário de Notícias, 6 de octubre de 1943, 6.*

Intraducibles —insistía— 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.²⁹ Músicos ajenos e incomprensibles porque no eran “los de la cuíca [...] formados en las escuelas de samba”.³⁰ Constantemente, en sus artículos clamaba por la redención de los apóstatas sambeiros, vistos como trogloditas. No obstante, temía que “en las vitrolas de Copacabana” (barrio de la zona sur de Río de Janeiro, con residencias frente al Océano Atlántico)³¹ 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!”.³²

Esta crítica a la mezcla de repertorios, y de razas, aparece con frecuencia en otras voces del período. D’Or recriminaba a aquéllos que *mixturaban* la música clásica: Frutuoso Viana, creador de “Dança de Negros”, que exploraba “el movimiento agreste, vivo, fulminante de la coreografía racial”,³³ y Brasília Itiberê da Cunha (“diplomático ‘doublé’ de músico y que se considera como uno de los precursores de nuestra música de carácter nacionalista”),³⁴ autor de “Sertaneja” y “Protetor Exú”.

29 A todos ellos menciona en una crítica publicada en el *Diário de Notícias*, 26 de octubre de 1943, 8.

30 *Fazendo-o, interpretamos uma sincera aspiração do público e servimos, mais uma vez, aos elevados objetivos que não de contribuir, por certo, para que o povo brasileiro tenha outros ídolos que não os da cuíca, e o radio outros expoentes que não os formados nas escolas de samba.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Vozes do Brasil”, *Diário de Notícias*, 3 de marzo de 1942, 10.

31 *O fenómeno é, todavia, alentador. Provavelmente, depois de Chopin, surgirão outros “astros”: Carlos Gomes, Beethoven, Wagner, Tchaikowsky (aliás o seu formidável concerto para piano e orquestra já está nas vitrolas de Copacabana, no ritmo de fox e com o título perfeitamente imbecil de “Noite de amor”)[...] Erradíssima é a suposição de que qualquer modificação rítmica possa conseguir que Chopin remova a crise de inspiração dos nossos sambistas, nada disso. Executem Chopin, mas o autêntico. E -Deus queira!- que a paixão desvairada inspirada pelo novo ídolo não produza absurdos como esse:*

- *Vão ouvir agora o samba “Saudade”, de Chopin-Ari Barroso!* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Chopin, o novo ídolo”, *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1942, 10.

32 *Ibid.*

33 [...] *explorar a movimentação agreste, viva, fulminante da coreografia racial em que se baseia.* D’Or, “Antologia da Música Erudita Brasileira”, *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958, 3.

34 [...] *diplomata “doublé” de musicista e que se considera como um dos precursores da nossa música de caráter nacionalista [...] que vai buscar motivos de inspiração no fetichismo, no africanismo que se enfileirou e se aliou na melopéia e no ritmo.* D’Or, “Antologia da Música Erudita Brasileira”, *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958, 3.

Esta última pieza, recalca, se inspiraba “en el fetichismo, en el africanismo que se alineó y se alió a la melopea y el ritmo”.³⁵

La melopea que aduce D’Or no apuntaría al “arte de producir melodías”,³⁶ sino a una ceremonia pagana que propiciaría el consumo de alcohol.³⁷ En este sentido, “Protetor Exú” habría sido concebida por un Brasília Itiberê da Cunha simpatizante del diablo del panteón afrobrasileño,³⁸ 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; tal vez, por su modernismo exacerbado —tal como habíaregonado el pianista, escritor, poeta y crítico musical Mário de Andrade, artífice de la Semana de Arte Moderno, en 1922— y su inclinación por incorporar géneros populares, como el choro.³⁹ Pese a que lo consideraba “el más grande factor de propaganda de nuestra música erudita en el exterior”,⁴⁰ sí divulgaba en sus textos lo que otros murmuraban sobre él: que era un “plagiador profesional”,⁴¹ cuyas obras incorporaban el “sentimiento anónimo de las masas”.⁴² Asimismo, D’Or, posiblemente en 1939, tampoco comulgó con el grupo Música Viva, comandado por el flautista y director alemán Hans-Joachim Koellreutter, dado su interés por el dodecafonismo y las vanguardias, tan irradiadas por Villa-Lobos.⁴³

Por otro lado, D’Or no podía sino rebatir cuando las melodías de “O Guarani”, la más célebre de las óperas de Carlos Gomes, eran utilizadas “para la creación de un samba carnavalesco”,⁴⁴ planteando que faltaba espacio para una instancia de defensa del patrimonio musical:

35 *Ibid.*

36 Recuperado de <https://dle.rae.es/melopeya#Ah7qtnE> [06/2021].

37 Recuperado de <https://spanish.stackexchange.com/questions/30606/por-qu%C3%A9-una-melopea-es-una-borrachera> [06/2021].

38 Recuperado de <https://www.elboomeran.com/sergio-ramirez/ii-exu-un-demonio-eficiente/> [06/2021].

39 José María Neves, *Música contemporânea brasileira* (Río de Janeiro: Contra Capa, 2008).

40 *Não negamos, contudo, que tem sido ele o maior fator de propaganda da nossa música erudita no exterior.* D’Or, “Os 70 anos de Villa-Lobos”, *Diário de Notícias*, 8 de marzo de 1957, 3.

41 *Villa-Lobos, compositor dos mais achegados ao espírito popular, por imposição de sua formação moral e artística, não fugiu à regra. Não quer isto dizer, no entanto, que lhe falte uma inspiração reconhecidamente abundante, nem que lhe estimule o estro a preocupação do plagiário profissional[...] a contribuição do sentimento anônimo das massas transbordando em melodias singelas.* D’Or, “Barulho inútil”, *Diário de Notícias*, 25 de enero de 1953, 2.

42 *Ibid.*

43 Neves, *Música contemporânea brasileira*.

44 *Há poucos dias, comentando, pela seção de rádio, o aproveitamento de uma das melodias de “O Guarani”, para a criação de um samba carnavalesco, exclamamos: “Onde estão as sociedades fundadas para a defesa do patrimônio artístico, que não se rebelam contra isso?”.* D’Or, “Em defesa da música erudita”, *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 inadmisibile, 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.⁴⁵

“En defensa de la música erudita” tituló D’Or a aquella mordaz crónica, en 1949. Pero en favor de la música clásica, en la voz de D’Or, no sólo lo es 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 docta 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.

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 profundo 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 la crítica desestimó el gusto de la reina Isabel II por los *baiões*, *choros* y *sambas*: “Su paladar artístico⁴⁶ ha de ir más allá, encaminándose por la música erudita, de carácter nacional”.⁴⁷

45 *Acrece que as modificações rítmicas das páginas musicais eruditas, às quais se enxertam letras de nenhum valor literário, representam o rebaixamento para o âmbito popular, ou popularesco, da obra de arte, coisa inadmissível, tanto quando seria a modificação para uma linguagem popular, com emprego de ditos do povo e erros gramaticais, de uma página literária, sob pretexto de assim se procurar torná-la mais acessível a toda a gente [...] Ao contrário, sofrem as músicas de classe completa deformação para pior quando submetidas aos arranjos de compositores populares, que as tratam pejorativamente, emprestando-lhes um aspecto caricatural. D’Or, “Em defesa da música erudita”, *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1949, 2.*

46 La cursiva es mía.

47 *Seu paladar artístico há de ir além, enveredando pela música erudita, de caráter nacional. D’Or, “Música brasileira para sua Majestade”, *Diário de Notícias*, 18 de enero de 1953, Segunda Sección, 2.*

Forzar el paladar y arriscar la nariz son epítetos orgánicos alusivos a experiencias sensoriales que generaban, en D'Or, displacer. Ella 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 volcada hacia el Viejo Mundo, 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 denostable —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"),⁴⁸ el hipérbaton ("un agradable espectáculo de regular desempeño nos fue proporcionado"),⁴⁹ la hipérbate ("es una de esas raras naturalezas vibrantes y emotivas, que consiguen transmitir al auditorio todo lo que sienten y desean expresar")⁵⁰ 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").⁵¹

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.

48 [...] *devem brilhar como estrelas [sic] de primeira grandeza no céu [sic] infinito da arte*. Lúcia Branco, "Guiomar Novaes", *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

49 *Um agradável espectáculo de regular desempenho foi-nos proporcionado*. Lúcia Branco, "Companhia Lyrica Metropolitana - 'Lo Schiavo'", *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

50 *E' [sic] uma dessas raras naturezas vibrantes e emotivas, que conseguem transmittir ao auditorio tudo o que sentem e desejam exprimir*. Lúcia Branco, "Magda Tagliaferro", *Correio da Noite*, 24 de abril de 1940.

51 *Elisabeth Rethberg tem a respiração oppressa [sic], ofegante e sua representação não convence, por falta de desembaraço nos movimentos e um certo vigor emotivo*. Lúcia Branco, "Temporada Lyrica 'André Chenier'", *Correio da Noite*, 6 de septiembre de 1940.

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”)⁵² que concurría. En su crítica de “Turandot”, de Puccini, consignó:

Teatro repleto; *assistencia elegantíssima*, desatacándose en ella las más representativas expresiones de nuestros medios artístico y social. Vistasas “toilettes” y *costosas gemas* prestaban al ambiente un *aire de hidalga distinción* y adornaban espléndidamente la sala.⁵³

Por otro lado, también invocaba referencias cromáticas y ambientes psicológicos: lo áureo versus lo lúgubre; lo cálido versus lo abúlico. La opacidad, la monodía 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.⁵⁴

52 [...] gente que sinceramente ama e cultiva a Música. Lúcia Branco, “Maryla Jonas”, *Correio da Noite*, 23 de agosto de 1940.

53 *Theatro [sic] repleto; assistencia elegantíssima, destacando-se nella [sic] as mais representativas expressões dos nossos meios artístico e social. Vistasas “toilettes” e custosas gemmas [sic] emprestavam ao ambiente um ar de hidalga distincção [sic] e emolduravam esplendidaente [sic] a sala.* Lúcia Branco, “Temporada lyrica ‘Turandot’”, *Correio da Noite*, 14 de agosto de 1940.

54 *O sentimento nella [sic] é innato [sic] -sente, tem o dom de transmittir [sic] o que lhe vae n’alma. Quando daqui seguiu para o velho continente era impetuosa, cheia de bravura e dramaticidade; com o tempo, com a cultura do seu espirito adquiriu a fôrma [sic] poetica [sic] do canto contemplativo. E’ [sic] uma pianista de estylo [sic] incomparavel [sic], seu, todo seu [...] Technicamente [sic] é de tal perfeição que se assemelha a uma hypersensibilidade [sic]; tudo quanto executa é producto [sic] de uma organização que repelle [sic] as convenções. Nada premeditado -tudo espontaneo [sic], adivinhando o que seu auditorio [sic] espera e adivinhando o pensamento do autor.* Reis Carvalho. “Lúcia Branco”, *Ilustração Brasileira*, año 6, nro. 58, junio de 1925: 54.

La sensibilidad provendría del alma, del “Oasis espiritual”,⁵⁵ 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 emociones, ¡que algo de inmortal y superior existe además del ‘terre à terre’... en que vivimos!”.⁵⁶

El alma propiciaría un “timbre cálido y lleno”⁵⁷ para “imprimir la dramaticidad”,⁵⁸ por ejemplo, en la ópera “Aida” de Verdi. 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”⁵⁹ y “el aparecimiento de un grupo de jóvenes dedicadas a instrumentos poco usuales para el sexo”⁶⁰. Probablemente, se refería a los bronces, tan enormes y pesados para el cuerpo frágil de una mujer. Cantar y tocar piano representarían calidez, delicadeza y consagración de una dádiva celestial que había que perpetuar por medio de una “música llena de belleza e inspiración”.⁶¹

Branco confiaba en los nuevos talentos, como la joven soprano Haydée Brasil, rotulada de *patricinha*⁶² (una niña blanca y acaudalada).⁶³ 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”.⁶⁴ La crítica le pronosticó un auspicioso futuro: “Haydée

55 *Toscanini e sua orquestra artística, neste momento, um Oasis espiritual.* Lúcia Branco, “Toscanini”, *Correio da Noite*, 10 de julio de 1940.

56 *Missão sublime a do artista a quem foi conferido o dom sobrenatural de fazer sentir, pelo despertar de elevadas emoções, que algo de immortal [sic] e superior existe além do ‘terre à terre’... em que vivemos!* Lúcia Branco, “Heifetz”, *Correio da Noite*, 22 de abril de 1940.

57 *Timbre calido [sic] e cheio.* Lúcia Branco, “Temporada lyrica - ‘Aida’”, *Correio da Noite*, 20 de agosto de 1940.

58 *Ibid.*

59 *Distribuição revolucionaria dos músicos [...] aparecimento [...] de um grupo de moças dedicadas a instrumentos pouco usuas [sic] para o sexo.* Lúcia Branco, “Stokowsky e a All American Youth Orchestra”, *Correio da Noite*, 8 de agosto de 1940.

60 *Ibid.*

61 *A música cheia de beleza [sic] e inspiração.* Lúcia Branco, “Companhia Lyrica Metropolitana - ‘Lo Schiavo’”, *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

62 *Ibid.*

63 Recuperado de <https://diccionario.reverso.net/portugues-espanol/patricinha> y <https://diccionario.priberam.org/patricinha> [06/2021].

64 *A voz é de bello [sic] timbre, afinada e educada em bôa [sic] escola.* Lúcia Branco, “Companhia Lyrica Metropolitana - ‘Lo Schiavo’”, *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

Brasil —podemos afirmarlo con la certeza de una profecía— será muy en breve capaz de figurar brillantemente en la escena lírica”.⁶⁵

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”⁶⁶ y “sabidamente rigurosa y exigente”,⁶⁷ 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 ‘staccati’ y de ciertos contornos melódicos a la aspereza exigida para determinados efectos”.⁶⁸

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”,⁶⁹ prescindiendo de “cualquier efecto más grosero”.⁷⁰ 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”.⁷¹

Para Branco, la medida no sólo disciplinaria y apaciguaría las interpretaciones de las pianistas locales, sino 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 “calidades excepcionales”,⁷² reprendió, en

65 *Haydée Brasil -podemos afirmar-lo [sic] com a certeza de uma prophécia [sic]- será muito em breve capaz de figurar brilhantemente na scena lyrica [sic]*. Lúcia Branco, “Companhia Lyrica Metropolitana -‘Lo Schiavo’”, *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

66 *Distincta [sic] e acatada professora [...] sabidamente rigorosa e exigente*. Lúcia Branco, “Audição de alumnas CELINA ROXO”, *Correio da Noite*, 22 de octubre de 1940.

67 *Ibid.*

68 *Desde a maciez avelludada [sic] das sonoridades á [sic] exaltação das phrases [sic] apaixonadas, da leveza e graça dos ‘staccati’ e de certos contornos melódicos á [sic] aspereza exigida para determinados efeitos [sic]*. Lúcia Branco, “Magda Tagliaferro”, *Correio da Noite*, 27 de abril de 1940.

69 *Colorida e equilibrada [...] repugna qualquer efeito [sic] mais grosseiro [...] Falta-lhe, por vezes, um certo ‘élan’ nas phrases [sic] exaltadas, uma intensidade maior de sonoridade nos acordes e oitavas retumbantes*. Lúcia Branco, “Guiomar Novaes”, *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 *Qualidades excepcionaes [sic] [...] Simon Barer [sic] já não é o mesmo que tanto admiramos. De temperamento bastante frio, pouco vibrátil, primava elle [sic] entretanto por um minucioso acabamentoo technico [sic] e uma interpretação equilibrada. Hoje, dominado quase, pelo delirio [sic] da velocidade,*

1940, su avidez por la pirotecnia frente al teclado. Una ejecución altisonante y jactanciosa figuraría la compensación de una carencia.

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. Al insistir en el sentimiento (la sensibilidad exacerbada, heredada de la tradición judeocristiana)⁷³ 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,⁷⁴ videntes y visibles,⁷⁵ capaces de dar a luz, biológica y metafóricamente, al artista y su creación.⁷⁶ Los sujetos masculinos, en cambio, serían los legatarios de la palabra, el pensamiento y el Arte,⁷⁷ a pesar de que cometieran errores infrecuentes, como el pianista Simon Barere.

Estas divisiones 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 también instalaba su preocupación respecto del género. Cuando se refería a compositores o intérpretes varones dejaba entrever una molestia, que trascendía la polémica acerca de las predilecciones por la música africana o indígena. Esa inquietud desaparecía cuando reseñaba los recitales en el Teatro Municipal de Río de Janeiro ofrecidos por concertistas femeninas, todas pertenecientes a la élite, con formaciones en Europa y atraídas por el repertorio

*não só prejudica com isso o verdadeiro sentido artistico [sic] das peças que executa, como compromette [sic] a propria [sic] technica [sic] de que é possuidor -extraordinaria aliás, sobretudo na parte que se refere á [sic] equaldade [sic] e agilidade dos dedos. E' [sic] lamentavel [sic] devéras que um pianista de tal envergadura, desdenhe a elevada compreensão [sic] da Arte pura para deixar-se empolgar assim, por efeitos [sic] de artificialidade assaz reprovaveis [sic]. O artista-interprete, conscienciosamente integrado em sua nobre missão não é aquelle [sic] que busca os applausos [sic] de um publico [sic] facilmente impressionavel [sic], boquiaberto ante a rapidez vertiginosa de fantasticos [sic] malabarismos technicos [sic] mas sim aquelle [sic] que -qual escravo fiel e amoroso- procura mobilizar, para realce das bellezas [sic] contidas nas obras que se propõe reviver, todos os meios materiaes [sic] de que pôde [sic] dispôr [sic], aliados [sic] a toda a sua sensibilidade d'alma. Simon Barer [sic] foi, ao nosso vêr [sic] uma desoladora decepção. Lúcia Branco, "Simon Barer", *Correio da Noite*, 16 de julio de 1940.*

73 *Ibid.*

74 Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007).

75 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986).

76 Anaïs Nin, *Diario I (1931-1934)* (Barcelona: Bruguera, 1981).

77 Hernán Pinzón, "Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura", *Enunciación* 19, nro. 2 (2014): 282-291.

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, aun 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.⁷⁸

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 sensible. La sensibilidad —y, en concomitancia, la fragilidad— era un atributo ponderado por críticas musicales como D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães,⁷⁹ 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 pianística 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.⁸⁰

Ya en 1841 se había fundado el Conservatorio de Música, liderado por Francisco Manuel da Silva, autor del Himno Nacional, quien sentó patrones pedagógicos basados en la matriz europea. Después el Conservatorio de Música 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. Amato revela las características simbólicas asociadas a la ejecución del piano: “No solamente predominó

78 *As vidas dos músicos estão cheias, todas elas, de mulheres. De mulheres que passaram por essas existências [sic] apenas para atormentá-las, mas que constituíram, ainda assim, a fonte de onde emanaram as páginas admiráveis [sic] da música [...] Não foram tão somente mariposas frívolas a voltejar ao redor dos artistas, deles fazendo a sua presa caprichosa [...] Amaram com um amor profundo e desprendido, esse amor que é força e arrimo nas vidas tormanrosas e desordenadas dos grandes homens. D'Or, “Esposas”, Diário de Notícias, 30 de diciembre de 1943, 10.*

79 Redactora en el *Jornal do Brasil*.

80 Rita de Cássia Fucci Amato, “Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico”, *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nro. 1(2008): 170.

en las familias de la élite —con destaque, inicialmente, en las oligarquías agrarias agroexportadoras—, sino también ya era asociado a la figura femenina”.⁸¹ 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.

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” eran depositarias de la “glorificación hiperbólica de sus atributos físicos y espirituales”.⁸² En los retratos publicados sus teceles 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”.⁸³

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”.⁸⁴

Ser delicada, conmovedora y detallista eran cualidades que D’Or siempre realizaba. 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 extraordinario. Su técnica es exuberante, rica, fuerte y decidida; de esas 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*

81 *Ibid.*

82 Guilles Lipovetsky, *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino* (São Paulo: Cia. das Letras, 1997), 109.

83 Cecília Nunes da Silva, Felipe Quintão de Almeida e Ivan Marcelo Gomes, “BELEZA E FEMINILIDADE: o corpo feminino nas páginas da revista *Vida Capichaba* (1925-1939)”, *Motrivivência* 27, nro. 46 (2015): 43.

84 Fernando Pereira Binder, “Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes” (tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2018), 246.

frágil [...] Con todo, si nos permite la talentosa pianista, tenemos sólo una ligera observación que hacer. *Se trata de sus "fortísimos", 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.*⁸⁵

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.

Para D'Or, una mujer-intérprete con tesón representaría 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 debían ser apropiados por otras artistas. De este modo, se corrobora que ser mujer-crítica no implicaría una actitud sorora con una mujer-intérprete.

Lo sacro: la música, una epifanía

D'Or y otras críticas musicales como Mag, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães profesaban el catolicismo y es probable que el espacio discursivo cristiano influyera, en forma directa, sobre ellas y su construcción de lo civilizado. Así, sostenían que los grandes maestros eran "iluminados por una centella divina",⁸⁶ y custodios del "futuro espiritual de nuestra tierra".⁸⁷ D'Or celebraba cuando la Orquesta Sinfónica Brasileña ofrecía conciertos "de arte, de idealismo, de esperanza y de fe",⁸⁸ dirigidos por

85 *O Centro Artístico Musical apresentou, ontem, a pianista Iolanda Ferreira [sic], artista de mérito invulgar. Sua técnica é exuberante, rica, forte e decidida; dessas que não vacilam ante as dificuldades. Nem por isso, todavia, deixa Iolanda Ferreira [sic] de usar do necessário [sic] frescor de sonoridade quando o exigem as passagens mais expressivas. Convenhamos, contudo, que não será o lado poético, o seu apanágio [sic] como executante. Ela melhor se revela na expansão de páginas como aquele "Estudo Patético", de Scriabini, tocado com um ímpeto, uma ênfase verdadeiramente rubinsteiniana e incompatível [sic] com a sua condição de integrante do sexo frágil [sic]. Contudo, se nos permite a talentosa pianista, temos apenas uma ligeira observação a fazer. Trata-se dos seus "fortísimos", como já dissemos, aliás, possantes e masculinos. Quisiéramos que eles se revestissem desse mesmo brilho, mas não fossem tão batidos; que guardassem sempre a qualidade aveludada do som.* D'Or, "Centro Artístico Musical. Iolanda Ferreira", *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1941, 11.

86 *Iluminados [sic] por uma centelha divina.* Lúcia Branco, "Guiomar Novaes", *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

87 *Futuro espiritual da nossa terra.* D'Or, "Arte nacional", *Diário de Notícias*, 16 de marzo de 1949, 3.

88 *[...] de arte, de idealismo, de esperança e de fé.* D'Or, "Um aniversário", *Diário de Notícias*, 17 de agosto de 1941, 11.

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"*.⁸⁹

Este discurso apunta a una nueva arista en D'Or que no se encuentra con tanta frecuencia en Magdala. Aquí no hay una defensa solo del repertorio clásico en sí mismo, como una abstracción, sino 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 la crítica, esto es central en la batalla contra quienes preferían el *samba* o cualquier otra manifestación popular; todos ellos fueron 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 solo al público popular, sino también a la aristocracia carioca, asidua a las cenas suntuosas con *marron glacé* y caviar. Y el uso del 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 la autora respecto del *samba*, ritmo de origen africano. Lo africano, en su opinión, se vincularía a rituales espiritistas, al vudú o al 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—⁹⁰ a connotados creadores e intérpretes, tanto europeos como nacionales, no solo narra aspectos biográficos, sino también remitía a las nociones de

89 *Viviam os nossos artistas mais ou menos como párias em sua terra. Faziam sucesso lá fora, mas aqui dentro só lhes restava o despreço e a desilusão. E não somente os governos não os favorecia. O próprio publico torcia o nariz sempre que os cartazes anunciavam realizações brasileiras. Torciam, aliás, não é bem o termo [sic]. Ainda torcem, e quase fogem dos concertos onde predominam as criações verde-amarelas. O que se vai realizar, portanto, nessa série de iniciativas artísticas nacionais, abrangendo concertos, bailados e óperas, é uma espécie de catequese em favor do que é nosso, forçando o paladar dos que só gostam, em matéria de arte, de coisas parecidas com "marron glacé" e "caviar". D'Or, "Arte nacional", *Diário de Notícias*, 16 de marzo de 1949, 3.*

90 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.

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*:⁹¹ “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”.⁹²

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”.⁹³

Enfatizamos en *los hombres* y en *los grandes genios*, pues ella —en un comportamiento algo misógino— eludía los logros de las mujeres: de las ciento trece semblanzas compiladas en *Perfis Musicais*, solo siete 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”⁹⁴ y “servido a Dios de manera más elevada”⁹⁵ con sus “sublimes creaciones”.⁹⁶ Pero del belga Orlando di Lasso, “maestro genial de la polifonía católica”,⁹⁷ declaró que “su poder creador superó al de todos”,⁹⁸ convirtiéndose en “el músico más fecundo

91 Beatriz Leal Guimarães, *Perfis Musicais* (Rio de Janeiro: Editôra A Noite, 1952).

92 *Me consolou nas horas de angustia e deixou-me a maior recordação que poderia desejar – o belo exemplo que deu pela sua própria vida tão magnificamente bem vivida*. Beatriz Leal Guimarães, *Perfis Musicais*, 1952, 312.

93 Foi nas igrejas, em ambiente de recolhimento, que nasceu a verdadeira música. Diante dos altares e sob a proteção dos santos, os grandes gênios de outrora recebiam o batismo da arte. Beatriz Leal Guimarães, “Giovanni Perluigi da Palestrina”, *Perfis Musicais* 1952, 22.

94 *Para espalhar harmonias e bênçãos sôbre [sic] a terra*. Beatriz Leal Guimarães, “Tomás Luis de Victoria”, *Perfis Musicais*, 1952, 27.

95 *Havia servido a Deus da maneira mais elevada [...] sublimes criações*. Beatriz Leal Guimarães, “Tomás Luis de Victoria”, *Perfis Musicais* 1952, 28.

96 *Ibid.*

97 *Mestre genial da polifonia católica [...] o seu poder criador ultrapassou ao de todos [...] O músico mais fecundo de todos os tempos*. Beatriz Leal Guimarães, “Orlando de Lassus”, *Perfis Musicais*, 1952, 33.

de todos los tiempos”.⁹⁹ Incluso, lo apodó el “Miguel Ángel de la composición, por la fuerza y grandeza de sus concepciones”.¹⁰⁰

Tales concepciones habrían sido plasmadas a través del órgano, que fungiría como un artefacto excelso de comunicación con Dios. Lo elogiaba por “su belleza mística”¹⁰¹ y “por la exuberante resonancia y riqueza de las armonías”,¹⁰² que propiciaba la obtención de “obras de gran nobleza de inspiración”.¹⁰³ Entre aquellos iluminados, Leal Guimarães citaba a Georg Friedrich Händel, quien “componía, con espantosa fertilidad, sonatas, preludios, fugas”;¹⁰⁴ y al Padre Antonio Soler, quien “de espíritu profundamente católico, encontraba en la música la mejor fórmula de aproximarse a Dios”.¹⁰⁵ No obstante, para ella Johann Sebastian Bach era la quintaesencia de la música docta.

Beatriz 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”¹⁰⁶ dotadas de un “profundo espíritu religioso”.¹⁰⁷ Señaló, además, que “elevaba siempre su pensamiento a Dios, pues no iniciaba un trabajo ni dirigía un concierto sin primero hacer una oración”.¹⁰⁸

Aquella ofrenda sagrada habría permitido que “genios precoces”,¹⁰⁹ como Wolfgang Amadeus Mozart, desarrollaran una “extraordinaria intuición musical [...] incluso antes de aprender a leer”;¹¹⁰ que Luigi Cherubini, maestro italiano del

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*

100 *Miguel Angelo da composição, pela força [sic] e grandeza das suas concepções.* Beatriz Leal Guimarães. “Orlando de Lassus”. *Perfis Musicais*, 1952: 34.

101 *Beleza mística.* Beatriz Leal Guimarães. “Antonio de Cabezón”. *Perfis Musicais* 1952: 24.

102 *Pela exuberante ressonância e riqueza de harmonias [...] obras de grande nobreza de inspiração.* Beatriz Leal Guimarães, “Antonio de Cabezón”, *Perfis Musicais*, 1952, 24.

103 *Ibid.*

104 *Compunha, com espantosa fertilidade, sonatas, prelúdios, fugas.* Beatriz Leal Guimarães, “George Friedrich Handel”, *Perfis Musicais*, 1952, 9.

105 *De espírito profundamente católico, encontrava na música a melhor fórmula de se aproximar de Deus.* Beatriz Leal Guimarães, “Padre Antonio Soler”, *Perfis Musicais*, 1952, 36.

106 *Beleza eterna.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Joseph Haydn”, *Perfis Musicais*, 1952, 46.

107 *Profundo espírito religioso.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Joseph Haydn”, *Perfis Musicais* 1952, 46.

108 *Elevava sempre o seu pensamento a Deus, pois não iniciava um trabalho, nem dirigia um concerto sem primeiro fazer uma oração.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Joseph Haydn”, *Perfis Musicais*, 1952, 46.

109 *Gênios precoces.* Beatriz Leal Guimarães, “Wolfgang Amadeus Mozart”, *Perfis Musicais*, 1952, 49.

110 *Extraordinária intuição musical [...] mesmo antes de aprender a ler.* Beatriz Leal Guimarães, “Wolfgang Amadeus Mozart”, *Perfis Musicais*, 1952, 49.

contrapunto, fuera contratado por el teatro Pégola, a los nueve años, como cimbalista, y compusiera, con apenas dieciséis, misas, cantatas, oratorios, misereres y magníficats;¹¹¹ que Ludwig van Beethoven, pese a nacer “en una paupérrima cuna, en ambiente de miseria”,¹¹² haya legado “al mundo la incomparable riqueza de las Nueve Sinfonías”;¹¹³ o que Frédéric-François Chopin, “poeta de la música”,¹¹⁴ fuera contemplado en “un silencio religioso”¹¹⁵ mientras tocaba el piano con “extrema sensibilidad [...] provocando lágrimas”.¹¹⁶

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”, Franz Liszt.¹¹⁷ 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 con la enseñanza del canto en portugués, sino que preservaba el paradigma del italiano y el francés como idiomas acordes con la música erudita.¹¹⁸ 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”.¹¹⁹

De todos modos, en la mayoría de sus textos deificaba a aquellos 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”;¹²⁰ Francisco Braga, quien mantuvo “una orquesta organizada en los moldes de los grandes centros europeos”;¹²¹ Alberto Nepomuceno,

111 *Ibid.*

112 *Foi, pois, num paupérrimo berço, em ambiente de miséria.* Beatriz Leal Guimarães, “Ludwig van Beethoven”, *Perfis Musicais*, 1952, 63.

113 *Legar ao mundo a incomparável riqueza das Nove Sinfonias.* Beatriz Leal Guimarães, “Ludwig van Beethoven”, *Perfis Musicais*, 1952, 63.

114 *Poeta da música.* Beatriz Leal Guimarães, “Frédéric-François Chopin”, *Perfis Musicais*, 1952, 78.

115 *Um silêncio religioso.* Beatriz Leal Guimarães, “Frédéric-François Chopin”, *Perfis Musicais*, 1952, 78.

116 *Extrema sensibilidade [...] provocando lágrimas.* Beatriz Leal Guimarães, “Frédéric-François Chopin”, *Perfis Musicais* 1952, 77.

117 *O patrono dos pianistas.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Listz [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952, 82.

118 *Ibid.*

119 *Nossa língua, tão doce e tão sonora.* Beatriz Leal Guimarães, “Alberto Nepomuceno”, *Perfis Musicais*, 1952, 251.

120 *Estava à altura de ombrear com as criações debussyanas e com as de grandes músicos da moderna escola europeia.* Beatriz Leal Guimarães, “Heitor Villa Lobos [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952, 268.

121 *Uma orquesta organizada nos moldes dos grandes centros europeus.* Beatriz Leal Guimarães, “Francisco Braga”, *Perfis Musicais*, 1952, 254.

quien alardeó “su formación nítidamente europea”;¹²² Francisco Mignone, uno “de los mejores compositores brasileños que más contribuyeron para elevar el concepto de nuestro arte en el extranjero”;¹²³ Henrique Oswald, quien “conoció a Brahms, Saint-Saëns y Massenet, haciéndose admirar por esos maestros que le pronosticaron un futuro brillante”;¹²⁴ 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”.¹²⁵ De él, Leal Guimarães transcribió los supuestos encomios de Giuseppe Verdi: “¡Este joven es un verdadero genio! ¡Él comienza por donde yo termino!”.¹²⁶

Aunque Beatriz no escatimaba en loas para los compositores brasileños, 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”,¹²⁷ 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”.¹²⁸

La afinidad de Leal Guimarães por la música docta la hacía relegar a los 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”,¹²⁹ quien recopiló y armonizó canciones como “Foi numa noite calma”, “Bambalelé”, “Sertaneja”,

122 *Sua formação nitidamente européia [sic]*. Beatriz Leal Guimarães, “Henrique Osvaldo [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952, 249.

123 *Dos melhores compositores brasileiros que mais contribuíram para elevar o conceito de nossa arte no estrangeiro*. Beatriz Leal Guimarães, “Francisco Mignone”, *Perfis Musicais*, 1952, 294.

124 *Conheceu Brahms, Saint-Saens e Massenet, fazendo-se admirar desses [sic] mestres, que lhe prognosticaram futuro brilhante*. Beatriz Leal Guimarães, “Henrique Osvaldo [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952:, 249.

125 *Por onde quer que andasse, levando a sua música, erguia bem alto o nome de sua terra, de um país da América que a velha e orgulhosa Europa julgava meio salvagem*. Beatriz Leal Guimarães, “Carlos Gomes”, *Perfis Musicais*, 1952, 234.

126 *Este rapaz é um verdadeiro gênio! Ele começa por onde eu acabo!* Beatriz Leal Guimarães, “Carlos Gomes”, *Perfis Musicais*, 1952, 235.

127 *Tendo causado grande êxito a Missa de São Benedito, feita especialmente para a inauguração da igreja de Lorena, solenemente apresentada*. Beatriz Leal Guimarães, “João Gomes de Araújo”, *Perfis Musicais*, 1952, 244.

128 *Sua arte atingiu o máximo de beleza e grandiosidade*. Beatriz Leal Guimarães, “Padre José Maurício”, *Perfis Musicais*, 1952, 227-228.

129 *Entusiasta do nosso folclore*. Beatriz Leal Guimarães, “Luciano Gallet”, *Perfis Musicais*, 1952, 265.

“Taieiras”, “Luar do Sertão”, “Arrazoar”, “Puxa o melão”, sabiá”, “Eu vi amor pequenino”, “Tutu Marambá”, “Morena, morena” y “Suspira, coração triste!”.¹³⁰

Así como eludía a quienes valorizaban la música popular, Beatriz también reveló una displicencia hacia las mujeres. Cabe resaltar que, de las siete cantantes líricas que revisitó (María Malibrán, Adelina Patti, 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 María Malibrán, además de exaltar “su voz, de extraordinaria extensión, [que] alcanzaba casi tres octavas”,¹³¹ elogió “su encantadora belleza”.¹³² De Adelina Patti aseguró que era acreedora de una “incomparable belleza”¹³³ y comparó su voz “con un collar de perlas del más puro Oriente”.¹³⁴ De Nelli Melba expresó que “la fama de su voz recorría más de la belleza del timbre que de la extensión”.¹³⁵ Y de Claudia Muzio, la “divina Claudia”,¹³⁶ ponderó su profesionalismo... y su cuerpo.

Conclusiones

En este artículo 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, si no, más bien, funciona como un espacio de definición de lo moderno y lo civilizado, en antítesis a otras músicas, prácticas y culturas.

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,

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *A sua voz, de extraordinária extensão, abrangia quase três oitavas.* Beatriz Leal Guimarães, “Maria Malibrán”, *Perfis Musicais*, 1952, 201.

¹³² *Sua encantadora beleza.* Beatriz Leal Guimarães. “Maria Malibrán”, *Perfis Musicais*, 1952, 201.

¹³³ *Incomparável beleza.* Beatriz Leal Guimarães, “Adelina Patti”, *Perfis Musicais*, 1952, 203.

¹³⁴ *Um colar de pérolas do mais puro oriente.* Beatriz Leal Guimarães, “Adelina Patti”, *Perfis Musicais*, 1952, 204.

¹³⁵ *A fama de sua voz decorria mais da beleza do timbre do que da extensão.* Beatriz Leal Guimarães, “Nelli Melba”, *Perfis Musicais*, 1952, 212.

¹³⁶ *A “divina Claudia”.* Beatriz Leal Guimarães, “Claudia Muzio”, *Perfis Musicais*, 1952, 288.

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 debía 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. 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. Más allá, se vislumbra un ejercicio de acción directa, en una búsqueda, desde el gusto y lo clásico, de extirpar los elementos indígenas y africanos de la cultura brasileña para europeizarla bajo un lente modernista.

Bibliografía

Amato, Rita de Cássia Fucci. "Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico". *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nro. 1 (2008): 166-194.

- Binder, Fernando Pereira. "Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2018.
- Castagna, Paulo. "Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa". Relatorio de proyecto de investigación, 2007.
- Frith, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. Nueva York: Pantheon Books, 1981.
- Furtado Filho, João Ernani. "Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro". *Revista Trajetos* 7, nro. 13 (2009): 130-167.
- Gonzalez, Fernando. "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.
- Ibáñez, Jesús. *El regreso del sujeto*. Santiago de Chile: Amerinda Editores, 1990.
- . *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Leal Guimarães, Beatriz. *Perfis Musicais*. Río de Janeiro: Editôra A Noite, 1952.
- Lipovetsky, Guilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- Mayos, Gonçal y Antoni Brey, eds. *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Península, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Río de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- Nin, Anaïs. *Diario I (1931-1934)*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Nunes da Silva, Cecília, Quintão de Almeida, Felipe e Ivan Marcelo Gomes. "BELEZA E FEMINILIDADE: o corpo feminino nas páginas da revista Vida Capichaba (1925-1939)". *Motrivivência* 27, nro. 46 (2015): 35-52.
- Panadés Aranha, Luis Fernando. "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, 2019.
- Pinzón, Hernán. "Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura", *Enunciación* 19, nro. 2 (2014): 282-291.
- Potter, Jonathan. *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Rivera, Jorge. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018.
- Tuma, Said. “‘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, 2017.
- van Dijk, Teun. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Volpe, Maria Alice “Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos”. Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001.
- “A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e ‘a sinfonia da terra’”. *Música em Perspectiva* 1, nro. 1 (2008): 58-71.