

## RESUMEN

*Escribir de música en el Brasil finisecular era un oficio masculino. Esclarecer cuándo las mujeres —casi todas ligadas al conservatorio— se animaron a ser críticas musicales es nuestra tarea. Para esta investigación se examinaron 40 revistas de música impresas en Brasil entre 1896 y hasta 1960. No obstante, redujimos el corpus de análisis a la mitad. Esto, basándonos en el criterio que sustenta nuestro estudio: mujeres que escribieron de música.*

*Para caracterizar la muestra, clasificamos las publicaciones especializadas en dos categorías: de cultura musical y de instituciones de formación musical. Nos interesa identificar aspectos clave como 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 reporteras, columnistas o críticas musicales (quiénes firmaban asiduamente).*

*Palabras clave: crítica musical femenina, crítica musical brasileña, mujeres reporteras, columnistas o críticas musicales*

## ABSTRACT

*Writing about music at the turn of the century in Brazil was a masculine profession. Clarifying when women —almost all of them linked to the conservatory— were encouraged to be music critics is our task.*

*For this research, 40 music magazines printed in Brazil between 1896 and 1960 were examined. Nevertheless, we reduced the corpus analysis by half. This, based on the criterion that supports our study: women who wrote about music.*

*To characterize the sample, we classified the specialized publications into two categories: musical culture and musical training institutions. We are interested in identifying key aspects such as the length and place of publication (Rio de Janeiro versus São Paulo), the periodicity (weekly, fortnightly, monthly, bi-monthly and quarterly publications), the management and writing team (ranks, permanent and occasional collaborators, correspondents from other Brazilian regions or from abroad) and, of course, the contribution of women as reporters, columnists or music critics (who signed regularly).*

*Keywords: female music criticism, Brazilian music criticism, women as reporters, columnists or music critics.*

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)  
pp. 190 a 220**

**“NO TODOS LOS DÍAS APARECE, EN EL MUNDO, UNA MUJER  
BONITA QUE SEPA ESCRIBIR”: CONSONANCIAS Y DISONANCIAS EN  
LA PRENSA MUSICAL BRASILEÑA (1896-1960)**

**“NOT EVERY DAY A PRETTY WOMAN WHO KNOWS HOW TO WRITE  
APPEARS IN THE WORLD”: CONSONANCES AND DISSONANCES IN  
THE BRAZILIAN MUSIC PRESS (1896-1960)**

*Dra. © Nayive Ananías  
Universidad Alberto Hurtado  
Chile\**

“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”<sup>1</sup>.

En 1879, la *Revista Musical e de Belas Artes* lamentaba la carencia de publicaciones especializadas en Brasil. Predecesoras, como *Lyra de Apolo Brasileiro* (1834-?), *Terpsichore Brasileira* (1837-?) y *Philo Harmônico* (1842), o sólo editaban partituras o luego claudicaban al año de vida. Es que “la reconocida apatía de nuestra vida artística en Río de Janeiro”<sup>2</sup>, como protestaba *Revista Musical e de Belas Artes*, no le dejaba otra opción que “cubrir de caracteres las ocho albas páginas [...] [con] noticias de origen extranjero y lugares comunes de cualquier género”<sup>3</sup>. Llegado el siglo XX, y gracias a los avances náuticos, las

---

\* Correo electrónico [nayive.ananias@gmail.com](mailto:nayive.ananias@gmail.com) Artículo recibido el 25/10/2020 y aprobado por el comité editorial el 20/11/2020

<sup>1</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, I/1 (4 de enero, 1879).

<sup>2</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, II/1 (3 de enero, 1880).

<sup>3</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, II/1 (3 de enero, 1880).

orquestas y las compañías de teatro lírico recalaban en el puerto carioca. 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 Canto Coral, el Cuerpo Coral Pío X, la Sociedad de Cultura Musical y el Centro Artístico Musical<sup>4</sup>. Ese renacimiento 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—**<sup>5</sup>, y así el movimiento o progreso musical se va tornando más real y noble para sus cooperadores”<sup>6</sup>.

Suponemos 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. A fines del siglo XIX y a principios del XX, escribir de música en Brasil se había convertido en un oficio masculino. Esclarecer cómo y cuándo las mujeres se animaron a ser cronistas o críticas de música es nuestra tarea.

Para esta investigación se han examinado 40 revistas impresas en Brasil desde 1899 y hasta 1960: 36<sup>7</sup> en la Biblioteca Alberto Nepomuceno de la Escola de Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro y 4<sup>8</sup> en el Arquivo do Estado de São Paulo. Para efectos de este estudio trabajaremos con sólo 20 publicaciones. Hemos tomado esa decisión basándonos en el criterio que sustenta esta tesis: mujeres que escribieron de música.

Para caracterizar la muestra hemos clasificado estas revistas en dos categorías: de cultura musical y de instituciones de formación musical. Nos interesa identificar aspectos clave como la extensión y el lugar de edición

---

<sup>4</sup> Información obtenida de *Brasil Musical*, II/19-20 (del 10 al 25 de enero, 1924), p. 1.

<sup>5</sup> Las negritas son mías.

<sup>6</sup> *Brasil Musical*, II/19-20 (del 10 al 25 de enero, 1924), p. 1.

<sup>7</sup> *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*, *Ilustração Brasileira*, *Ilustração Musical*, *Jornal Ilustrado*, *Lira*, *Música Viva*, *Revista Artística*, *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 (Rio 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*.

<sup>8</sup> *Theatro & Música*, *Vida Artística (ex Theatro & Música)*, *Revista Moderna* y *Echo Phonographico*.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

(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 (quienes firmaban asiduamente).

### Listado de revistas

#### Cultura musical

Título	Lugar de edición	Años de edición <sup>9</sup>
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
São Paulo Musical	São Paulo	1952-1954
O Violino	Salvador	1952-1955

#### 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 alemãs, 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

---

<sup>9</sup> Información recabada en la base de datos de la Universidade Federal do Rio de Janeiro: <https://minerva.ufrj.br/> Consultado el 24 de noviembre del 2020.

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
Ilustração Musical	Orgão Oficial de Associação Brasileira de Música, Escola de Música Figueiredo, Escola Arcângelo Corelli (RJ), Instituto de Música da Bahia, Instituto Carlos Gomes	Río de Janeiro	1930-1931
Música Sacra	Orden Franciscana	Petrópolis	1941-1959

### Categorías de análisis

#### 1. Duración de las revistas

En el caso de algunas 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<sup>10</sup> fue viable determinar algunos lapsos exactos y, otros, estimados. De todos modos, podemos aseverar que las publicaciones musicales que catastramos 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, generando un descalabro económico imposible de repuntar.

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!"<sup>11</sup>.

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*, *Ilustração Musical*, *Sinfonia*, *Jornal de Música* no alcanzaron el lustro. Tan rápido surgían con la esperanza de cautivar a una ávida audiencia, tan rápido clausuraban sus oficinas de redacción. La crítica musical Magdala da Gama Oliveira, en 1933, manifestó su desazón en la columna "Se busca una revista..." en *O Radical*:

<sup>10</sup> <https://minerva.ufrj.br/> Consultada el 18 de noviembre del 2020.

<sup>11</sup> *Diário de Pernambuco*, (30 de mayo, 1921), p. 4.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

“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 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”<sup>12</sup>.

Sólo cinco revistas musicales, del conjunto que hemos sondeado, sobrepasaron la exigua expectativa de vida: 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. En su último número, en la edición de noviembre y diciembre de 1959, el entonces director, Fray Romano Koepe, reveló los detalles del inminente cierre:

“Al 28 de septiembre recibimos una carta del Reverendísimo Padre Fray Aurélio Stulzer, Director de la Editora Vozes Ltda., comunicándonos la resolución del conspicuo Consejo Editorial de no publicar más esta Revista a partir del año venidero. De esta forma, pues, “Música Sacra” está obligada a abandonar el escenario de las publicaciones culturales católicas de Brasil, después de 18 años de existencia. Muere, con “Música Sacra”, uno de los más queridos ideales de esa figura excepcional de sacerdote, apóstol y artista que fue el Reverendísimo Fray Pedro Sinzig, O.F.M. [...] Queríamos pedir a nuestros lectores y amigos que jamás decaigan en su idealismo. Sabemos que el trabajo por la música sacra es, humanamente hablando, uno de los más ingratos... ¡Pero qué importa! Es uno de los más necesarios; es un trabajo particularmente grato a Nuestro Señor”<sup>13</sup>.

Aunque *Música Sacra* “representa[ba] justamente una contribución preciosa”<sup>14</sup> “en una Tierra en que es difícil hacer crecer una simple publicación musical”<sup>15</sup>, probablemente su extinción se haya debido a dos factores: el reducido, selecto y conservador grupo de adeptos a la música religiosa, y el incremento de revistas seculares, masivas y destinadas a un público juvenil<sup>16</sup>, admirador de la música popular, de los programas radiales y de un género en ciernes: la bossa nova.

## 2. Procedencia

Entre las décadas de 1920 y 1950, en Río de Janeiro se editaron diez revistas

---

<sup>12</sup> *O Radical*, (7 de noviembre, 1933), p. 7.

<sup>13</sup> *Música Sacra*, (noviembre-diciembre, 1959), pp. 81-82.

<sup>14</sup> *Correio da Manhã*, (3 de junio, 1941), p. 13.

<sup>15</sup> *Correio da Manhã*, (10 de julio, 1941).

<sup>16</sup> Algunas revistas cariocas de la época fueron *Radiolândia* (1953-1963), *Revista do Rádio* (1948-1970), *Revista do Disco* (1953-1958), *Revista da Música Popular* (1954-1956) y *Manchete* (1952-2007).

musicales en las que escribieron mujeres. En los años 20, cuando 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”<sup>17</sup>, existió la disputa entre una “revista musical, literaria, teatral y deportiva”<sup>18</sup> y una “publicación quincenal ilustrada”<sup>19</sup>. En los 30 se estableció una “revista mensual de cultura e informaciones musicales”<sup>20</sup>; en los 40 emergió una que refutó “el llamado arte académico [...], escogiendo la revolución y repeliendo la reacción”<sup>21</sup>; y en los 50 una se proclamó como “la única revista de música que hay actualmente en Brasil”<sup>22</sup>. 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 por Mário de Andrade en *Ilustração Musical* (1930-1931). Después, cuatro publicaciones especializadas siguieron esa senda.

A diferencia de las revistas cariocas, en las paulistanas hallamos a mujeres que escribieron de música desde fines del siglo XIX y hasta la década de 1960. 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”<sup>23</sup>. *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<sup>24</sup>. Hacia los años 50 y 60, en *São Paulo Musical* y *Música*, los artículos sobre discos y programas radiales cobraban importancia.

Pese a la irrefutable 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 encontramos 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 dirigidas

---

<sup>17</sup> *A Noite*, (29 de mayo, 1922), p. 6.

<sup>18</sup> *O Rio Musical* (1922-1924).

<sup>19</sup> *Revista Musical* (1922-1928).

<sup>20</sup> *Ilustração Musical* (1930-1931).

<sup>21</sup> *Música Viva* (1940-1947).

<sup>22</sup> *Sinfonia* (1946-1950?).

<sup>23</sup> *Jornal do Brasil*, (16 de junio, 1928), p. 5.

<sup>24</sup> Información obtenida de *Ariel*, I/6 (marzo, 1924).

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

por representantes del entorno académico (como los historiadores Luís da Câmara Cascudo y Waldemar de Almeida en *Som*, y Anfilófilo Oliveira en *O Violino*) y del ámbito eclesialístico (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 *Som*, el *Diário de Natal* señalaba en 1948 que era “la única revista musical que se edita normalmente en nuestro país”<sup>25</sup>. De *Revista Musical*, en 1921 *A Província* se lamentaba el “valor tan poco reconocido”<sup>26</sup> hacia la publicación, y esperaba “que obtenga el necesario apoyo del público”<sup>27</sup>. 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”<sup>28</sup>. 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 [...] “*Música Sacra*” está excelentemente impresa y promete vida larga y útil”<sup>29</sup>.

### 3. Periodicidad

Siete de las revistas musicales que hemos rastreado se editaron mensualmente: las cariocas *Ilustração Musical*, *Jornal de Música y Sinfonía*, las paulistanas *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 20, Benjamim Costallat, crítico musical de *Jornal do Brasil*, comentó que *Ariel*<sup>30</sup> era “una revista de élite, admirable en su trabajo tipográfico y muy elegante y altamente bien hecha en su materia. Un mensual que recuerda a revistas europeas por el esmero de los detalles y del acabado”<sup>31</sup>. Una “linda revista paulistana”<sup>32</sup>, como recalca el *Diário da Noite de São Paulo*, “que tanto honra nuestras artes gráficas, así como nuestra intelectualidad. Buen texto,

---

<sup>25</sup> *Diário de Natal*, (19 de noviembre, 1948), p. 6.

<sup>26</sup> *A Província*, (30 de mayo, 1921), p. 1.

<sup>27</sup> *A Província*, (30 de mayo, 1921), p. 1.

<sup>28</sup> *Jornal do Commercio*, (9 de abril, 1941), p. 2.

<sup>29</sup> *Correio da Manhã*, (3 de enero, 1941), p. 11.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> *Jornal do Brasil*, (16 de junio, 1928), p. 5.

<sup>32</sup> *Diário da Noite*, (19 de abril, 1928), p. 9.

óptimas ilustraciones, arte en todas las páginas”<sup>33</sup>. En los anuncios de la época, *Ariel* se presentaba como “la mejor revista musical de América del Sur”<sup>34</sup>.

Una década más tarde, *Ilustração 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”<sup>35</sup>. 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”<sup>36</sup>, como notificaba *Jornal do Brasil*, *Ilustração Musical* se consagraba como “uno de los proyectores de la cultura artística brasileña en todo el mundo civilizado”<sup>37</sup>.

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 Atanásio, por sacar adelante una revista “impresa en magnífico papel y repleta de excelente materia”<sup>38</sup>, que actuaría como “el punto de convergencia de nuestra intelectualidad artística [...] ya era tiempo de decirle al Brasil intelectual: ‘nosce te ipsum’ [conócete a ti mismo]”<sup>39</sup>. 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”<sup>40</sup>, 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”<sup>41</sup> y porque “a través de todas las vicisitudes, ‘Brasil Musical’ ha buscado siempre imponerse por su conducta de revista serie de arte”<sup>42</sup>.

En nuestro listado no registramos 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 llamado arte académico”<sup>43</sup> y alentaba “todo lo que favorece el nacimiento y crecimiento de lo nuevo”<sup>44</sup>. En 1941, en *Correio da Manhã*, João Itiberê da Cunha destacaba el carácter transgresor de la publicación:

---

<sup>33</sup> *Diário da Noite*, (19 de abril, 1928), p. 9.

<sup>34</sup> *Phoenix*, 3 (marzo, 1924), p. 38.

<sup>35</sup> *Correio da Manhã*, (31 de mayo, 1930), p. 5.

<sup>36</sup> *Jornal do Brasil*, (6 de junio, 1930), p. 6.

<sup>37</sup> *O Paiz*, (3 de agosto, 1930), p. 8.

<sup>38</sup> *O Jornal*, (21 de mayo, 1921), p. 11.

<sup>39</sup> *O Jornal*, (21 de mayo, 1921), p. 11.

<sup>40</sup> *A Noite*, (14 de noviembre, 1923), p. 8. *El Ferrocarril*, XIV/4183 (martes 30 de marzo, 1869), p. 2, c. 4.

<sup>41</sup> *O Jornal*, (18 de marzo, 1923), p. 4.

<sup>42</sup> *Correio da Manhã*, (23 de diciembre, 1926), p. 6.

<sup>43</sup> *Música Viva*, 12 (enero, 1947), p. 1.

<sup>44</sup> *Música Viva*, 12 (enero, 1947), p. 1.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

“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”<sup>45</sup>.

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.

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”<sup>46</sup>. La temida crítica musical D’Or, quien testificó que “no es justo que continuemos despreciando la buena lectura, manantial de cultura y saber”<sup>47</sup>, aplaudió el tiraje de cinco mil ejemplares de la *Revista C.B.M.* (“significa la esperanza de que no faltarán lectores para sus páginas”<sup>48</sup>) y afirmó que “una nueva revista de música [...] es, así y todo, un punto de partida para emprendimientos más grandes”<sup>49</sup>. 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.”<sup>50</sup>.

De las revistas que hemos estudiado, sólo una fue semanario: *O Rio Musical*, que se proponía “cumplir el serio programa [...] de propagar el gusto por la música, elevada, entre nosotros”<sup>51</sup>. Ubicada en el centro de Río de Janeiro y

---

<sup>45</sup> *Correio da Manhã*, (9 de febrero, 1941), p. 21.

<sup>46</sup> *Correio da Manhã*, (18 de junio, 1932), p. 7.

<sup>47</sup> *Diário de Notícias*, (28 de diciembre, 1955), p. 3.

<sup>48</sup> *Diário de Notícias*, (28 de diciembre, 1955), p. 3.

<sup>49</sup> *Diário de Notícias*, (28 de diciembre, 1955), p. 3.

<sup>50</sup> *Jornal do Commercio*, (4 de enero, 1956), p. 7.

<sup>51</sup> *O Jornal*, (28 de mayo, 1922), p. 9.

dirigida por Julio Mendes Pereira y M. Chagas Rosa<sup>52</sup>, 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”<sup>53</sup>.

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 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.

#### 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<sup>54</sup>. Aquello también significó la aparición del corresponsal, “el típico habitante de la diáspora periodística”<sup>55</sup> que trabajaba “fuera de la sede central de su redacción, sea dentro o fuera del país”<sup>56</sup>.

En este sentido, las corresponsalías se tornaron esenciales para las publicaciones musicales brasileñas. Implicaban una conexión férrea con el Viejo Continente; una señal tácita que insinuaba que el país había depurado y blanqueado sus raigambres africanas e indígenas, y que se abría a recibir incómbres transatlánticos. Europa simbolizaba modernidad, industrialización, cosmopolitismo, refinamiento, ilustración y renacimiento artístico y literario. La aristocracia carioca y paulistana parecía sepultar cualquier concepción de barbarie, subdesarrollo e incultura. Un errado imaginario que posicionaba a la antigua colonia lusitana como tierra de “aquellos gigantes, aquellas amazonas, aquellos macabros cinocéfalos”<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> *O Jornal*, del 17 de febrero de 1924, informó que Pio Jardim y Dicesar Plaisant asumían como directores de la revista.

<sup>53</sup> *A Noite*, (29 de mayo, 1922), p. 6.

<sup>54</sup> García Espinosa de los Monteros, Guillermo (1998). “Periodismo internacional, corresponsales y testimonios sobre el extranjero”, *Foro Internacional* 38, 2-3, pp. 415-426.

<sup>55</sup> García (1988). “Periodismo internacional...”, p. 420.

<sup>56</sup> García (1988). “Periodismo internacional...”, p. 420.

<sup>57</sup> Buarque de Holanda, Sérgio (1958). **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 127.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

El Brasil finisecular olvidó “los peores vapuleos y las más altaneras imposiciones económicas y políticas”<sup>58</sup> que padeció en la época imperialista y se convirtió en “una sociedad de pequeños burgueses, caballeros de frac, damas elegantes y pomposas, todo tipo de joven saturado de pretensión y de esnobismo”<sup>59</sup>. La remodelación urbanística de Río de Janeiro se efectuó bajo los preceptos arquitectónicos parisinos.

“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”<sup>60</sup>.

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 en Berlín, Florencia, Ginebra, París, Porto, Roma y Viena, todas metrópolis “civilizadas”. 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. Muy pocos eran brasileños radicados en otras ciudades: desde Roma, la arpista Rosa Ferraiol para *Correio Musical Brasileiro*; desde Baltimore, el pianista Alfredo Oswald para *Ilustração 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 tanto en Brasil como en el extranjero. Suponemos que incluir contenidos locales fue una ambición descentralizadora: que la primacía de Río de Janeiro y São Paulo sucumbiera ante el esplendor de la vida artística en las capitales estatales.

Publicaciones fluminenses de la década de 1950, como *Jornal de Música* y *Sinfonia*, mantenían corresponsales en Manaus, 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

---

<sup>58</sup> Zea, Leopoldo (2015). *América en la conciencia de Europa*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 28.

<sup>59</sup> Zanon, Maria Cecília (2009). “A sociedade carioca da *Belle Époque* nas páginas do *Fon-Fon!*”, *Patrimônio e Memória* 4, 2, p. 221.

<sup>60</sup> Zanon (2009). “A sociedade carioca...”, p. 227.

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<sup>61</sup>.

*Ilustração Musical es*, sin duda, la revista brasileña de los años 30 con la mayor cantidad de corresponsales nacionales. En el escalafón aparecían prestigiosos profesores y profesoras<sup>62</sup> de Río de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Manaus, Belém, Paraíba, Recife, Maceió, Salvador, Curitiba, Porto Alegre, Pelotas y Río Grande.

Siguiendo a *Ilustração 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, constatamos la premura por tratar de cubrir los acontecimientos más descolantes 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, Manaus, 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<sup>63</sup>. Mientras que las cariocas *Revista Musical* (1924-1928), *Ilustração Musical* (1930-1931)<sup>64</sup>, *Sinfonia* (1950) y *Jornal de Música* (1952)<sup>65</sup> divulgaban 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<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Como José Orteni, Alfredo Maciel F. Melo, Luis de Carvalho, Odilon Coimbra, Arquimedes Peres Maranhão, Iranildo Buarque Maciel, Arnaldo Marchesoti y Lysanias de Oliveira Campos en *Sinfonia*.

<sup>62</sup> Para profundizar en las mujeres que fueron corresponsales, revisar la sección “Mujeres que escribían de música”.

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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 Kahan Montes de Oca, crítico musical polaco radicado en América Latina; desde Lima, Carlos Raygada, crítico musical; y, desde Lisboa, Gastão de Bittencourt, musicólogo.

<sup>66</sup> Ejercía como corresponsal Rodolfo Barbacci, musicólogo y compositor argentino.

“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)

“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)

---

## 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<sup>67</sup>: 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. En el número 77, correspondiente al 15 de octubre de 1899, se les distinguió como “ilustrísimos señores”. Se sumaron, entonces, Eduardo Nadaud, Luigi Chiaffarelli (pianista) y Luiz Montroger. Por desgracia, es difícil descifrar a quiénes se les atribuyen las crónicas.

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 esencial para entender las dinámicas de las revistas musicales de esa época: colaboradores que podían participar en más de una publicación, sin ataduras contractuales, capaces de emprender su propio proyecto periodístico. Mastrangelo encarnó esa premisa. Siendo redactor de *O Rio Musical* (1922-1924) instituyó *Brasil Musical* (1923-1927). Un “hombre raro en nuestro medio”<sup>68</sup>, sentenciaba *O Jornal* en 1924, pues “se acordó de fundar [...] una revista que ya debíamos poseer, por lo menos, hace un cuarto de siglo”<sup>69</sup>.

*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”<sup>70</sup>, acreditaba *O Paiz*.

Desde los años 30, ciertos nombres se repetían 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”<sup>71</sup>, comentaba *A Noite* de la *Revista da Associação Brasileira de Música* en 1933. “Como siempre, sus páginas

---

<sup>67</sup> Colaboradores que aparecen en el escalafón de la edición número 73.

<sup>68</sup> *O Jornal*, (24 de junio, 1924), p. 11.

<sup>69</sup> *O Jornal*, (24 de junio, 1924), p. 11.

<sup>70</sup> *O Paiz*, (14 de junio, 1924), p. 6.

<sup>71</sup> *A Noite*, (13 de mayo, 1933), p. 4.

poseen importantes contribuciones musicológicas<sup>72</sup>, ratificaba el *Diário de Notícias* en 1934.

Contribuciones de baluartes de la musicología local, como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo<sup>73</sup>, Andrade Muricy, Egydio de Castro e Silva, Octavio Bevilacqua, Renato Almeida, Brasília Itiberê da Cunha y Mário de Andrade. “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 *Ilustração Musical*.

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] estar en mejores manos<sup>74</sup>”, como insistía João Itiberê da Cunha en 1940<sup>75</sup>.

Hubo otros representantes de la crítica musical brasileña que, pese a que no pertenecían al círculo más estrecho del profesor Luiz Heitor, compartían créditos en las revistas especializadas. 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*).

Mário de Andrade, al igual que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ejerció un potente influjo en la crítica y en la investigación musical. Una especie de polímata moderno, personificaba una figura omnipresente, deambulando como crítico musical en publicaciones tan disímiles entre sí, como *Ilustração Musical*, *Intercâmbio: vozes alemãs, vozes brasileiras*, *Música Viva* y *Música Sacra*.

En 1921 comenzó a escribir en la revista paulistana *Correio Musical Brasileiro*, que contaba “con un cuerpo de redacción que vale por una victoria y más,

---

<sup>72</sup> *Diário de Notícias*, (7 de septiembre, 1934), p. 8.

<sup>73</sup> 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 ‘Ilustração Musical’ al lado de Andrade Muricy y Octavio Bevilacqua”. *Correio do Paraná*, (9 de abril, 1932), p. 3.

<sup>74</sup> *Correio da Manhã*, (10 de mayo, 1940), p. 5.

<sup>75</sup> 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 Brasília 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, 1940), p. 5.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

con la colaboración de innumerables maestros brasileños<sup>76</sup>, como los músicos Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Francisco Nunes, Léo Kessler, Abdon Milanez y Agostinho Cantù<sup>77</sup>.

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<sup>78</sup>.”

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<sup>79</sup>.”

Waldemar de Almeida, director de la pernambucana *Som*, abogaba por textos que impugnaran “los perniciosos efectos de la música fútil, mostrando su influencia sobre la criminalidad y la disolución de las costumbres<sup>80</sup>” y que dijeran “verdades duras, pero oportunas, a una sociedad neo-paganizada<sup>81</sup>”. Por eso, en 1937, agradecía el “apoyo moral e intelectual de grandes figuras de las letras del país. Mário de Andrade es una de ellas<sup>82</sup>.”

La confirmación de una cofradía masculina en la musicología y en la crítica musical se comprueba 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<sup>83</sup>”. No obstante, esa visión androcéntrica se cristalizó en Brasil a fines del siglo XIX. Incluso, en esa época se discutía acerca del incremento de críticos musicales, algunos tildados, de forma despectiva, “cronistas” o “critiqueros<sup>84</sup>”. “No hay nada más fácil en esta ciudad de Río de Janeiro que cualquier sujeto se asuma crítico musical<sup>85</sup>,”

---

<sup>76</sup> *O Jornal*, (21 de mayo, 1921), p. 11.

<sup>77</sup> Información obtenida de *República*, (11 de agosto, 1921), p. 4.

<sup>78</sup> *Correio Musical Brasileiro*, I/3 (15 de junio, 1921).

<sup>79</sup> *Correio Musical Brasileiro*, I/3 (15 de junio, 1921).

<sup>80</sup> *A Ordem*, (13 de julio, 1939), p. 1.

<sup>81</sup> *A Ordem*, (13 de julio, 1939), p. 1.

<sup>82</sup> *O Radical*, (10 de enero, 1937), p. 5.

<sup>83</sup> *Tribuna da Imprensa*, (6 de enero, 1956), p. 3.

<sup>84</sup> *Revista Artística*, I/1 (junio, 1899), p. 7.

<sup>85</sup> *Cidade do Rio*, (30 de diciembre, 1896), p. 2.

deploraba *Cidade do Rio* en 1896. Ese pleito, por supuesto, era sólo entre hombres.

Ser crítico y no crítica, performar el género contrario y gramaticalmente eludir las normas, fue el modo que encontraron algunas críticas musicales para legitimarse. En 1943, Magdala da Gama Oliveira 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 arrebato, 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”<sup>86</sup>.

En 1933, cuando incursionó en la escritura de cuentos infantiles, Magdala dejó entrever su más grande desazón: haber nacido mujer.

“Yo quería ser sapo, niño 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, niño negrito, caracol — pero, ¡no desearía ser mujer!”<sup>87</sup>.

## 6. Contenidos

En un intento por historizar las revistas musicales en São Paulo, la crítica Inah de Mello elogiaba en 1954 “las relativas a la educación musical”<sup>88</sup> 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”<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> *Fon-Fon*, (14 de agosto, 1943), p. 52.

<sup>87</sup> “Desdita”. *En Rabiscos*, 1933, pp. 59-60.

<sup>88</sup> *Correio Paulistano*, (3 de julio, 1954).

<sup>89</sup> *Correio Paulistano*, (3 de julio, 1954).

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the brazilian music press (1896-1960)**

---

Mediante la difusión de conciertos, nociones teóricas y, en algunos casos, partituras, los periódicos musicales estaban destinados a “las gentiles señoras que dedican a la música una buena parte de su precioso tiempo”, como señalaba *A Música* en 1896, o ejercían “una influencia eficaz [...] con artículos esencialmente pedagógicos”, como declaraba Lira cinco décadas más tarde.

La crítica musical, por tanto, se empleaba como herramienta para educar y permear el gusto. Los textos periodísticos solían defender la estética decimonónica, promover proyectos europeístas, metaforizar respecto de íconos del Clasicismo y el Romanticismo, condenar la música 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”<sup>90</sup>. Una nación, claramente, segregada por clase, raza, género y estatus económico.

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 la prensa especializada 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”<sup>91</sup> y prometía “servir tanto a los más hábiles pianistas como a los principiantes”<sup>92</sup>. 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. En la edición 79 escribió sobre Marie Jaëll, discípula de Liszt, “una de las pianistas de mayor virtuosismo de nuestra época, y cuando, aún muy joven, la oímos por primera vez, quedamos asombrados por la nitidez que su ejecución conservaba, así como por los pasajes complicadísimos y de velocidad vertiginosa”<sup>93</sup>.

La preponderancia del pianismo en las publicaciones musicales persistió hasta los años 20. 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 novedades danzantes de mayor éxito en las orquestas de esta

---

<sup>90</sup> Madrid, Alejandro L. (2007). “Los sonidos de la nación moderna. El primer congreso de música nacional en México”, *Boletín Música*, N° 18, p. 21.

<sup>91</sup> *A Música para Todos*, I/1 (15 de marzo, 1896).

<sup>92</sup> *A Música para Todos*, I/1 (15 de marzo, 1896).

<sup>93</sup> *A Música*, IV/79 (15 de noviembre, 1899), p. 1.

Capital, formando un álbum de las más lindas y variadas composiciones de autores nacionales y extranjeros. Fox-trot, tangos argentinos, vales, ragtimes, maxixes, sambas, canções, modinhas<sup>94</sup>.

O *Rio Musical*, que propagaba “diversas crónicas sobre los grandes maestros de la música y la publicación de músicas clásicas y de actualidad”<sup>95</sup>, 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”<sup>96</sup>, y sostenía de Dyla Tavares Josetti que “pocas pianistas brasileñas poseen la técnica de bravura que observamos”<sup>97</sup>.

Del equipo de redacción, sólo sabemos que lo integraban “los más competentes profesores de música y brillantes escritores”<sup>98</sup>: a Julio Reis se le encomendaba la sección “Chronica” y, a Mi-Dó-Si, “Ao som da orchestra”<sup>99</sup>. En la edición número 11, del 5 de agosto de 1922, nos percatamos de 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”<sup>100</sup>, como ya asentía *Brasil Musical* en 1924, fue una consigna que perduró en el tiempo. Desde 1930, la música artística brasileña cobró mayor relevancia, quizá debido a la repercusión mundial de los Choros de Heitor Villa-Lobos. *Ilustração Musical* enfatizaba:

“Aquí serán encontradas todas las informaciones de real interés: la música brasileña estará con toda su vida fielmente retratada [...] Exclusivamente informativa y educadora, *Ilustração 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”<sup>101</sup>.

Una música brasileña que, en los '40, 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

---

<sup>94</sup> *Revista Musical*, I/1 (15 de agosto, 1923), p. 2.

<sup>95</sup> *O Jornal*, (11 de noviembre, 1922), p. 4.

<sup>96</sup> *O Rio Musical*, 34 (16 de febrero, 1924).

<sup>97</sup> *O Rio Musical*, 54 (5 de julio, 1924).

<sup>98</sup> *A Noite*, (26 de mayo, 1922), p. 4.

<sup>99</sup> *O Paiz*, (19 de noviembre, 1922), p. 2.

<sup>100</sup> *Brasil Musical*, II/23-24 (del 10 al 25 de marzo, 1924).

<sup>101</sup> *Ilustração Musical*, I/1 (agosto, 1930), p. 1.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**  
“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the brazilian music press (1896-1960)

---

diatónico”<sup>102</sup>, como amparaba la carioca *Música Viva*, “artículos de interés referentes a la música de Iglesia, como a la música profana”<sup>103</sup>, que caracterizaba a la petropolitana *Música Sacra*, y las realizaciones musicales del nordeste, “pero sin virarse a un tema regional”<sup>104</sup>, que conllevó a “intercambios culturales con los más altos musicógrafos brasileños”<sup>105</sup>, como ratificaba la natalense *Som*.

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 50. “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”<sup>106</sup>, como expresó la directora Antonietta de Souza. Su gestión fue alabada por Eduardo López-Chávarri, del diario valenciano *Las Provincias*:

“Además de artista y profesora de mérito, es Antonietta de Souza una organizadora infatigable y efecto de ello es la Revista “C.B.M.”, que es una publicación altamente amena, pedagógica sin pedertería, variada, moderna, completa. Y en ella leemos, entre estudios de Historia Estética, Enseñanza, Folk-lore [sic], Notas de humor, Vida del Conservatorio, Juveniles ensayos de los alumnos bien dotados”<sup>107</sup>.

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 permanente investigación sobre la situación de la música”<sup>108</sup>, como prometía *São Paulo Musical* en 1953, “los problemas del Arte y de las diferentes corrientes de la música contemporánea”<sup>109</sup>, es decir, aquellas preocupaciones 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”<sup>110</sup> que publicaba *São Paulo Musical* y las “noticias de artistas, estudiantes, orquestas, escuelas, asociaciones, concursos, conjuntos corales”<sup>111</sup> orientadas a “todos

---

<sup>102</sup> *Música Viva*. Manifiesto de 1946, p. 2.

<sup>103</sup> *Correio da Manhã*, (1 de octubre, 1943), p. 9.

<sup>104</sup> *Som*, II/5, p. 1

<sup>105</sup> *Som*, II/5, p. 1

<sup>106</sup> C.B.M., I/1 (de octubre a diciembre, 1955), p. 3.

<sup>107</sup> C.B.M., I/5 (de octubre a diciembre, 1956), pp. 5-6.

<sup>108</sup> *São Paulo Musical*, IV/37 (mayo, 1953), p. 1.

<sup>109</sup> *São Paulo Musical*, IV/37 (mayo, 1953), p. 1.

<sup>110</sup> *São Paulo Musical*, IV/37 (mayo, 1953), p. 1.

<sup>111</sup> *Música*, I/6-7 (de diciembre a enero, 1960), p. 3.

los que se interesan y trabajan en pro de la buena música en Brasil”<sup>112</sup>, 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”<sup>113</sup>.

## 7. Mujeres que escribían de música

A partir de nuestro trabajo de campo podemos concluir que, durante la primera mitad del siglo XX, 115 mujeres escribieron de música en Brasil. Puesto que sólo analizamos veinte revistas especializadas, es presumible que hayamos omitido a críticas y cronistas que trabajaron, por ejemplo, en la prensa de circulación nacional<sup>114</sup>. O, más triste aún, es probable que no las identificáramos por el empleo de seudónimos no femeninos<sup>115</sup>.

Tal como preveíamos, la mayoría de las redactoras fueron musicólogas, directoras corales, compositoras y/o intérpretes, en especial, pianistas, violinistas y cantantes<sup>116</sup>. 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, hallamos a unas

---

<sup>112</sup> *Música*, I/6-7 (de diciembre a enero, 1960), p. 3.

<sup>113</sup> *São Paulo Musical*, IV/37 (mayo, 1953), p. 32.

<sup>114</sup> Hay nombres que hemos 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.

<sup>115</sup> Una anécdota al respecto: cuando recién emprendimos esta investigación y revisamos periódicos de alcance nacional, nos topamos con D’Or (Ondina Portella Ribeiro Dantas). Pensando que se trataba de un hombre, por un tiempo desatendimos sus mordaces críticas en *Diário de Notícias*. Por suerte, nos percatamos del error.

<sup>116</sup> Esta información fue recogida a través de la Hemeroteca Digital Brasileira: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. En el motor de búsqueda escribíamos el nombre completo de la persona, entre comillas, para obtener entradas exactas. Luego de chequear periódicos y revistas de distintas décadas y estados brasileños, encontramos la disciplina de origen de la cronista. En contados casos no aparecía. Consultada el 18 de noviembre del 2020.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

pocas articulistas púberes<sup>117</sup>. Era común que, tras egresar del conservatorio, algunas jóvenes sobresalientes incursionaran en el terreno periodístico.

No mencionaremos a todas las mujeres que ejercieron la crítica musical en Brasil. Más bien, nos centraremos en un corpus específico, constituido por cronistas que fueron laureadas tanto en los medios en los que trabajaban 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 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 brillaría 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”<sup>118</sup>.

Ser “profesora del Instituto Nacional de Música y una de las más competentes”<sup>119</sup> que gozaba “de justo prestigio en su clase por su variado conocimiento musical, sumado a una gran intuición artística”<sup>120</sup> 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”<sup>121</sup>.

En su travesía, confesaba en sus correspondencias, 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!

---

<sup>117</sup> 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. Dedujimos 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”.

<sup>118</sup> *A Província*, (11 de noviembre, 1923), p. 1.

<sup>119</sup> *Diário Carioca*, (10 de agosto, 1932), p. 4.

<sup>120</sup> *O Paiz*, (3 de noviembre, 1921), p. 4.

<sup>121</sup> *Revista Musical*, (1 de octubre, 1927), p. 10.

Seis, ocho conciertos diarios, ¡todos ellos repletos!”<sup>122</sup>, 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”<sup>123</sup>.

A partir de los años 30, Amélia de Rezende Martins delineó la senda de la crítica musical. Persistente colaboradora en *Ariel e Ilustração Musical*, dirigió, entre 1935 y 1938, una inusual y polémica publicación musical: *Intercâmbio: vozes alemans, vozes brasileiras*, partidaria del Tercer Reich. En 1942, “la distinguida virtuosa”<sup>124</sup>, fue acusada de haber sido una agente encubierta de los nazis<sup>125</sup>. *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”<sup>126</sup>.

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”<sup>127</sup>.

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 Prager, y la mezzo-soprano Antonietta de Souza, ambas cronistas en *Ilustração Musical*. Invitada por esa revista, Olga Prager, “la más grande folclorista” según *The New York Times*<sup>128</sup>, inauguró una sección de música popular mucho antes que investigadoras y críticas, como Dulce Martins Lamas

---

<sup>122</sup> *Revista Musical*, (segunda quincena de enero, 1928), p. 6.

<sup>123</sup> *Revista Musical*, VI/114 (primera quincena de mayo, 1928), p. 1.

<sup>124</sup> *Fon-Fon*, 6, (1935).

<sup>125</sup> Enio de Freitas e Castro, presidente de la Associação Riograndense de Música, publicó un extenso reportaje para los *Diários Associados*.

<sup>126</sup> *O Dia*, (5 de abril, 1942), p. 1.

<sup>127</sup> *Vida Doméstica*, (abril, 1934), p. 102.

<sup>128</sup> Recuperado de <https://jornalggn.com.br/musica/olga-prager-coelho-quase-um-seculo-de-excelente-musica/> Consultada el 18 de noviembre del 2020.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

y Mariza Lira, salvaguardaran esa expresión. En su columna, Prager 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 hiciera 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 aquella que ya existe entre nosotros, que es mucho más nueva, mucho más interesante... mucho más espontánea y sincera? No consintamos más que se tergiverse nuestra música popular”<sup>129</sup>.

Antonietta de Souza, en cambio, idealizaba un “público musicalizado”<sup>130</sup> que fuese representado “por los elegidos de Euterpe, sus hijos preferidos, los grandes músicos, o sea, solistas, profesores, compositores o directores”<sup>131</sup>. En su juventud se había convertido en “una gloria nacional”<sup>132</sup> tras conquistar “los aplausos de las plateas más cultas de Europa”<sup>133</sup> con “la belleza y amplitud de su voz, su dicción perfecta, su real temperamento artístico”<sup>134</sup>. Cuando Magdala da Gama Oliveira declaró en 1930 que “en cada periódico debería haber un redactor con la obligación de frecuentar los conciertos”<sup>135</sup>, aprovechó de candidatearse junto a Antonietta de Souza: “Pues bien, nosotr[a]s [...] no encontraríamos dificultad para desempeñar la tarea”<sup>136</sup>.

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

---

<sup>129</sup> *Ilustração Musical*, II/3 ( marzo, 1931), p. 85.

<sup>130</sup> *C.B.M.*, I/2 (de enero a marzo, 1956), p. 5.

<sup>131</sup> *C.B.M.*, I/2 (de enero a marzo, 1956), p. 5.

<sup>132</sup> *A Cigarra*, (segunda quincena de julio, 1929).

<sup>133</sup> *A Cigarra*, (segunda quincena de julio, 1929).

<sup>134</sup> *A Cigarra*, (segunda quincena de julio, 1929).

<sup>135</sup> *Diário Carioca*, (3 de julio, 1930), p. 2.

<sup>136</sup> *Diário Carioca*, (3 de julio, 1930), p. 2.

<sup>137</sup> *Música Viva*, 12 (enero, 1947).

<sup>138</sup> *En São Paulo Musical*, V/41 (1954).

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]"<sup>137</sup>.

Si en los '40 ya era ostensible la inserción masiva de redactoras musicales, en los '50 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"<sup>138</sup>, de Carvalho se caracterizaba por ser una intérprete con "bravura, técnica [y] sentimiento"<sup>139</sup>. 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"<sup>140</sup>.

La década de 1950 marca, sin duda, el apogeo de la crítica musical femenina en Brasil. Una "crítica severa [...], que no transige"<sup>141</sup>, como advirtió entonces Dinorá de Carvalho.

### Consideraciones finales

"Escrita por critiqueros —mediocres fanfarrones y atrevidos, incapaces de comprender las ventajas o defectos de una obra de arte, escribidores de frases sin sentido alguno— la crítica se torna una tortura insoportable para quien la lee, una vivisección cruel, absurda e indignante al mismo tiempo y siempre ridícula [...] Preguntamos ahora: ¿debemos por más tiempo tolerar aún que la crítica de arte permanezca en ese estado despreciable a que fue lanzada por cronistas ignorantes y critiqueros sin dignidad?"<sup>142</sup>.

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

---

<sup>139</sup> *A Vida Moderna*, (1917).

<sup>140</sup> *São Paulo Musical*, III/32 (15 de octubre, 1952), p. 9.

<sup>141</sup> *São Paulo Musical*, IV/37 (mayo, 1953), p. 16.

<sup>142</sup> *Revista Artística*, I/1 (junio, 1899), p. 7.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

XIX. A veces, los insultos y las sornas podían eternizarse. Oscar Guanabara, 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”<sup>143</sup>, satirizaba *Brasil Musical* en 1923.

Posiblemente, el autor de aquella crónica fue Octavio Bevilacqua, crítico de larga data. En 1932, Guanabara 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”<sup>144</sup>.

La crítica musical en Brasil acarrea 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”<sup>145</sup>, 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 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”<sup>146</sup>.

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”<sup>147</sup>. 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!”<sup>148</sup>, 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”<sup>149</sup> 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”<sup>150</sup>.

A diferencia de las reyertas entre críticos musicales, pareciera que entre las mujeres se propiciaba un ambiente de camaradería, donde se proscríbía la

---

<sup>143</sup> *Brasil Musical*, I/5 (20 de abril, 1923).

<sup>144</sup> *Jornal do Commercio*, (27 de julio, 1932), p. 2.

<sup>145</sup> *Fon-Fon*, (7 de junio, 1924), p. 89.

<sup>146</sup> *Fon-Fon*, (20 de septiembre, 1941), p. 12.

<sup>147</sup> *O Radical*, (17 de septiembre, 1933), p. 6.

<sup>148</sup> *O Radical*, (18 de agosto, 1933), p. 7.

<sup>149</sup> *O Radical*, (17 de septiembre, 1933), p. 6.

<sup>150</sup> *O Radical*, (17 de septiembre, 1933), p. 6.

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”<sup>151</sup>, 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. Pertenece, por principio y vocación, a la escuela iniciada por el inolvidable Oscar Guanabara 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”<sup>152</sup>.

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”<sup>153</sup>.

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 definía sus carreras. Mariza Lira, quien mantuvo con Mário de Andrade una relación profesional con tintes de platonismo, se excusaba por sus “notas de reportera barata”<sup>154</sup>. Agradecía y obedecía cada consejo y observación que recibía, pero ante “los errores que el Señor considera insanables, mi fuerza de voluntad ha de encontrar solución digna”<sup>155</sup>. Como una promesa, dictaminó que “un día, quizá, no muy lejos, presente un trabajo digno de una alumna de Mário de Andrade”<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> *Diário de Notícias*, (23 de noviembre, 1935), p. 9.

<sup>152</sup> *A Cena Muda*, (6 de julio, 1943), p. 16.

<sup>153</sup> *Diário de Notícias*, (5 de febrero, 1948), p. 10.

<sup>154</sup> Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade, (Río de Janeiro, 15 de septiembre, 1941).

<sup>155</sup> “Os erros que o Sr. julga insanáveis, a minha força de vontade há de encontrar solução digna”. Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade, (Río de Janeiro, 30 de junio, 1941).

<sup>156</sup> “Um dia talvez não muito longe apresente trabalho digno de uma alumna de Mario de Andrade”. Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade, (Curitiba, 20 de febrero, 1943).

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**  
“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)

---

Mário de Andrade, “el brillante escritor y musicólogo que todos conocen y admiran”<sup>157</sup>, “una de las más curiosas figuras de la moderna literatura brasileña”<sup>158</sup> y con “una actividad multiforme que iba de la crítica al cuento, de la poesía al romance, del ensayo a la crónica”<sup>159</sup>, no sólo fue una inspiración para Mariza Lira, sino que también para otras críticas musicales. Fue “ilustre colega” de Magdala da Gama Oliveira<sup>160</sup>, 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<sup>161</sup>.

Consciente o inconscientemente, a Mário de Andrade le complacía que sus simpatizantes le rindieran pleitesía. Con mujeres críticas musicales propiciaba la verticalidad y la supeditación, como si hubiesen pertenecido a una casta inferior, como si no lograsen llegar a su altura. Al situarse como un avezado e inigualable preceptor, reproducía comportamientos misóginos. “Mário de Andrade, siempre hablando mal de las pianistas; ¡no sé cuál es el motivo!”<sup>162</sup>, declaró en *A Cigarra* Aldine, probablemente una ex estudiante del Conservatório.

La aparente homosexualidad de Mário de Andrade —que “alimentó todo tipo de especulación”<sup>163</sup> desde 1929<sup>164</sup> y la resiliencia ante constantes ataques homofóbicos a través de la prensa<sup>165</sup> patentizaría la rescisión de binarismos de género o algún grado de empatía con esos *otros/iguales* diferentes, liminales y relegados, como los sujetos femeninos que aquí examinamos. Conllevaría, 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”<sup>166</sup>. Pero Mário de Andrade ejerció una postura homopatriarcal<sup>167 168</sup> y cristalizó paradigmas machistas en un entorno donde se generarían sólidos enlaces entre las minorías disidentes (gays y mujeres).

---

<sup>157</sup> *Revista Estrêla Azul*, (enero, 1945), p. 68.

<sup>158</sup> *Senzala, revista mensal para o negro*, 1/2 (febrero, 1946), p. 4.

<sup>159</sup> *Senzala, revista mensal para o negro*, 1/2 (febrero, 1946), p. 4.

<sup>160</sup> 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*.

<sup>161</sup> *O Estado de S. Paulo*, (5 de febrero, 1939), p. 4.

<sup>162</sup> *A Cigarra*, V/95 (1918), p. 6.

<sup>163</sup> Jardim, Eduardo (2015). *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Río de Janeiro: Edições de Janeiro/Biblioteca Nacional, p. 135.

<sup>164</sup> Vergara, Jorge (2015). “Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade”, *Revista Vórtex* 3, 2, pp. 98-126.

<sup>165</sup> Vergara (2015). “Homofobia e efeminação...”, pp. 98-126.

<sup>166</sup> Ahumada Peña, Haydée (1995). “La mujer, esa ‘otra’ provincia”, *La crítica literaria chilena*. María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (editores). Concepción: Editora Anibal Pinto, pp. 125-131.

<sup>167</sup> Recuperado de:

<https://radio.uchile.cl/2018/09/01/homopatriarcal-los-alcances-del-machismo-en-el-activismo-lgtbi/>  
Consultado el 18 de noviembre del 2020.

<sup>168</sup> Rojas, Nicole (2018). “Homopatriarcal: los alcances del machismo en el activismo LGTBI”. En <https://radio.uchile.cl/2018/09/01/homopatriarcal-los-alcances-del-machismo-en-el-activismo-lgtbi/>. Consultado en octubre de 2020.

Aunque no es un tema que suele abordarse en el ámbito académico, Mário de Andrade recurría a la denostación hacia algunas escritoras de su generación, infantilizándolas. Como advierte Rkain: “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”<sup>169</sup>.

Esa 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”<sup>170</sup>, al agradecerle “por la precisión con que me juzgó”<sup>171</sup> y por rogarle “que se digne a aceptar la dirección [de la Comissão de Pesquisas Populares] de los citados estudios e investigaciones”<sup>172</sup>, ratifica la dinámica narcisista de Mário al fomentar lazos marcados por la sumisión con sus aprendices, en tanto individuos abyectos.

Esa autopercepción de Lira como “reportera barata”, jamás rebatida por de Andrade, la expone como una mujer medrosa e irresoluta. A decir de Ionta<sup>173</sup> se siente con una eterna falta de conocimientos y, por eso, incapaz de caminar sola, necesitando no un profesor, sino que un ‘amigo-padre’”.

Pese a que la producción textual de las críticas musicales brasileñas se podría vislumbrar como un espacio disruptivo para *ser mujer*, perpetuaron “el modelo patriarcal en la escritura”<sup>174</sup> aunque “haciendo ya un acto de revolución y de rebelión al apropiarse de la creatividad”<sup>175</sup>. 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”<sup>176</sup>.

Escribir de música suponía 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”<sup>177</sup>.

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

---

<sup>169</sup> <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> Consultado el 18 de noviembre del 2020.

<sup>170</sup> Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade, (21 de julio, 1942).

<sup>171</sup> Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade, (21 de julio, 1942).

<sup>172</sup> *Diário Carioca*, (22 de septiembre, 1940), p. 8.

<sup>173</sup> Ionta, Marilda (2013). “Oneyda Alvarenga escreve a Mário de Andrade”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, p. 171.

<sup>174</sup> Ahumada Peña, Haydée (1995). “La mujer, esa ‘otra’ provincia”, *La crítica literaria chilena*. María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (editores). Concepción: Editora Aníbal Pinto, pp. 125-131.

<sup>175</sup> Ahumada (1995). “La mujer, esa ‘otra’...”, pp. 127-128.

<sup>176</sup> Ahumada (1995). “La mujer, esa ‘otra’...”, p. 128.

<sup>177</sup> *Fon-Fon*, (17 de junio, 1944), p. 20.

**“No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir”:  
Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)**

**“Not every day a pretty woman who knows how to write appears in the world”:  
Consonances and dissonances in the Brazilian music press (1896-1960)**

---

autoría para ser — irónicamente — criticadas. “Ya nadie soporta las cancioncillas de las que tanto nos habla, Doña Mag, nostálgica de sus bellos tiempos” , 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.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Ahumada Peña, Haydée (1995). “La mujer, esa ‘otra’ provincia”, **La crítica literaria chilena**. María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (editores). Concepción: Editora Aníbal Pinto, pp. 125-131.

Barongeno, Luciana (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.

Buarque de Holanda, Sérgio (1958). **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

da Gama Oliveira, Magdala (1933). “Desdita”, **Rabiscos**. Río de Janeiro: Typ. Baptista de Souza, pp. 59-60.

García Espinosa de los Monteros, Guillermo (1998). “Periodismo internacional, corresponsales y testimonios sobre el extranjero”, *Foro Internacional* 38, 2-3, pp. 415-426.

Ionta, Marilda (2013). “Oneyda Alvarenga escreve a Mário de Andrade”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, pp. 161-180.

Jardim, Eduardo (2015). **Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra**. Río de Janeiro: Edições de Janeiro/Biblioteca Nacional.

Leal Guimarães, Beatriz (1954). **Perfis Musicais**. Río de Janeiro: Editôra A Noite.

Madrid, Alejandro L. (2007). “Los sonidos de la nación moderna. El primer congreso de música nacional en México”, *Boletín Música*, N° 18, p. 21.

---

<sup>178</sup> *O Cruzeiro*, (26 de enero, 1946), p. 30.

- Rkain, Jamyle (2017). "Uma pioneira do erotismo: lutando contra machismo e racismo, Gilka Machado escreveu sobre libertação da mulher pelo sexo". En <https://operamundi.uol.com.br/samuel/46618/uma-pioneira-do-erotismo-lutando-contramachismo-e-racismo-gilka-machado-escreveu-sobre-libertacao-da-mulher-pelo-sexo>. Consultado en octubre de 2020.
- Rojas, Nicole (2018). "'Homopatriarcado': Los alcances del machismo en el activismoLGTBI". En <https://radio.uchile.cl/2018/09/01/homopatriarcado-los-alcances-del-machismo-en-el-activismo-lgtbi/>. Consultado en octubre de 2020.
- Vergara, Jorge (2015). "Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade", *Revista Vórtex* 3, 2, pp. 98-126.
- Zanon, Maria Cecília (2009). "A sociedade carioca da *Belle Époque* nas páginas do *Fon-Fon!*", *Patrimônio e Memória* 4, 2, pp. 217-235.
- Zea, Leopoldo (2015). **América en la conciencia de Europa**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 28.