
LA MEMORIA HISTÓRICA Y SUS CONFIGURACIONES TEMÁTICAS

UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINARIA



JUAN ANDRÉS BRESCIANO

(Compilador)



EDICIONES CRUZ DEL SUR

LA MEMORIA HISTÓRICA
Y
SUS CONFIGURACIONES TEMÁTICAS.

UNA APROXIMACIÓN
INTERDISCIPLINARIA

Juan Andrés Bresciano
(Compilador)

**«Música en conserva»:
memoria e Historia de la música en Brasil**

José Geraldo Vinci de Moraes

Universidad de São Paulo

Cacá Machado

Centro de Referencia de la Música Brasileña del Auditorio Ibirapuera

1. Yo vi, yo oí, yo escuché

En la Antigua Grecia, buscar la verdad interrogando a quien hubiera presenciado determinado acontecimiento humano fue la actitud determinante para que se diera el quiebre entre Historia y literatura, lo que apuntó a la formación de otro género: el historiográfico. El éxito para alcanzar ese objetivo era la averiguación entre aquellos que habían presenciado los eventos. Heródoto sugirió que el que sabe es aquel que vio; ello trazó los límites del principio básico del testimonio en Historia, más específicamente del *testimonio ocular*⁵²⁶. La investigación historiográfica se basaría entonces en el principio del *yo vi*, consagrado después de manera enérgica por Tucídides⁵²⁷. Si no era posible presenciar directamente el acontecimiento, Heródoto indicó la alternativa metodológica de investigarlo escuchando a aquel que lo vivió; o sea, si *no vi*, puedo interrogar a *aquel que vio*.

A pesar de este predominio de la oralidad en relación a la escritura, la escucha era secundaria. Si el evento se encontrara ya sumergido en el pasado remoto, lo que haría imposible la existencia de testimonios oculares, las informaciones del pasado podrían «oírse» a través de una serie de mediaciones. Pero esta alternativa tornaría su conocimiento incierto e inseguro. El principio del *yo oí* asume un papel importante, pero evidentemente auxiliar en la dinámica impuesta por el *yo vi*.

⁵²⁶ R. COLLINGWOOD. *A ideia de história* [1.ª parte]. Lisboa: Ed. Presença, 6.ª ed., 1986.

⁵²⁷ François DOSSE. *A História*. Bauru; São Paulo: Edusc, 2000, p. 23.

Todo indica entonces que la tradición helénica de la Historiografía occidental expuso la «inferioridad del oído en relación a la vista»⁵²⁸. Aparentemente la Historiografía nació ya con una especie de «sordera original», condición que se profundizó con el tiempo y principalmente con el establecimiento del método histórico científico en el siglo XIX. A decir verdad, ello refleja un debate más amplio instalado en Grecia sobre las formas de alcanzar el conocimiento y la verdad de las cosas, expuesta en la afirmación de Heráclito de que «los ojos son testigos más seguros que los oídos». En términos generales, el conocimiento occidental se edificó sobre este principio de ver el mundo, y no de escucharlo.

Cruel trayectoria epistemológica para aquellos que no conciben los sonidos o la música como simples objetos de estudio, fraccionados para ser descifrados dentro del mundo visible, sino que los perciben como agentes activos en la construcción de la condición humana y, en consecuencia, como una forma de conocer al mundo y a los hombres, valiosos instrumentos de conocimiento y de saber. La sociedad contemporánea, marcada por la tiranía de la imagen, también está colmada de sonidos y ruidos. Dotada sobre todo de una inaudita capacidad para difundir y registrar esas sonoridades, tal vez exija más que nunca una especie de *forma sonora de saber*⁵²⁹, un modo de oír el mundo y de escuchar a los hombres.

Trayectoria trágica también para los historiadores que se preocupan por los sonidos y las sonoridades presentes en las sociedades a lo largo del tiempo. Las posibilidades de escuchar el pasado y la comprensión de cómo las sociedades crearon sus sistemas de producción y registro de sonidos nunca fueron considerados de manera integral por la Historiografía, siempre más próxima al mundo visible que al audible, y más cerca de la literatura que de la música. Incluso cuando se ha aproximado a la música, esta ha sido confinada al plano especializado de la estética o del lenguaje, con una dinámica temporal propia.

Más allá de esa trayectoria poco favorable, oír y escuchar el pasado no representan tarea simple. Eso sucede porque los sonidos, la música, son elementos temporales, lo cual implica su desaparición en el acto mismo en que se manifiestan. Sus registros invaden ante todo la memoria y se asientan en ella, después en el lenguaje y en la anotación para que no se pierdan. La primera modalidad estuvo vinculada durante mucho tiempo a la música «iletrada»; su preservación y difusión dependió de las prácticas orales y de las relaciones entre maestro y aprendiz. Aunque la memoria desempeñe también un papel determinante en la música escrita y «cultura», en este caso «la partitura desempeña [...] el papel de sustituto del

⁵²⁸ François HARTOG. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 283.

⁵²⁹ Jacques ATTALI. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. París: Presses Universitaires de France, 1977.

cerebro»⁵³⁰, lo que significa tratar con un lenguaje escrito. Pero para el historiador nunca fue fácil penetrar en este universo desconocido y un tanto específico del lenguaje musical, toda vez que exige rigurosas especializaciones técnicas. Ocurre que la escritura registra la memoria y la integridad de la creación sonora, mas no garantiza la forma de su expresión y exposición en un espacio-tiempo determinado. Ese carácter esencialmente interpretativo de la música es otro elemento que dificulta la labor de los historiadores.

Una de las maneras de vencer estos límites, impuestos tanto por la memoria y la práctica evanescentes como por la complejidad de la teoría y del lenguaje musicales, tal vez consista en que el historiador trabaje con los registros escritos indirectos que comentan y tratan sobre la música. Ellos son determinantes para alcanzar y comprender el pensamiento musical de una época y, en consecuencia, para aproximarse a los sonidos producidos y difundidos en el pasado. De este modo, la música no se construye solamente con sonidos, silencios y ritmos, sino también con todo aquello que se escribe y se dice sobre ella, lo que la sitúa dentro del mundo de las ideas y de las culturas⁵³¹.

Sin embargo, el desarrollo en el siglo XX de la «música en conserva» (materializada en fonogramas) significó un enorme impacto en estas relaciones y transformó profundamente los procesos de memorización, registro, divulgación y reproducción de la música. Este fenómeno creó un mundo nuevo de sonidos, técnicas, sociabilidades y formas de escuchar. Junto a las innumerables fuentes escritas indirectas, los fonogramas aparecen así como recursos muy valiosos y accesibles para que los historiadores lleguen a los sonidos del pasado. No obstante ello, el paso más seguro para el historiador habrá de ser la combinación de todos los elementos mencionados, por cierto que en distintas condiciones según la época y la temática abordadas. El investigador entonces deberá proceder como un delicado «*luthier* [...] que se guía ante todo por la sensibilidad»⁵³² para alcanzar y recrear los sonidos y la música del pasado⁵³³.

Más allá de las dificultades de tratar con un objeto que se desvanece y con el tecnicismo del lenguaje musical y sus fuentes, otros campos del conocimiento próximos a la Historia

⁵³⁰ Maurice HALBWACHS. *Memória coletiva* [cap. «Memória coletiva dos músicos»]. São Paulo: Vértice, 1990, p. 165.

⁵³¹ Enrico FUBINI. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2.^a ed., 2004, pp. 23-26.

⁵³² Marc BLOCH. *Apologia da História. Ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, pp. 54-55.

⁵³³ Esa discusión está presente de modo más profundo en: José Geraldo VINCI DE MORAES y Elias Thomé SALIBA. «O historiador, o *luthier* e a música» en J. G. VINCI DE MORAES y E. T. SALIBA [comps.]. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

asumieron mejor durante décadas la tarea de comprender la creación, el funcionamiento y la difusión de la música en las sociedades. Ellos surgieron en el siglo XX en razón del tardío ingreso de la música al mundo de lo bello artístico, hasta entonces restringido a las artes plásticas y visuales. Así, además de *ver*, de alguna manera los hombres procuraron *escuchar* el mundo, aunque por caminos epistemológicos y metodológicos un tanto oblicuos respecto del conocimiento positivo y del exagerado cientificismo.

Evidentemente, este proceso acentuó la relativa sordera de la Historia y de los historiadores — felizmente, ya en «vías de curación»⁵³⁴ — y se desdobló en los intentos de escuchar el pasado. Esa condición se percibe en las formas y en las instituciones de registro y memoria de la música y de los sonidos. Hay que considerar siempre la alerta de Marc Bloch: fuentes y documentos no aparecen naturalmente o por arte de magia en archivos, acervos o bibliotecas, sino que su presencia depende de «causas humanas»⁵³⁵. Por cierto, esta dinámica generó una conocida ausencia de registros sonoros y musicales en archivos y acervos, sobre todo de música iletrada de diversos orígenes y formas. Esta también es una cruel condición para los historiadores en general y para los brasileños en particular.

Es cierto que en el período anterior al último cuarto del siglo XIX es imposible pensar en formulaciones y discursos respecto de una *música popular*; consecuentemente, tampoco en su memoria y preservación. La problemática de la cultura y de la música populares comenzó a presentarse en Europa vinculada íntimamente a las demandas nacionalistas más generales, fuertemente marcadas por el Romanticismo. El folclore ejercía ese papel renovador: la cultura y la música del pueblo eran comprendidas dentro de sus límites. Y el principio básico y urgente para obrar con esa memoria y su registro fue marcado profundamente por la idea de «salvar la casa en llamas» ante el avance avasallante del Estado nacional homogeneizador, y del mundo moderno y urbano. De este modo, aquellos que se preocupan por el rescate y la preservación de la memoria y por la construcción de la historia de la música ven y escuchan ese universo dividido entre la *música artística*, que representa la evolución lineal de la tonalidad y del genio creador, y la *música del pueblo*, auténtica, pura, y base original de las nacionalidades.

⁵³⁴ Myriam CHIMÈNES. «Musicologie et histoire. Frontière ou *no man's land* entre deux disciplines» en *Revue de Musicologie*, tomo 84, n° 1, 1998.

⁵³⁵ Marc BLOCH, op. cit., p. 65.

2. Memoria de la música en Brasil: primeras audiciones

Las primeras reflexiones sobre la música de Brasil nacen en el siglo XIX gracias a ese oxígeno cultural. Sin embargo, esa problemática enfrentó otro obstáculo en el país, ya que la cuestión nacional aún estaba mal resuelta y se la trataba irónicamente como una «florezilla tierna»⁵³⁶: aunque regada cuidadosamente durante el Segundo Imperio (1841-1889), según Tobias Barreto (1838-1889) el Brasil era aún solamente «un Estado, pero no [...] una nación». Para alcanzar el segundo y más importante estadio, era necesario inventar social y culturalmente ciertas prácticas y tradiciones, más allá de los elementos unificadores de la lengua (portuguesa) y de la religión (católica). Sucede que la *identidad brasileña* permanecía completamente indefinida en esa sociedad esclavista, con fuertes características mestizas, pero regida por una elite totalmente indiferente a esa realidad. Sin una identidad nacional consolidada, se tornaba imposible pensar en un arte y en una música nacionales. Es precisamente dentro de esos límites que el musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) afirmó que en el siglo XIX Brasil no poseía aún una música de carácter nacional, sino apenas una música «étnica» e «interesada»⁵³⁷.

A pesar de eso, es sorprendente cómo la música —sobre todo la popular— gradualmente fue ocupando un lugar central en la formación de la «comunidad imaginada» como brasileña. Ya en las primeras décadas del siglo XX, la música era un elemento cultural importante y asumía cierta centralidad en la formación y caracterización sociocultural de la idea de *brasilidad*. En el transcurso del siglo, la música se transformó en un punto crucial para la identificación y comprensión del ser brasileño, tanto en lo interno como en las singularidades que lo distinguían de las otras naciones. No es sin razón, por lo tanto, que en los últimos tiempos la música popular de Brasil se haya considerado pieza clave para comprender la sociedad brasileña contemporánea y que, por dicha causa, se multiplicasen exponencialmente los estudios en torno a este tema. El musicólogo Mário de Andrade fue en verdad el primero que se preocupó, a partir de la década de 1920, en comprender y estudiar esta cuestión de manera sistemática y profunda, y contribuyó al mismo tiempo a conformar varios rasgos que sirvieron para caracterizar esa «comunidad imaginada» como brasileña.

⁵³⁶ Evaldo CABRAL DE MELLO. *Um imenso Portugal. História e historiografia* [cap. «Fabricando a nação»]. São Paulo: Editora 34, 2002, pp. 15-23.

⁵³⁷ Mário DE ANDRADE. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Edit., 1962.

2.1 *Algunas tradiciones decimonónicas*

Antes de Mário de Andrade, cierta tradición folclorista también había tratado de comprender la identidad nacional en formación a través de estudios de música popular exclusivamente. Autores como Mello Moraes (1844-1919), Silvio Romero (1851-1914) y Alexina Magalhães Pinto (1870-1921), entre otros, comenzaron a pensar las tradiciones nacionales tomando en cuenta la música, y contribuyeron de varias formas a esbozar cierto pensamiento cultural en torno a ella. Los trabajos de los dos primeros críticos son más conocidos y tienen ese perfil decimonónico de recolección y compilación de la cultura popular⁵³⁸, cuando dichas actividades eran parte fundamental de la creencia folclorista en la formación del «alma nacional».

Por supuesto, estas prácticas también sirvieron como base para elaborar los discursos sobre la nacionalidad tan característicos de este período, sobre todo en el caso de Silvio Romero. Por su parte, Alexina Pinto desempeñó en vida un papel secundario, siempre tributario de la generación anterior. Sin embargo, la importancia de su obra —basada en la recolección de canciones infantiles, destinadas a formar una «gran ópera lírica nacional»⁵³⁹— consiste en haber servido de fuente principal para la elaboración, entre 1932 y 1936, de la *Guía práctica* bajo la dirección de Heitor Villa-Lobos⁵⁴⁰.

Poderoso instrumento musical institucional, la *Guía* fue determinante durante décadas para la comprensión de lo que se consideraba cultura nacional y para la divulgación de su «música original y auténtica». Obligatoria durante décadas en las escuelas de música así como en la enseñanza primaria, la *Guía práctica* preservó, divulgó y, sobre todo, construyó y consolidó la memoria musical nacional y la percepción de lo que significaba ser brasileño. Generaciones de niños y jóvenes conocieron y cantaron —y permanecen aún cantando y memorizando— decenas de canciones como *Terezinha de Jesus*, *O cravo*, *Cai-cai balão*, *Nesta rua*, lo que establece no solamente un repertorio musical, sino principalmente una memoria cultural nacional singular con características casi atávicas.

⁵³⁸ Silvio ROMERO. *Cantos populares do Brasil* [tomo 1]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio Edit., 1954; y Alexandre José DE MELLO MORAES [hijo]. *Festas e tradições populares do Brasil*. Bello Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1979.

⁵³⁹ Alexina DE MAGALHÃES PINTO. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916, p. 9.

⁵⁴⁰ Heitor VILLA-LOBOS. *Guia prático* [4 vols.]. Río de Janeiro: ABM-Funarte, 2009.

Con todo, resulta curioso notar que, antes de estos primeros folcloristas brasileños y nacionalistas, fuese un extranjero quien diera el primer paso importante en el siglo XIX para construir cierta percepción de algunas de las singularidades nacionales brasileñas, con consecuencias en el universo musical. El naturalista bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) llegó a Brasil en 1817 junto con la misión científica que escoltaba a doña Leopoldina, futura esposa de Pedro I. Acompañado por el zoólogo Johann Baptist von Spix, Martius viajó por gran parte de Brasil hasta 1820, recogiendo y clasificando innumerables aspectos de la naturaleza y de la sociedad colonial. Sobre la base de los diarios de su larga travesía, publicó el libro *Reise in Brasilien [Viaje por Brasil]*⁵⁴¹, escrito junto a su colega Spix hasta la muerte de este último en 1826. La obra describe aspectos de la naturaleza y de la vida colonial durante el Segundo Reinado que sirvieron para fijar una imagen física y social del Brasil, y da cuenta asimismo de cierta musicalidad característica de esta sociedad.

Como era común en los escritos de los viajeros, desde Jean de Lery (que dejó el primer registro musical de la música indígena del siglo XVI)⁵⁴², las descripciones destacaban los exotismos de las numerosas fiestas y manifestaciones musicales. La gran diferencia de esta obra es que, además de los relatos criteriosos y minuciosos, la edición original de 1831 contaba con un anexo musical que contenía partituras de cantigas, *modinhas* y *lundus* recogidos en varias regiones, además de catorce melodías indígenas recolectadas en la Amazonia. Violinista de formación *amateur*, Martius no se separó del instrumento ni siquiera durante su travesía por Brasil⁵⁴³. Esa condición le permitió transcribir al pentagrama parte de aquello que escuchara en su recorrido por el Amazonas. Las melodías de las tribus amazónicas registradas se consideran hasta hoy únicas y legítimas fuentes de la música indígena del siglo XIX⁵⁴⁴. Además de las melodías indígenas, dos de las cantigas recopiladas y registradas (*Acaso são estes* y *Escuta, formosa Márcia*) fueron utilizadas por Mário de Andrade como fuente en su libro sobre las *modinhas* del siglo XIX⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ Carl Friedrich Philipp VON MARTIUS y Johann Baptist VON SPIX. *Viagem pelo Brasil* [3 vols.]. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1981.

⁵⁴² Jean DE LERY. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1980, p. 162.

⁵⁴³ Karen M. LISBOA. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil [1817-1820]*. São Paulo: Hucitec, 1997.

⁵⁴⁴ Anna Maria KIEFFER. *Viagem pelo Brasil* [LP]. Partes de estos registros pueden escucharse en el sitio web ENTRE A MEMORIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. [En línea]. Disponible en Internet: <http://www.memoriadamusica.com.br/>.

⁵⁴⁵ Mário DE ANDRADE. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato, L. G. Editora, 1930, pp. 12-13. Bajo una perspectiva musicológica histórica, que aspira a recrear las condiciones interpretativas y culturales de una

Como se ve, Martius colabora de modo directo como fuente genuina para la formación de uno de los primeros acervos de música popular brasileña en el momento decisivo en que se construye la identidad nacional. Con todo, tal vez su mayor contribución para la comprensión de Brasil no esté relacionada directamente con el universo musical. En 1840, en un concurso organizado por el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, presentó una monografía titulada *Cómo debe escribirse la historia del Brasil*: por primera vez, un texto sobre la historia de Brasil y la formación del pueblo brasileño planteaba la conocida fórmula étnica ternaria, compuesta por blancos, indios y negros⁵⁴⁶. Martius indicó que la contribución central era la portuguesa —blanca, por tanto—, simbolizada por un «río caudaloso» que recibía dos «afluentes», los indios y los negros. El naturalista bávaro destacó incluso el papel del mestizaje en la sociedad brasileña, el cual, surgido en la clase baja, tendía a expandirse hacia las superiores. Siempre según Martius, esta mezcla racial era un destino establecido por la Providencia y pertenecía de modo inexorable «a la Historia Universal»⁵⁴⁷. Esa comprensión suya de la sociedad brasileña de mediados del siglo XIX fue muy importante, en un período en el que la elite blanca se mostraba totalmente adversa a esas ideas y actuaba para silenciarla de cualquier modo. Por otra parte, su concepción basada en la «fábula de las tres razas»⁵⁴⁸ y sus mezclas, permaneció en el centro de la mayoría de los análisis sobre la formación de la música brasileña popular o erudita.

2.2. La «música en conserva» y la construcción de la música brasileña

Esos apuntes memorialistas de Martius serían superados solamente a inicios del siglo XX, cuando la evolución tecnológica permitió la grabación de los sonidos y expandió las posibilidades de las investigaciones etnográficas y los registros sonoros. Curiosamente, uno de esos trabajos fue realizado por otro alemán, el antropólogo Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), quien emprendió viajes etnográficos por la región amazónica entre 1911 y 1913.

época, estas piezas fueron grabadas por Ana Maria Kieffer y pueden escucharse en el sitio web ENTRE A MEMORIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. [En línea]. Disponible en Internet: <http://www.memoriadamusica.com.br/>.

⁵⁴⁶ Carl Friedrich Philipp VON MARTIUS. «Como se deve escrever a história do Brasil» en C. F. P. VON MARTIUS. *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Bello Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1982, pp. 85-107.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, pp. 88 y 104.

⁵⁴⁸ Roberto DA MATTA. *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Río de Janeiro: Ed. Rocco, 2.^a ed., 1987, pp. 58-85.

Afirmaba, incluso, sentirse inspirado e influenciado por Martius. Su primer viaje a Brasil data de 1896; a inicios del siglo XX regresó como jefe de dos expediciones a la Amazonia (1903-1905 y 1911-1913). Tras la segunda incursión, publicó en 1917 una importante obra (*Vom Roraima zum Orinoco*), cuyo tercer volumen está íntegramente dedicado a etnografía y musicología de los pueblos indígenas⁵⁴⁹.

Además de su obra escrita, Koch-Grünberg grabó casi una centena de cilindros con música vocal e instrumental de los indios amazónicos, verdadera herencia de la memoria y la etnografía amazónicas⁵⁵⁰. Interesa también saber que algunos de los mitos indígenas transcritos por él fueron utilizados por Mário de Andrade para escribir *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928), obra que contribuyó de manera decisiva a construir la idea del «pueblo brasileño» y su caracterización. En ese sentido, a pesar de la búsqueda del «alma brasileña original» en el siglo XIX, desde esa época se pone de manifiesto una increíble circularidad de culturas y prácticas que suman y colaboran en la organización y construcción de la imagen de *brasilidad* y su representación cultural y musical.

En este mismo período, el coronel Cândido Rondon Pacheco también realizaba numerosas incursiones por el país. El antropólogo Edgar Roquete Pinto (1884-1954) lo acompañó durante el viaje realizado en 1912 a la región del actual estado de Rondônia. En dicha travesía, el joven antropólogo anotó cantos de los indígenas y también realizó varias grabaciones en cilindros de cera. Para las notaciones contó con la ayuda del musicólogo Astolfo Tavares, y para las grabaciones en vivo utilizó un moderno fonógrafo portátil⁵⁵¹. El musicólogo Luiz Heitor Corrêa consideró dichas grabaciones como «la más importante contribución a la etnografía musical amerindia» y compositores como Luciano Gallet y Heitor Villa-Lobos armonizaron las melodías originales o crearon nuevas obras sobre sus temas, desplazándolas del universo etnográfico hacia el repertorio de la «música nacional auténtica».

⁵⁴⁹ Solo existen traducciones al portugués del volumen I [Theodor KOCH-GRÜNBERG. *Do Roraima ao Orinoco*. São Paulo: Unesp, 2006] y del volumen II [publicado como «Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná» en *Revista do Museu Paulista*, nueva serie, vol. VII, São Paulo, 1953, pp. 9-202]. Hay una versión condensada en español publicada por el Banco Central de Venezuela en 1923. La versión íntegra en alemán puede consultarse en el sitio web BRASILIANA USP. [En línea]. Disponible en Internet en <http://www.brasiliana.usp.br/node/473>

⁵⁵⁰ Theodor KOCH-GRÜNBERG. *Gravações em cilindros do Brasil, 1911-1913* [CD]. Berlín: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006.

⁵⁵¹ *Rondônia, 1912. Gravações históricas de Roquete Pinto*. Colección de documentos sonoros, Museo Nacional/LACED. Estas grabaciones pueden oírse en el sitio web ENTRE A MEMORIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. [En línea]. Disponible en Internet: <http://www.memoriadamusica.com.br/>.

De este modo, las grabaciones de Roquete Pinto desempeñaron papeles distintos pero complementarios: representaron el más auténtico deseo folclorista de recuperar y preservar la «cultura popular pura», reforzaron la misión nacionalista de crear una memoria musical de la patria y, por último, se encuadraron en la ambición de los modernistas brasileños de establecer el «oído de la nación» para construir la música y el arte nacionales. También es necesario recordar que Roquete Pinto tuvo un papel pionero y central en el desarrollo de la radiofonía brasileña: él estableció los parámetros de una política de educación radial, la cual iría a contraponerse a la radiodifusión comercial dominante en la década del treinta, y de este modo sirvió de vehículo para introducir una cultura musical originaria en el entretenimiento urbano.

Aunque importantes, estas grabaciones permanecieron limitadas al campo etnográfico. Fue recién con el ambicioso proyecto de Mário de Andrade, desde finales de la década de 1920, que se instauró una verdadera «escucha de la nación», consistente en la recuperación de los registros musicales, su preservación, divulgación y, finalmente, la construcción de una narrativa explicativa de la historia de la música en Brasil. Fundada en concepciones folcloristas y románticas de la cultura y de la música nacional, esa narrativa trató de documentar y comprender la música popular en el horizonte estricto de la formación de la nacionalidad. Ella clasificó y determinó lo que debía estar dentro y lo que debía quedar fuera de los límites de la cultura nacional, dejando al margen una vasta cultura musical urbana existente y en formación durante las primeras décadas del siglo XX.

En compensación, fueron estos proyectos los que posibilitaron los mayores relevamientos, organización, preservación y difusión de la variada cultura musical brasileña, de la cual somos tributarios hasta hoy. Mário de Andrade siempre se preocupó por registrar y divulgar en sus obras musicológicas las variantes musicales con las cuales operó, por ejemplo, en *Ensaio da música brasileira*, *As melodias do Boi e outras peças*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Samba rural paulista*⁵⁵², entre otras. Sin lugar a dudas, la Misión de Investigaciones Folclóricas (1937-1938), pensada, organizada y financiada por Mário de Andrade desde la dirección del Departamento de Cultura de São Paulo, constituyó el más importante de los proyectos de preservación. Tal vez, infelizmente, aún permanezca en esa condición hasta nuestros días. Esta misión dotó de marcas musicales a la identidad nacional por medio de una práctica etnográfica y de técnicas innovadoras para la época. Además de eso, construyó el más interesante e importante acervo iconográfico y fonográfico sobre la música y el cancionero

⁵⁵² Mário DE ANDRADE. *As melodias do Boi e outras peças*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Instituto Nacional do Livro, 1987; *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia, 1983; «Samba rural paulista» en *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins/ Instituto Nacional do Livro, 2.^a ed., 1975.

popular; todo ello, claro está, marcado fuertemente por cierto nacionalismo exagerado. El proyecto original se basaba en el trinomio recuperar/registrar, preservar y divulgar. La misión circuló con cuatro miembros por la región del nordeste y norte del país, y recuperó increíble material por medio de registros escritos, iconográficos y fonográficos. Para hacer efectiva la preservación, se creó una discoteca pública; la divulgación, por su parte, debía producirse mediante una radio educativa. La emisora no salió del papel, pero sí se fundó la discoteca municipal, dirigida por su alumna Oneyda Alvarenga, quien acabaría dando nombre a la institución⁵⁵³.

2.3 Colecciones y coleccionistas

Además de su actividad pública e institucional, Mário de Andrade fue un meticuloso coleccionista y organizador de documentos, libros, partituras y discos. Como en la época no había referencias ni apoyo institucional para los estudios musicológicos, especialmente de música popular, se vio obligado a reunir durante toda su vida un volumen asombroso de material. Ese coleccionismo generó su fabulosa biblioteca personal y un acervo precioso, núcleo importante para los estudios de la música en Brasil. El material se incorporó al Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo en 1968, y hasta hoy constituye fuente de referencia para estudios culturales, literarios, historiográficos y musicológicos⁵⁵⁴.

Esta práctica coleccionista no fue exclusiva de Andrade, ya que era —y sigue siendo— común entre amantes y estudiosos de la música. En verdad, la mayor parte de los acervos de música existentes en el país tuvieron este origen. El acervo del musicólogo alemán Curt Lange (1903-1997), quien vivió mucho tiempo en Montevideo y un período en Brasil, tuvo una trayectoria muy semejante. Fruto de su labor y de su militancia musicológica en América Latina, reunió durante décadas de forma individual un inmenso material bibliográfico y de fuentes primarias.

⁵⁵³ Actualmente la discoteca tiene sede en el Centro Cultural de São Paulo y reúne un acervo musical más exhaustivo, aunque la colección más importante es la de la Misión de Investigaciones Folclóricas.

CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/discoteca.asp>. Algunos registros fonográficos pueden escucharse en recopilaciones en CD [*Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste, 1938*. Secretaría de Cultura de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo y SESC-SP, 2006] o en el sitio web SESC. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>.

⁵⁵⁴ El instituto dispone de un sitio web: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.ieb.usp.br/>.

En lo que refiere al caso de Brasil, su trabajo fue fundamental para reconstruir la audición de la música colonial, especialmente del cotidiano musical de Minas Gerais en los siglos XVIII y XIX. Después de pertenecer a varias instituciones, Lange se integró finalmente a la Universidad Federal de Minas Gerais⁵⁵⁵.

Casos semejantes se multiplican entre los coleccionistas aficionados. Uno de los casos más emblemáticos tal vez sea el del acervo de Abrahão de Carvalho, incorporado a la Biblioteca Nacional. Contador de origen, Carvalho comenzó su colección para ayudar su esposa Antonieta, alumna del músico Henrique Oswald. Hipnotizado por la práctica coleccionista, acabó reuniendo casi diez mil títulos, entre libros, partituras, periódicos, programas de concierto, etc. La biblioteca compró el inmenso acervo en 1953, lo que dio origen a su sección de música, la División de Música y Archivos Sonoros (DIMAS). Este acervo, por ejemplo, posee la única fuente de música escrita del período imperial. Otras colecciones de aficionados e «historiadores» de música brasileña, como Mozart Araújo y Andrade Muricy, se incorporaron al DIMAS a lo largo de los años sesenta y setenta.

Pero, por fuerza de las circunstancias culturales y sociales, las colecciones terminaron volviéndose corrientes entre diletantes interesados en las novedades de la música urbana y de entretenimiento. Ello creó una importante tradición coleccionista y archivística entre críticos e investigadores, como veremos a continuación.

2.4. Tensiones en la memoria y en la audición

La perspectiva anclada en lo nacional y popular, en la que el folclore desempeñaba un papel central, se volvió hegemónica y formó un terreno sólido integrado por compositores (conocidos posteriormente como la *escuela nacionalista*), folcloristas, musicólogos y etnomusicólogos. Esta visión marcó profundamente la producción y la comprensión de la música en Brasil, tanto popular como erudita, por lo menos hasta inicios de los años sesenta. A partir de esa década, la increíble expansión de los medios de comunicación de masas amplió las posibilidades de registro y divulgación de la música, lo que tornó más complejo el marco cultural nacional e internacional.

La influencia del discurso «nacional-popular» se amplió a partir de la década de 1940 y consolidó espacios institucionales en universidades, escuelas, academias, conservatorios y organismos estatales. La expansión del movimiento folclorista de los años cuarenta y

⁵⁵⁵ ACERVO CURT LANGE. [En línea]. Disponible en Internet en <http://www.curtlange.bu.ufmg.br>.

cincuenta siguió esa dinámica, fortalecido también por la expansión internacional de obras de esas características en momentos de reordenamiento del escenario mundial. La creación en 1939 de la cátedra de Folclore Nacional en la Escuela Nacional de Música, y del Centro de Investigaciones del Folclore en 1943, ambos en la Universidad de Brasil (Río de Janeiro), constituyen los marcos de este proceso. El musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo fue el primer profesor de la cátedra y participó activamente del centro. Tanto él como Renato de Almeida, amigos, interlocutores y colaboradores de Mário de Andrade, ejercieron papeles importantes en diferentes momentos de este período. Por ejemplo, lideraron la creación de la Comisión Nacional del Folclore (CNFL) en 1947, que dio origen a comisiones regionales, a varios encuentros y congresos de folclore entre 1948 y 1963, y también en 1958 a la Campaña de Defensa del Folclore Brasileño⁵⁵⁶.

En 1941, Correa de Azevedo fue invitado por una división cultural de la OEA a una estadía de seis meses en los Estados Unidos. Allí conoció a Alan Lomax, director del Archivo del Folclore Musical Estadounidense (Archive of American Folk Song), de la Biblioteca del Congreso en Washington. El joven investigador estadounidense ya era reconocido por las grabaciones obtenidas a lo largo de todo su país, especialmente las registradas en los estados sureños. Inspirado en ellas, el musicólogo brasileño realizó tres viajes etnográficos entre 1942 y 1944. Con el apoyo de la biblioteca, la que inclusive le envió aparatos de grabación, Correa de Azevedo viajó a Goiás (1942), Ceará y Minas Gerais (1944). Un cuarto viaje, que tuvo lugar en 1946 a Río Grande del Sur, ya sin ayuda externa, contó solamente con el apoyo del gobierno de este estado y de algunas instituciones locales. El material reunido por el musicólogo en el Centro de Investigaciones del Folclore, junto al de la Misión de Investigaciones Folclóricas de Mário de Andrade, constituye el acervo más exhaustivo e importante de la música folclórica brasileña. Se consolidaba así la perspectiva folclorista de «recolectar, documentar, guardar y analizar» la música del pueblo para salvaguardar su pureza y originalidad, y colaborar así en la construcción de la «identidad nacional» y del «alma» brasileñas.

A partir de la década de 1960, el folclorismo sufrió ataques generales y sistemáticos de la sociología y de la antropología, además de ser sofocado inevitablemente por el avance de los medios de comunicación. A pesar de su inserción institucional y su influencia intelectual, no se consolidó definitivamente en los cuadros de las ciencias sociales ni, consecuentemente, en el medio académico universitario, a excepción de algunos departamentos de música. A decir

⁵⁵⁶ Rodolfo VILHENA. *Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro, 1947-1964*. Río de Janeiro: Funarte/Fundación Getúlio Vargas, 1997.

verdad, soportó incluso cierto retraimiento y quedó identificado con posturas del pasado, además de seguir vinculado a ciertas prácticas conservadoras y empíricas, al coleccionismo aficionado y a la museificación. Particularmente en el campo de la música popular, el folclorismo sufrió una fuerte competencia de los estudios sobre música urbana, de la antropología musical y de la etnomusicología en expansión.

Aunque importantes, los estudios y acervos propiamente etnomusicológicos demoraron en llenar el vacío folclorista y nacionalista, incluso por la misma indefinición disciplinaria de su campo cultural. Desde el punto de vista teórico, sus intereses no tienen nada en común con el folclorismo. Sus estudios guardan distancia de los antiguos métodos y presupuestos folcloristas y buscan la formación de otras formas de acervos. Se distanciaron principalmente de la visión homogeneizadora del «pueblo» y de lo «popular» y, en consecuencia, de aquella *metamúsica* nacional, atávica e integradora. Entre tanto, algunos residuos de esa imagen permanecieron vivos y enraizados. De cierto modo, el espejismo de la pureza y la originalidad del «buen pueblo» se transfirió a la tela multicolor de los estudios sobre la música indígena, la afroamericana y la de los diversos regionalismos. Más allá de la dificultad de vencer esa tradición, la etnomusicología también ha hecho eco tanto de los discursos multiculturalistas en boga como del discurso oficial del Estado en defensa de la pureza de las etnias. Por eso, actualmente muchos de los acervos son mantenidos por las autoridades centrales o estatales, por universidades, organizaciones no gubernamentales y asociaciones especializadas, algunas de ellas sustentadas con subvención indirecta del Estado. La cara práctica y positiva de este proceso es que algunas de estas instituciones ya presentaron parte del acervo en forma digital⁵⁵⁷.

Por su parte, los estudios sobre música urbana y la formación de sus acervos comenzaron con dificultad; pero a partir de las décadas de 1970 y 1980 avanzaron notablemente, incluso asumiendo protagonismo en la forma de escuchar el pasado y comprender la sociedad brasileña. Siguiendo una senda propia y en permanente tensión entre las fuerzas de la

⁵⁵⁷ Samuel ARAÚJO. «Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica» en Samuel ARAÚJO [org.], *Música em debate*. Río de Janeiro: Ed. Mauad, 2088, pp. 33-42. A modo de ejemplo, véase los siguientes sitios web:

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/>

BLOG RECITA DE SAMBLA. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://receitadesamba.blogspot.com/>

IPHAN. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstitucional&sigla=Institucional&id=12567>.

memoria y de la historia, las investigaciones de música urbana apuntaron a otras metas de «escucha» del país, como se expondrá a continuación.

3. «El pueblo canta más de lo que lee»

La frase que encabeza este capítulo, expresada a finales del siglo XVIII por el cancionista francés Thomas Rousseau⁵⁵⁸, indica que probablemente la Francia prerrevolucionaria todavía era una sociedad oral. Pero su propósito también consistía en destacar la importancia de las canciones como medio de interlocución y de acción políticas en este contexto cultural. En ese sentido, puede decirse que esa red informal y móvil de mensajes también estuvo siempre presente en Brasil. Sin embargo, todo indica que este circuito se manifestó de manera mucho más amplia y extensa que en el ejemplo francés. En Brasil nunca presentó un tiempo particular o una temática unívoca, sino múltiples redes, contenidos y temas, acompañados de una increíble variedad de ritmos, melodías y géneros urbanos.

La vocación musical de la sociedad brasileña se vio sin dudas reforzada por su condición cultural básicamente oral, que por una serie de factores permaneció así hasta, por lo menos, mediados del siglo XX. En esas circunstancias, la música asumió un papel central en la comprensión, producción e interlocución cultural. Diferente de la cultura y de la música tradicional del medio rural, propias de la narrativa nacionalista, una nueva comprensión sonora nació en el medio urbano y en el ámbito del entretenimiento. Ese conjunto compuesto por una cultura oral, urbanizada, marcada por las diversiones y por los medios de comunicación, tornó mucho más tortuosos y fragmentados los caminos de formación de su memoria y de su historia⁵⁵⁹. Sin discurso organizado y sin base institucional, su dinámica se aproximó a lo que Michel de Certeau calificó como *guerrilla*, opuesto al *discurso estratégico* (como el proyecto folclorista de Mário de Andrade). En tanto el discurso hegemónico creaba y ocupaba espacios institucionales, esa otra escucha se desplazaba por innumerables espacios de memoria⁵⁶⁰: calles, teatros, fiestas no religiosas, clubes de baile, cafés, bares y, posteriormente, la industria fonográfica y radiofónica. Sus registros originarios de las variadas culturas y prácticas existentes en la sociedad brasileña fueron sedimentándose en las reminiscencias

⁵⁵⁸ Citado en: Tim BLANNING. *O triunfo da música*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 266.

⁵⁵⁹ José Geraldo VINCI DE MORAES. «História e historiadores da música popular no Brasil», en *Latin American Music Review*, vol. XXVIII, n° 2, University of Texas Press, EE. UU., 2007.

⁵⁶⁰ Michel DE CERTEAU. *A invenção do cotidiano*. Río de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

personales, en la memoria del otro, en las memorias comunitarias urbanas, en las relaciones maestro-aprendiz y, finalmente, en los medios de comunicación.

3.1. La «música en conserva»: algunos pasos más

En la segunda mitad del siglo XIX se advierte cierto esfuerzo cultural por conservar la música popular urbana en partituras, para formar una memoria escrita. A pesar de ello, se trató de una labor restringida y marginal ante la infinidad de la producción musical urbana, cuya red de sociabilidad era fundamentalmente oral. Además, desde el punto de vista práctico, estas partituras traducían la imposibilidad intrínseca y angustiante de no alcanzar las aspiraciones estéticas de los compositores populares ni las interpretaciones de los instrumentistas. En este sentido, Mário de Andrade señala que «los *maxixes* de Sinhô impresos son, en general, banalidades melódicas. Ejecutados, son piezas soberbias [...]»⁵⁶¹.

De cualquier modo, en este período vieron la luz ediciones en papel de *modinhas*, *lundus*, polcas y *maxixes*, entre otros géneros urbanos en formación. Esas publicaciones, escritas básicamente para piano, inundaron Río de Janeiro y después otras ciudades, y contribuyeron a crear una «fiebre de piano» que se conoció en el medio musical como *pianolatria*. Las contradicciones que este proceso de creación, divulgación e invención de la memoria musical produjo en algunos compositores fueron el tema de Machado de Assis en su cuento *El hombre célebre*⁵⁶². En sintonía con su tiempo, Machado transformó en literatura un tema que el compositor y pianista Ernesto Nazareth⁵⁶³ vivió como angustiante en su trayectoria personal y artística.

Otro tipo de registro escrito, surgido también en Río de Janeiro y que contribuyera a construir la memoria musical del período, apareció a instancias de la editorial y librería Quaresma a fines del siglo XIX. Uno de los objetivos de esta editorial era alcanzar precisamente a un público poco letrado que crecía y se acumulaba en la capital de entonces. Con ese fin, editó una serie de obras de lectura fácil y precio accesible; entre ellas, algunos libros que contenían

⁵⁶¹ Mário DE ANDRADE, op. cit., p. 23. El músico Sinhô, citado por el musicólogo, es José Barbosa da Silva, importante compositor, violinista y pianista carioca [1888-1930], quien desempeñó un papel fundamental en la decantación del moderno samba urbano.

⁵⁶² Joaquim Maria MACHADO DE ASSIS. «O homem célebre» en *Contos. Uma antologia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

⁵⁶³ Carlos MACHADO. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

modinhas y canciones. Estos formaron una colección informal, conocida como *Bibliotheca dos Trovadores*, bajo la dirección del compositor y poeta Catulo da Paixão Cearense. En esta serie, el poeta publicó obras como *Cancioneiro popular*, *Florilégio dos cantores*, *Choros de violão* y *Serenatas*, entre otras. Poco después, el cantante y compositor Eduardo das Neves, así como otros autores populares, también publicarían en las ediciones Quaresma.

A pesar de este esfuerzo por el registro escrito, el gran salto en la creación de una «música en conserva» de esta incipiente cultura musical urbana fue indiscutiblemente la grabación fonográfica. Junto a la memoria oral individual y colectiva, la industria fonográfica desempeñó un papel cultural determinante y múltiple: fue el espacio que acogió y contribuyó a decantar los géneros urbanos en desarrollo, fue su gran vehículo de divulgación y, finalmente, creó, conservó y consolidó la memoria de la música popular urbana en el país. Pero a decir verdad, la industria fonográfica surgió sin ninguna pretensión cultural. Su objetivo era vender los productos; inicialmente, tan solo los aparatos reproductores: fonógrafos y después gramófonos. Y resulta curioso que fueran nuevamente dos extranjeros quienes tuvieron un papel central en este proceso: los hermanos Frederico y Gustavo Figner, de origen checo y emigrados a Estados Unidos en su juventud. Frederico llegó a Belém (estado de Pará) en 1891 y recorrió el país exhibiendo la «máquina parlante», con la pretensión de vender algunos aparatos. En 1900 fundó la firma Casa Edison, que llegaría a ser un referente en la comercialización de aparatos, cilindros de cera y, más tarde, discos. El empresario percibió rápidamente el potencial de este mercado y pronto resolvió grabar en discos las canciones que circulaban en las calles y en la memoria de la población carioca. Figner produjo los primeros registros fonográficos en 1902 en los fondos de su empresa. En ellos participaron autores y cantantes como Cadete, Bahiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, y también la banda del cuerpo de bomberos de Río de Janeiro. Se grabaron *modinhas*, *lundus*, *maxixes* y *choros*, muy al gusto de la población de la ciudad; esto aseguró un éxito inmediato al emprendimiento. En 1913, Figner fundó la compañía *Odeon*, lo que cierra finalmente el circuito de la producción fonográfica en el país⁵⁶⁴.

Los hermanos Figner tenían pretensiones exclusivamente comerciales, pero al mismo tiempo, una fuerte sensibilidad para las manifestaciones de la cultura popular. Al tener sede en Río de Janeiro, registraron exclusivamente la cultura carioca, aunque allí estaban expuestas las variadas culturas regionales en permanente combinación y síntesis. De ese modo, estos empresarios formaron el primer gran acervo de música urbana, que desde fines de la década

⁵⁶⁴ Humberto FRANCESCHI. *A casa Edison e seu tempo*. Río de Janeiro: Ed. Sarapuí, 2002; José R TINHORÃO. *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ed. Ática, 1981.

del veinte ganaría nueva expresión con el desarrollo de la radiofonía. Por ello es comprensible que durante mucho tiempo esa memoria musical de la ciudad se haya afirmado y terminara elevándose a la condición de representante de la «música popular brasileña».

Aun así, por la fuerte influencia de intereses económicos y de modas circunstanciales, no existía ningún esfuerzo por conservar y archivar esos registros. Su tendencia apuntaba a la desaparición, de no mediar el empeño de un grupo muy específico que comenzaba a surgir: el de los coleccionistas de discos y objetos de memoria de esta nueva cultura urbana.

3.2. *Almirante: colección, radio y museo*

El más representativo e importante de estos coleccionistas fue Almirante, seudónimo del cantante y conductor radial Henrique Foréis Domingues (1908-1980). A fines de la década de 1930, Almirante inició una serie de programas de radio, interrumpidos solamente en 1958 por razones de salud. Desde el comienzo, el objetivo de sus producciones consistía en presentar a los oyentes la «buena y verdadera» música brasileña, aunque sin establecer fronteras nítidas entre la cultura popular rural y la urbana. Almirante afirmaba: «Me sirvo de la radio para llevar a los oyentes de todo Brasil lo que Brasil posee como más visceralmente suyo»⁵⁶⁵.

Sobre la base de estos principios, elaboró y realizó decenas de programas transmitidos en varias emisoras de Río de Janeiro y de São Paulo con alcance nacional. Por medio de la transmisión radial exaltó a artistas, consagró fechas, informó sobre eventos, dividió en períodos la música popular brasileña, y organizó cierta diacronía y una narrativa sobre el tema. Sus programas, cuidadosamente preparados, se basaban en profundas investigaciones, que dieron origen a su inmenso acervo personal, verdadera referencia para los estudiosos.

Junto a otros autores de la misma generación (como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efége y Lúcio Rangel)⁵⁶⁶, Almirante fue muy importante para iniciar la «obra en construcción»⁵⁶⁷ de la narrativa histórica sobre la música popular. Él comenzó a organizar una verdadera operación historiográfica al establecer un lugar social, una práctica y, finalmente, un texto y una narrativa sobre un objeto hasta entonces despojado de todo valor cultural y social. En este universo colmado de recuerdos y

⁵⁶⁵ Francisco ACQUARONE. *História da música brasileira*. Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/d., p. 285.

⁵⁶⁶ José Geraldo VINCI DE MORAES. «Entre a memória e a história da música popular» en J. G. VINCI DE MORAES y Elias Thomé SALIBA [comps.], op. cit., pp. 217-268.

⁵⁶⁷ Michel DE CERTEAU. *A escrita da história*. Río de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

eventos, Almirante seleccionó géneros, autores y obras para conformar un itinerario y un orden narrativo, a la vez que producía conocimiento sobre el tema. Reunió todo ese universo en un inmenso archivo, primero personal y luego institucional, lo que cierra el proceso de construcción tanto de la memoria como de la historia.

En 1965 su inmenso archivo fue vendido al gobierno del estado de Guanabara (actual estado de Río de Janeiro) e incorporado al Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro. Posteriormente, la dirección del museo adquirió también el acervo fonográfico del periodista Lúcio Rangel, con un contenido aproximado de dieciséis mil discos de 78 revoluciones. De este modo, se formaba el primer acervo institucional sobre la memoria de la música popular y urbana del siglo XX. Almirante fue curador de la colección. Desde entonces, el acervo pasó por diversas dificultades para organizar y mantener viva su colección, situación que se mantiene hasta hoy⁵⁶⁸.

Esa especie de «memoria subterránea»⁵⁶⁹, presente en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, acabó por definir una forma de ver y comprender la sociedad a partir de un discurso particular, en el que la canción y la música popular cumplieron un papel preponderante. Sobre la base inicial de la «memoria viva» de los actores, en los años cuarenta y cincuenta paulatinamente aparecieron «espacios informales», sobre todo en la cultura discográfica y radial, y en ciertos tipos en formación de crónica especializada (la carnavalesca, la del cotidiano bohemio, la del entretenimiento y la de la música urbana). Con el tiempo se formó una narrativa documentada y explicativa, una verdadera *línea evolutiva*. Esa nueva tradición cultural fue gradualmente asimilada y compartida por la «comunidad» brasileña, que inmediatamente se identificó con ella.

Las tensiones y debates presentes en la década de 1960 sobre las formas de comprender la expresión sonora del país profundizaron la discusión y al mismo tiempo abrieron un amplio espacio de aceptación cultural y social. A partir de mediados de la década siguiente, la nueva tradición adoptó la forma de una narrativa sólida y acabó por «oficializarse», lo que transformó aquella «memoria viva» en «memoria de papel»⁵⁷⁰, representada a partir de entonces por instituciones o espacios, como el Museo de la Imagen y del Sonido (1965), la Funarte (1975), la Asociación de Investigadores de la Música Popular (1975) y sus respectivos

⁵⁶⁸ Sérgio CABRAL. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da música popular brasileira*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1990; Cláudia MESQUITA. *Um museu para a Guanabara*. Río de Janeiro: Folha Seca, 2009; Ricardo CRAVO ALBIN. *Museu da Imagem e do Som. Rastros de memória*. Río de Janeiro: Sextante, 2001.

⁵⁶⁹ Michael POLLAK. «Memória, esquecimento, silêncio» en *Estudos históricos*, vol. II, n° 3, Río de Janeiro, 1989, pp. 3-15.

⁵⁷⁰ Pierre NORA [dir.]. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1984, vol. 1, p. XXVI.

congresos⁵⁷¹. Además de eso, una avalancha de obras colectivas⁵⁷² e individuales escritas por coleccionistas, periodistas y académicos se encargaron de la memoria y de la historia de la música, sin contar las películas documentales que explotaron en la década de 1990. De esta forma, a partir de este período, esa memoria logró construir su narrativa y tornarse hegemónica en la comprensión de la música popular de Brasil.

Aún está pendiente la tarea de reconstruir la trayectoria de esta auténtica «operación historiográfica» que conformó una narrativa de la música popular en Brasil. Se trata de una labor enorme que no cabe en los límites de este artículo. Aun así, podemos comprender mejor la organización y la existencia de los actuales acervos y archivos musicales.

4. Cultura digital y acervos universales

Si a lo largo del siglo XX esas dos trayectorias narrativas sobre la música brasileña crearon diferentes tipos de acervos, unos institucionalizados y otros dispersos en las acciones puntuales de los coleccionistas, el inicio del siglo XXI se caracteriza por la iniciativa de varios sectores de la sociedad y más tardíamente del Estado, dirigidos sobre todo a invertir en la migración hacia la tecnología digital de esos materiales originalmente registrados en soportes analógicos (discos, cintas magnéticas, partituras, etc.). En rigor, este proceso se inició en la segunda mitad de la década del noventa, pero es a partir del año 2000 cuando gana cuerpo y forma, gracias a la evolución y las facilidades tecnológicas.

Hoy, más que nunca, la «música en conserva» se materializa en torno al concepto de acervos universales, organizados o no en una red virtual que posibilita un acceso amplio e irrestricto. El contexto en que eso ocurre solo puede comprenderse con el advenimiento y la expansión de la cultura digital, que desplaza y desarticula el modo tradicional de organización, consulta e intercambio de las prácticas culturales analógicas.

Haciendo eco de las tendencias del mundo global, esta cuestión, perteneciente en apariencia al campo científico y tecnológico, también se manifiesta en Brasil principalmente como una cuestión cultural. Ese complejo proceso está en curso; se trata aún de un horizonte abierto, pero sus reflejos pueden identificarse en los cambios que han sufrido las prácticas de los

⁵⁷¹ Primer Encuentro de Investigadores de Música Popular Brasileña [Curitiba, 1975]; Segundo Encuentro, promovido por el Instituto Nacional de Música de la Funarte [Río de Janeiro, 1976]; Tercer Encuentro, promovido por el Instituto Nacional de Música de la Funarte [Río de Janeiro, 1982].

⁵⁷² Por ejemplo, la serie de discos *História da música popular brasileira* [Edit. Abril Cultural, 1970] y la *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular* [Art Editora, 1977].

nuevos coleccionistas de la era digital⁵⁷³. En este mundo nuevo, los institutos culturales tienden a entrar en el lugar de los museos como creadores de memoria y narradores de «discursos estratégicos». Los coleccionistas continúan en el campo de la «guerrilla», recuperando y narrando fragmentos, pero ahora munidos de un poderoso instrumento: Internet.

4.1. Salen los museos públicos, ingresan los institutos culturales

Como se indicó anteriormente, a lo largo del siglo XX los principales centros de memoria de la música brasileña surgieron de iniciativas privadas, individuales o colectivas. El Estado siempre se aproximó a este universo posteriormente, absorbiendo varios de estos trabajos y transformándolos en museos, bibliotecas o discotecas, como ocurrió con la División de Música y Acervos Sonoros de la Biblioteca Nacional, la discoteca Oneyda Alvarenga y el Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro. Incluso así, ante la riqueza y permanente variedad de los registros musicales, y ante la urgencia por protegerlos y conservarlos, las acciones del Estado fueron insignificantes y siempre reclamadas por la sociedad.

En estas circunstancias enrarecidas, al final de la década de 1980 surgieron dos importantes institutos culturales creados por grandes empresas del área financiera: el Instituto Itaú Cultural, fundado en 1987 por el banco Itaú⁵⁷⁴, y el Instituto Moreira Salles (IMS) fundado en 1990 por Unibanco⁵⁷⁵. El proceso de retorno a la democracia del país y la apertura de la economía al capital global contribuyen también a comprender el contexto en el que surgen estos institutos. Evidentemente, el análisis detallado habrá de revelar un proceso histórico más complejo, que no es materia de este artículo. De todos modos, a partir de 1990 estos institutos culturales se tornaron protagonistas en la preservación y difusión de la música brasileña, sobre todo de la popular.

Es importante señalar que la música erudita quedó un poco al margen de estos institutos. De modo general, se advierten iniciativas mantenidas con partidas provenientes de universidades

⁵⁷³ Cf. Micael HERSCHMANN, *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. Véase también los sitios web de coleccionistas digitales:

LORONIX BLOGGER. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.loronix.blogspot.com>.

UN QUE TENHA. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.umquetenha.org>.

⁵⁷⁴ Véase el sitio web: ITAU CULTURAL. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.itaucultural.org.br/>.

⁵⁷⁵ Véase el sitio web: INSTITUTO MOREIRA SALLES. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.ims.com.br/>.

públicas, de la Iglesia (principalmente, el repertorio de música colonial brasileña), de agencias de investigación o de programas gubernamentales. Pueden mencionarse algunos ejemplos. Es el caso del Museo de Música de Mariana, en Minas Gerais, creado en 1960 y mantenido por la Fundación Cultural y Educacional de la Arquidiócesis de Mariana⁵⁷⁶, que conserva un importante acervo de música sacra del período colonial brasileño. Recientemente, con apoyo del Programa Petrobras Cultural (que comentaremos más adelante), realizó la restauración digital de partituras y la grabación en CD de las obras recuperadas. El acervo del investigador Curt Lange, mencionado anteriormente, también recibió apoyo del mismo programa de gobierno para su conservación e instalación definitiva en la Universidad Federal de Minas Gerais, en Belo Horizonte⁵⁷⁷.

En el caso específico de la creación de acervos universales de audio, el IMS y la empresa Petrobras construyeron un ambicioso proyecto: el Centro Petrobras de Referencia de la Música Brasileña (CPRMB-IMS), hoy en día denominado Reserva Técnica Musical-IMS. Creado en 2002, nació con vocación para amparar, tratar y difundir acervos musicales mediante procesos digitales. Posee un edificio en Río de Janeiro dedicado exclusivamente a esta función. El centro adquirió e incorporó los acervos de grandes autores de la música brasileña, como Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga y Elizete Cardoso, entre otros.

Pero los acervos principales son los de dos investigadores y coleccionistas: Humberto Franceschi y José Ramos Tinhorão. El primero se caracteriza por ser estrictamente fonográfico, y está formado por cerca de doce mil discos grabados entre 1902 y 1964. Este acervo contiene lo que restó de la memoria musical fonográfica brasileña en sus inicios, como indicamos en el apartado anterior. El segundo también posee una gran base fonográfica (ocho mil discos de la etapa mecánica, más unos cuarenta mil LP), además de la biblioteca y hemeroteca del coleccionista, investigador y historiador José Ramos Tinhorão. Su obsesión por coleccionar y su rigor de historiador crearon una biblioteca única dedicada a la cultura musical de Brasil. En ella se encuentra, por ejemplo, un raro periódico de finales del siglo XIX: la *Revista Ilustrada* de Ângelo Agostini. Todas las revistas de comienzos del siglo XX que documentan la *belle époque* brasileña se encuentran aquí: *O Malho*, *A Careta*, *Fon-Fon*, *Selecta*, *Revista da Semana*, *Ilustração Brasileira*, *Carioca*, *Cine-Rádio-Jornal*, *Kosmos* y *Renascença*. Desde que se creó la Reserva Técnica Musical, el sitio web del IMS está poniendo a disposición de los usuarios la más completa discoteca institucional en línea del país.

⁵⁷⁶ Véase el sitio web: MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. [En línea]. Disponible en Internet en: http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre_pgs/05e2_projetos.htm

⁵⁷⁷ Véase el sitio web: ACERVO CURT LANGE. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://www.curtlange.bu.ufmg.br/>.

Con todo, no podemos perder de vista que tanto Franceschi como Tinhorão construyeron sus propias narrativas históricas de la música brasileña. El primero se enfocó específicamente en la industria fonográfica⁵⁷⁸, y el segundo en una producción bibliográfica compleja y con diferentes abordajes a lo largo de cincuenta años de labor: tanto en el papel de crítico musical de raigambre marxista (característico de los años sesenta), como en el rol de historiador refinado en el manejo de fuentes para elaborar la biografía de Domingos Caldas Barbosa⁵⁷⁹.

4.2. *Cultura digital*

Simultáneamente con el proceso de creación de estos institutos, que de cierto modo institucionalizaban la memoria y los acervos musicales, las relaciones y las prácticas culturales informales continuaron y se multiplicaron en la sociedad brasileña. En este sentido, el concepto de *guerrilla* de Michael de Certeau se revela una vez más como esclarecedor de esas nuevas acciones de los coleccionistas digitales. La rápida evolución tecnológica y su expansión inmediata en la primera década del siglo XXI han sido determinantes para la expansión de este proceso. En este período, se incrementó la potencia de la Internet de banda ancha y se amplió su difusión, al mismo tiempo en que se abarataban los equipos de digitalización de imagen, sonido y video. Esto permitió que los amantes de la música crearan sofisticadas islas de producción en sus casas (los llamados *homestudios*), posibilidad antes restringida solo a los profesionales. De inmediato se produjo una vertiginosa proliferación de sitios web con contenido musical digitalizado en formato MP3. En realidad, se trata de una práctica no muy diferente de la de los coleccionistas de la era analógica, que guardaban sus discos y cintas magnéticas en sus casas. La gran diferencia radica en el volumen de los registros, su accesibilidad y difusión.

Actualmente, los coleccionistas digitales consiguen publicar sus acervos en Internet con increíble rapidez y costos bajísimos. Las redes sociales virtuales se volvieron «campo de guerrilla» de los amantes y coleccionistas de música. De este modo, forman un gran mosaico a partir de pequeños recortes temáticos: los amantes del *jazz*, del *rock*, de la música clásica, de la música popular brasileña, etc. Algunos de ellos optaron con nítida vocación por la

⁵⁷⁸ Humberto FRANCESCHI, op. cit.; Camila KOSHIBA GONÇALVES. «Resenha *A casa Edison e seu tempo*» en *Revista de História* n° 14, São Paulo, FFLCH-USP, 2003, pp. 255-262.

⁵⁷⁹ José Ramos TINHORÃO. *Música popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966; *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990; *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Editora 34, 2004.

investigación histórica y formaron acervos rigurosos. El blog Loronix es un buen ejemplo: organizado por Zeca Louro, posee un enorme acervo de discos de *choro*, *bossa nova* y géneros afines, de la década de 1940 a la de 1970. Se trata de un trabajo minucioso: los discos se digitalizan y son depurados de los chirridos analógicos; las tapas siguen el mismo tratamiento y cada *post* se acompaña con una ficha técnica y con un comentario que contextualiza la obra. El crítico musical de *O Estado de*, Lauro Lisboa Garcia, atento al carácter cultural de preservación de la memoria de la música brasileña, registró esta iniciativa: «[...] Loronix tiene más de dos mil títulos y recibe colaboraciones de Jorge Mello y de Caetano Rodriguez, conocido como el mayor coleccionista de discos de *bossa nova*»⁵⁸⁰.

El tema de la legalidad de estas prácticas es la primera arista a tener en cuenta. El intercambio de estos archivos protegidos se choca hoy con una ley de derechos de autor creada y aplicada para el mundo analógico. La comprensión de estas acciones en el universo de una nueva cultural digital obliga a evaluar nuevamente estas cuestiones. Aspectos técnicos como la estandarización de informaciones (*metadata*), localización, seguridad y conservación de esos archivos virtuales también son asuntos pendientes. En 2010 hubo una primera iniciativa de discusión de estos temas en el Simposio Internacional de Políticas Públicas para los Acervos Digitales⁵⁸¹, que tuvo lugar en São Paulo.

4.3. El Estado y la «música en conserva»

Este proceso de rápidas e incesantes transformaciones impuso nuevas necesidades culturales y sociales, y obligó al Estado a preocuparse por establecer políticas públicas en esta área. Una de las acciones más importantes en este nuevo escenario surgió a iniciativa de Petrobras, próspera empresa pública del área petrolífera. A partir 2001, la empresa creó líneas de financiamiento directo para instituciones de referencia y licitaciones públicas con la creación del Programa Petrobras Cultural (PPC). Desde el inicio se manifiesta la intención del Estado de crear políticas públicas para la memoria de la música brasileña. La primera línea de acción permitió crear nuevos acervos en instituciones públicas y privadas de gran porte, comprometidas en el uso de tecnología avanzada. La segunda ofreció una serie de acciones de distinto origen:

⁵⁸⁰ Lauro LISBOA GARCIA. «Blogueiros defendem seu caráter cultural», en *O Estado de São Paulo*, 14 de noviembre de 2008.

[Véase en Internet: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081114/not_imp277593,0.php].

⁵⁸¹ Véase el sitio web: CULTURA DIGITAL. [En línea]. Disponible en Internet en: <http://culturadigital.br/simposioacervosdigitais/>.

instituciones de pequeño y mediano porte, investigadores universitarios, artistas y productores culturales.

La presentación institucional del PPC determina sus principios:

- (i) Revitalización y consolidación de los acervos existentes, dirigidas a su máxima accesibilidad.
- (ii) Desarrollo de instancias de referencia capaces de integrar las fuentes de información musical.
- (iii) Permanencia de manifestaciones musicales representativas, existentes al margen del mercado musical.
- (iv) Reflexión sobre la música brasileña⁵⁸².

4.4. Mário de Andrade revisitado

En la iniciativa del PPC queda claro el deseo de que la memoria musical brasileña sea tratada como una materia viva. La idea de construir un *acervo vivo* nace de un movimiento en dos direcciones, opuestas pero complementarias: la labor *retrospectiva* para fijar el pasado musical, cuya realización consiste en recuperar, preservar y poner a disposición los acervos; y la labor *prospectiva* de registro (editorial, visual y sonoro), de interpretación y de reflexión crítica sobre las manifestaciones musicales que, con independencia del precio de mercado, tengan valor en sí mismas y revelen conexiones con el pasado musical. No por casualidad, en el texto del proyecto repercute el pensamiento de Mário de Andrade:

«[...] como investigador y director del Departamento de Cultura, batallador por la creación de un patrimonio cultural encarado como archivo, investigación de campo, discoteca y biblioteca, Mário de Andrade intuyó, en su “rapsodia” [el libro *Macunaíma*], que el acervo no debe embalsamar la cultura, sino retornar permanentemente a sus flujos creativos. El patrimonio no puede olvidar la alianza del acervo y la investigación con la cultura viva»⁵⁸³.

Para implementar este programa se consultó a José Miguel Wisnik, músico y profesor de literatura brasileña de la Universidad de São Paulo. Resulta sintomático que Andrade resuene

⁵⁸² Cacá MACHADO. «Acervos vivos, memória precária» en *Reportagem*, año 3, n° 24, São Paulo, setiembre de 2001.

⁵⁸³ Véase el sitio web PROGRAMA PETROBAS CULTURAL. [En línea]. Disponibl en Internet en: <http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/>.

en este proyecto. Todo indica que Wisnik, especialista en su obra⁵⁸⁴, vislumbró la posibilidad de que algunos aspectos del *ethos* de Mário de Andrade pervivieran atenuados; sobre todo, el relevamiento y la fijación de la cultura musical brasileña como narrativa histórica. A pesar de ello, el contexto actual es más amplio y complejo, pues las dimensiones de lo popular y lo erudito ya no se apoyan en la noción romántica del folclore. Lo que se advierte desde los años sesenta es el surgimiento de una cultura de masas en torno a una industria cultural con características singulares. La incorporación y la mediación de esos nuevos estratos resultan inexorables para el relevamiento y la interpretación del pasado y el futuro de la música brasileña.

Ante la perspectiva de respetar las tradiciones del pensamiento musical brasileño y retomarlo de forma actualizada, y atendiendo asimismo a la importancia de los soportes ofrecidos y a los resultados materiales de estas acciones, vale la pena recordar algunas de estas iniciativas, diferentes pero complementarias en sus objetivos y prácticas.

El proyecto llevado adelante por la discoteca Oneyda Alvarenga del Centro Cultural São Paulo (CCSP) tiene como objetivo, entre otros, preservar una parte significativa de la cultura musical nacional digitalizando su colección de discos de 78 revoluciones por minuto e informatizando su base de datos de partituras. En cambio, el proyecto Som da Rua sigue otra dirección: buscar y registrar sonora y visualmente las manifestaciones relevantes de música brasileña que estén por fuera de cualquier evidencia de mercado, aunque ligadas a la memoria musical del país. Por su parte, el proyecto Brasiliana está dedicado a crear un catálogo multimedia de la obra completa de Radamés Gnattali (el Catálogo Digital Radamés Gnattali), compositor fundamental de la tradición brasileña entre música popular y erudita.

Resulta significativo el proyecto de digitalización de la discoteca Oneyda Alvarenga. Este simboliza el puente entre las prácticas de investigación de inicios del siglo XX y la necesidad de accesibilidad universal de inicios del siglo XXI. Vale recordar que una primera iniciativa de transponer a soporte digital el contenido de soportes analógicos tuvo lugar en 1992, cuando el CCSP llevó adelante la digitalización de su acervo en cintas DAT (*digital audio tape*). En una sincera declaración que aparece en el *Catálogo histórico-fonográfico* publicado por el CCSP, se advierte que las condiciones de trabajo fueron precarias, lo que refleja una situación que perduró por una década:

⁵⁸⁴ José Miguel WISNIK. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; y *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINARIA

«Todo ese proceso se realizó de noche y de madrugada, momentos en que la corriente eléctrica que abastece al CCSP es más estable, lo que permitió un registro prácticamente sin alteraciones de voltaje»⁵⁸⁵.

Entre iniciativas estatales y privadas, y prácticas culturales en torno a Internet marcadas por la globalización, la «música en conserva» viene trazando un nuevo itinerario en Brasil. Más rico y complejo, sin dudas. Pero carente aún de reflexiones y análisis sistemáticos, por lo cual es urgente que comiencen cuanto antes.

⁵⁸⁵ Álvaro CARLINI y Egle ALONSO LEITE. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga [Centro Cultural São Paulo]*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993, p. 34.