

Agustina Sutil Urtubey
Estudiante FaHCE (UNLP)
agusutil@gmail.com

Mis tristezas solo lloro: la recepción de la prensa platense acerca de las presentaciones de Pixinguinha y Os oito batutas en Argentina (1922-1923)

“Durante mucho tiempo el choro fue cultura transmitida oralmente. El conocimiento de los músicos experimentados era compartido de manera informal en las rodas. Es cierto que muchos músicos destacados en la historia de este lenguaje tuvieron una formación académica, estudiando y enseñando en conservatorios. (...) Sin embargo, el arte de acompañar ‘de oído’, sin la ayuda de partituras, era principalmente entrenada en los encuentros informales de los chorões. Ahí, al calor del desafío, ¿quién vence a quién? ¿Las melodías virtuosas, el desafío de los solistas, o los complejos caminos armónicos con sus inesperadas y sorprendentes modulaciones, grandes trampas para los acompañantes? De roda en roda, un inmenso repertorio fue inmortalizado, las variaciones de los improvisadores, las baixarias de las guitarras, las palhetadas del cavaquinho y los batuques de los pandeiros fueron pasando de generación en generación por más de 150 años”.

Mauricio Carrilho, *Cultura do Choro* (2019)¹

“Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas, se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha”

Ary Vasconcelos, *Panorama da música popular brasileira* (1964)

“¿Si ellos sabían de nosotros incluso más que nosotros! ¿Si ahí estaban, de buena fe, enseñándonos muchas cosas sobre nosotros mismos!”

Lélia Gonzalez, *"Racismo e sexismo na cultura Brasileira"* (1984)

Introducción

Si una asiste a una roda de choro² en cualquier lugar del mundo (ya que no las hay solamente en Brasil, sino que también podemos encontrarlas en lugares tan remotos y distintos entre sí como Tokio, París, Valparaíso o Nápoles) puede estar casi segura que en

¹ En “Brasil Toca Choro”, Fundação Padre Anchieta, San Pablo. Traducción propia. Original disponible en: https://tvcultura.com.br/upload/tvcultura/acontece/20190614171208_brasil-toca-choro-interativo.pdf

² El choro es la primera música popular urbana considerada propiamente brasileña. Además de tratarse de música principalmente instrumental, usualmente se toca en “roda” (ronda) por músicos aficionados y/o profesionales, y la instrumentación más habitual comprende dos guitarras (una de ellas con una séptima cuerda de acero), cavaquinho, pandeiro y algún instrumento melódico, que puede ser de viento (por ejemplo flauta o saxo) o cuerdas (mandolina). Si bien esta formación se consolidó como *co njunto regional* entre las décadas de 1920 y 1930 en la “era de la radio” y las grabaciones, ya era común encontrar esta instrumentación en una roda de choro previamente.

algún momento tendrá el placer de escuchar *Carinhoso*. Y si eso llegara a ocurrir en tierras brasileñas, puede tener la certeza, también, de que absolutamente todas las personas presentes acompañarán a los músicos con su canto, e, incluso, con lágrimas.

Esta canción es uno de los grandes clásicos de la música popular brasileña, y una de las composiciones más famosas de Pixinguinha. ¿Pero quién es Pixinguinha y cuál fue su aporte a la música popular de Brasil? ¿En qué múltiples dimensiones podemos entender esta relevancia? ¿Qué nos dice acerca de la escena cultural de su época? ¿Qué intercambios hubo con músicos, público y prensa de la Argentina durante el viaje realizado a principios de siglo en nuestro país? A lo largo de este texto, intentaremos ensayar algunas ideas introductorias en diálogo con la bibliografía disponible acerca del viaje del grupo Os Oito Batutas en 1923, las crónicas periodísticas de diarios platenses acerca de los shows realizados y su producción musical.

Pixinguinha, una breve presentación

Alfredo da Rocha Vianna Filho, conocido popularmente como Pixinguinha, es considerado por músicos populares y eruditos, investigadores (José Ramos Tinhorao, Sérgio Cabral, André Diniz, entre otros) y brasileños/as en general como uno de los pilares fundamentales de la música popular de Brasil. Responsable de grandes obras apreciadas por instrumentistas, y de músicas que se han ganado los corazones del público (*Carinhoso* y *Rosa*, por mencionar solo dos), se desempeñó como arreglador³, multinstrumentista, director de orquesta y compositor.

Sin embargo, su legado no se limita al trabajo como compositor: es reconocido como una de las grandes figuras de la consolidación del choro como género y como el responsable de lograr que las grabaciones de música popular brasileña (particularmente el samba y el choro) suenen, precisamente, brasileñas⁴. Además, su extensa y prolífica actividad profesional

³ En el marco de este trabajo, el término es utilizado en su sentido musical, en el cual el “arreglo” de una obra o canción refiere a distintas decisiones artísticas que se toman acerca de la forma, la instrumentación, etc., y “arreglador” es quien cumple el rol de organizar las mismas en una pieza sonora.

⁴ Si bien profundizar en este tema requeriría un escrito en sí, previo a la aparición de Pixinguinha como arreglador y director de orquesta, la instrumentación y las acentuaciones que aparecían en los grupos que tocaban en radios y grabaciones eran distintas. En la mayoría de los casos, se trataba de instrumentistas que provenían de la música académica. Por otro lado, Pixinguinha es reconocido por introducir contrapuntos con su saxo, que pasaron a ser parte de la sonoridad característica del género.

Como parte de la conmemoración del 124° aniversario del nacimiento de Pixinguinha, el Instituto Moreira Salles realizó junto con el arreglador, músico y profesor Paulo Aragão, una serie de seis clases analizando la contribución de Pixinguinha a la sonoridad de la música popular brasileña. Disponible en: <https://pixinguinha.com.br/blog/os-arranjos-de-pixinguinha/>

durante más de cinco décadas, así como su conocido buen carácter, lo puso en contacto y a trabajar en conjunto con artistas de distintas generaciones: Tia Ciata, Donga, su compañero Benedito Lacerda, Carmen Miranda, Jacob do Bandolim, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Herminio Bello de Carvalho, Elizeth Cardoso y Tom Jobim, entre otros. Tan trascendentales han resultado sus aportes, que el 23 de abril - día de su cumpleaños - es celebrado en su memoria el Día Nacional del Choro, y aún hoy es recordado con múltiples homenajes.

Nacido y criado en la ciudad de Río de Janeiro, gran parte de la infancia de Pixinguinha transcurrió en el barrio de Catumbi, cercano a Pequena África⁵. Su padre, empleado de la empresa de Correos y Telégrafos y flautista, alquilaba los cuartos vacíos del caserón en el que vivían a sus amigos y compañeros músicos para generar un ingreso extra para la familia. En esta casa y lugar de encuentro, conocida como *Pensão Vianna*, eran frecuentes las reuniones musicales - conocidas como *saraus*⁶ - y las *rodas de choro*⁷, que Pixinguinha ya desde niño presenciaba atentamente. Fue en este entorno que comenzó su formación musical, tanto en los ámbitos informales de estas reuniones, como en clases con el bombardinista César Bórges Leitão y el vientista Irineu de Almeida. Este grupo de músicos del que su padre formaba parte, fue el responsable de la sistematización y divulgación del lenguaje del choro en el pasaje del siglo XIX al XX⁸.

Su debut en eventos y fiestas fue temprano, a los once años de edad. En los inicios del siglo, la música que hegemonizaba los bailes de salón brasileños era la polca (en genérico, es decir, incluía también otros géneros como el scottish, la quadrilha y la mazurca) que, siguiendo a Bessa de Almeida (2005), comenzó a funcionar como mediadora entre las elites y las clases populares, y en la interpretación de esas músicas de danza de salón es que se generaron los nuevos ritmos que le dieron sonoridad nacional a géneros de moda provenientes de Europa. Esto le daría a les músicas populares grandes posibilidades de inserción laboral y social. Pixinguinha mismo encontraría en los bailes y en el acompañamiento del maxixe⁹ un provechoso espacio de profesionalización, actuando durante años como músico de orquesta de danza.

⁵ Base territorial de la comunidad baiana de Río de Janeiro, ubicada alrededor de Praça Onze (Lopes, Nei y Simas Luiz Antonio, 2015, traducción propia).

⁶

⁷ Reuniones en las que se toca choro, usualmente con los músicos dispuestos en ronda

⁸ O Choro, publicado en 1936, es un libro de Alexandre Gonçalves Pinto, trabajador de correos y músico, que a lo largo de años se ocupó de llevar un registro escrito de todas las personas que tocaban o se vinculaban a esta expresión musical. Gracias a este trabajo, se conocen muchos detalles y protagonistas que de otra manera hubieran pasado al olvido.

⁹ Antigua danza urbana brasileña. Su correspondiente música es considerada un subgénero del choro y una gran influencia para el samba surgido a principios del s. XX en Pequena África.

Paralelamente al debut de Pixinguinha en la escena musical, se estaba desarrollando en la ciudad un proceso de privatización del espectáculo. En los primeros años del siglo XX comienzan a ganar lugar las actividades de entretenimiento pagas, asociadas a las nuevas tecnologías de reproducción de imagen y sonido (cine, producción fonográfica), al crecimiento de la economía y de la población urbana carioca, y a la modernización de la ciudad a través de la reforma urbana impulsada por Pereira Passos¹⁰ y la ideología higienista. Era un tiempo en el que se condenaban los hábitos y usos del espacio público que practicaban los sectores populares (Bessa, 2005): los músicos callejeros, asociados a la *vadiagem*¹¹ eran estigmatizados así como los *seresteiros*¹², o todo aquel que tocara guitarra en la calle, eran perseguidos por la policía. De a poco, esas formas de cultura más espontáneas y asociadas al uso del espacio público, fueron perdiendo terreno contra la oferta cada vez mayor del entretenimiento pago.

Sin embargo, este proceso, si bien tenso, no resultó completamente negativo. La gran proliferación de teatros, salas de cine, casas de cerveza, salones de baile, cabarets, circos, café-concert, y otro tipo de lugares proyectados para la actividad artística y el espectáculo, que sucedió en paralelo, derivó en amplias posibilidades de inserción laboral para músicos y artistas en general.

En este contexto, a los 13 años, muy precozmente, Pixinguinha participó de su primera grabación fonográfica como parte del conjunto *Choro Carioca*, y un año después comenzó a actuar profesionalmente en las cervecerías de Lapa y en todo lo que era cabaret (Bessa de Almeida, 2005: 56). La proliferación de espacios destinados al espectáculo y la ampliación del consumo fonográfico produjeron una transformación fundamental en los modos de relación con la música, que se expresa en la emergencia de composiciones y espacios destinados no ya al baile y la fiesta, sino a la escucha. Es en este momento que la música comienza a ser producida *para ser escuchada* (Bessa, 2005), sin embargo, esto no implica que hayan desaparecido otras funciones sociales ligadas al choro, se trata más bien de una yuxtaposición y convivencia.

Os Oito Batutas

¹⁰ Entre 1902 y 1906 en la ciudad de Río de Janeiro se llevó adelante la “Reforma Pereira-Passos”, que con un discurso de modernización y de salubridad pública, efectuó gigantescas demoliciones en Pequena África, obligando a sus habitantes (negros/as y pobres) a trasladarse a los morros alejados (como el Morro do Salgueiro), o a nuevos barrios alejados de la ciudad pero próximos a nuevas estaciones de tren (como Oswaldo Cruz y Madureira).

¹¹ “vagancia”

¹² Músicxs que interpretaban serenatas, muy asociadxs a la música en la calle.

El 7 de abril de 1919, se realizó la primera presentación de Os Oito Batutas, conjunto formado por Donga, Otávio Vianna (*China*, hermano de Pixinguinha), Raul Palmieri, Nelson Alves, Jacob Palmieri, José Alves de Lima (*Zezé*) e Luiz de Oliveira (*Luiz Pinto*), bajo la dirección de Pixinguinha, que también era el flautista del grupo. La temporada de estreno en el Cinema Palais, lugar frecuentado por la clase alta carioca, fue un éxito, a pesar de ser criticados por la prensa local debido a sus ropas, por sus músicas y porque los integrantes eran mayoritariamente negros (Bessa, 2015). Ese mismo año, Pixinguinha compuso una de sus más célebres obras: *Um a zero*, y Odeon lanzó un disco con seis músicas interpretadas por el conjunto.

El gran éxito alcanzado condujo a los Batutas a una gira nacional, primero, e internacional entre 1919 y 1922, año en que el grupo se presentó con gran aceptación y notoriedad en París y Buenos Aires, y participó de la primera transmisión radial de Brasil (Bessa, 2015).

Pedro Aragao (2021), en su artículo “Uma festa de argentinos e brasileiros: diálogos sonoros entre Pixinguinha, Francisco Canaro e a Orquestra Típica Andreoni na década de 1920”, indaga sobre los posibles encuentros e intercambios entre Pixinguinha y Francisco Canaro, junto con la Orquesta, a partir de fuentes historiográficas (testimonios, fotos, artículos periodísticos de la época, registros sonoros y grabaciones discográficas). Para ello, retoma el viaje de Os Oito Batutas a la Argentina en 1923, y de la Orquesta a Rio de Janeiro en 1928. Asimismo, realiza un análisis musical del tango *La Brisa*, de Francisco Canaro, grabado por Grupo do Pixinguinha en 1922. Propone la importancia del intercambio sudamericano en las influencias del compositor brasileño, pero marca la escasez de estudios sobre los diálogos musicales entre regiones.

Hering Coelho (2009), por otra parte, realiza una reconstrucción del itinerario del viaje a Argentina con material documental, principalmente crónicas periodísticas que le permiten reconstruir el camino recorrido y la recepción de los músicos. Sin embargo, marca como faltantes algunas coberturas periodísticas, una de las cuales ha sido ubicada en los últimos años por músicos locales vinculados a la Roda de Choro de La Plata en la Hemeroteca de la Universidad Nacional de La Plata, y será analizada en el presente trabajo.

A lo largo de este trabajo, intentaremos poner en diálogo los hallazgos y análisis de estos autores con una lectura de los artículos periodísticos del diario *El Día* y *El Argentino* hallados

en la Hemeroteca de la UNLP, que pueda dar cuenta del contexto sociocultural bonaerense al que arribaron con sus shows.

Os Oito Batutas en la prensa platense

Para adentrarnos en el análisis de cómo Os Oito Batutas fueron recibidos por la prensa local, cabe retomar algunas ideas de Néstor García Canclini (1992) en su texto *Culturas Híbridas*. El autor reconstruye la trayectoria de los estudios folklóricos en Europa y América Latina para mostrar cuál fue la mirada sobre lo popular de acuerdo a los distintos momentos históricos y de debate intelectual. Sitúa la aparición de la categoría “pueblo” como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y principios del XIX en Europa, como parte del proceso de formación de Estados Nacionales que trataron de homogeneizar a la población. Para la corriente de la Ilustración, el pueblo es el garante de legitimidad de un gobierno secular y democrático, pero es también portador de las antítesis de la razón: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso, plantea García Canclini citando a Martín Barbero, se desarrolla un proceso de "de inclusión abstracta y exclusión concreta". El movimiento romántico, dice, percibe esta contradicción e intenta soldar el quiebre entre lo político y lo cotidiano, entre la cultura y la vida, con el intento de un conjunto de escritores de conocer las “costumbres populares” (García Canclini, 1992, p. 194) e impulsar los estudios folklóricos. En esta línea, los románticos exaltaron los sentimientos y las maneras populares de expresión; subrayaron las diferencias y el valor de lo local; y, ante el desprecio del pensamiento clásico por "lo irracional", reivindicaron lo que sorprende y altera la armonía social, las pasiones que transgreden el orden, y las costumbres exóticas de otros pueblos y de los campesinos (García Canclini, 1992).

Esta trayectoria europea de los estudios folklóricos clásicos, se repite en América Latina: “en países como la Argentina, Brasil, Perú y México los textos folklóricos produjeron desde fines del siglo XIX un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos y sus expresiones culturales: la religiosidad, los rituales, la medicina, las fiestas y artesanías. En muchos trabajos se ve una compenetración profunda con el mundo indio y mestizo, el esfuerzo por darle un lugar dentro de la cultura nacional. Pero sus dificultades teóricas y epistemológicas, que limitan seriamente el valor de sus informes, persisten” (García Canclini, 1992, p. 196). Asimismo, gran parte de los estudios folklóricos nació motivada en América Latina por impulsos similares a los que los originaron en el continente europeo: la necesidad de arraigar la formación de nuevas naciones en la identidad de su pasado; y la inclinación

romántica de rescatar los sentimientos populares frente al iluminismo y el cosmopolitismo liberal (García Canclini, 1992).

Por otro lado, en diálogo con el planteo de García Canclini sobre la relación entre valorización de “lo popular” y construcción de identidad nacional, será necesario para el análisis, también, introducir la dimensión del racismo, ya que más adelante en las notas periodísticas veremos ciertas asociación entre “el tropicalismo”, Os Oito Batutas y el “alma indígena”. Aníbal Quijano afirma que la colonialidad se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo, como elemento clave del patrón de poder capitalista, y que “opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social” (Quijano, 2014 p. 285). En este sentido, al analizar los textos de la prensa platense, propondremos pensar las equivalencias que propone entre negros e indígenas como parte de una clasificación étnica/racial jerárquica, que unifica rasgos y ni siquiera se detiene a establecer diferencias o características propias.

Al referirse al racismo en la cultura brasileña, Lélia Gonzalez (1984) en el clásico texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira” afirma que:

A primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice etc. e tal. Daí é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha é malandro, e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha, pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada (p.225-226).

Lo que muestra la autora en este pasaje es cuántas cualidades despectivas y producto de prejuicios (además de tareas y trabajos) se asocian a las personas negras bajo el velo de “lo natural”.

Para referirnos, entonces, a qué es el racismo, retomaremos la definición del pensador e historiador afro-brasileiro Joel Rufino dos Santos (1941-2015). Este autor conceptualiza el término como “un conjunto de prácticas, personales o colectivas, de pequeño o largo alcance, que afirman la superioridad de un grupo étnico-racial sobre otro”¹³ (Dos Santos, 1984, p. 11). Para Nei Lopes (2019), esas prácticas pueden ser, incluso, encubiertas; pero sus consecuencias las denuncian.

¹³ Traducción propia

Por otro lado, en las primeras décadas del siglo XX, la Argentina atravesaba grandes cambios. En primer lugar, la oligarquía perdía el poder político y el control del Estado, por causa del ascenso del radicalismo, lo cual produjo grandes debates ideológicos y sobre el proyecto de país al interior de esta clase (Chamosa, 2012). Y en otro aspecto relevante para este trabajo, la ciudad de Buenos Aires sufrió un acelerado e intenso proceso de modernización. Al igual que ocurría en Río de Janeiro, uno de los rasgos de este fenómeno es la profesionalización de actividades que antes estaban en manos de aficionados: la historia, la crítica literaria, y también los estudios científico-musicales. Sanchez (2004) considera que no hay nada intrínsecamente nacionalista en el profesionalismo pero, sin embargo, en Buenos Aires, el profesionalismo y su lenguaje se desarrollaron como parte de un diálogo en el cual las ideologías nacionalistas fueron interlocutores destacados. Y no solo eso, sino que fueron estratégicamente utilizados para la construcción de un aparato simbólico nacional (Illari, 2000).

En este contexto, en 1921 había llegado a la capital el conjunto de Andrés Chazarreta, causando furor en el público porteño y agotando función tras función. Según Chamosa (2012),

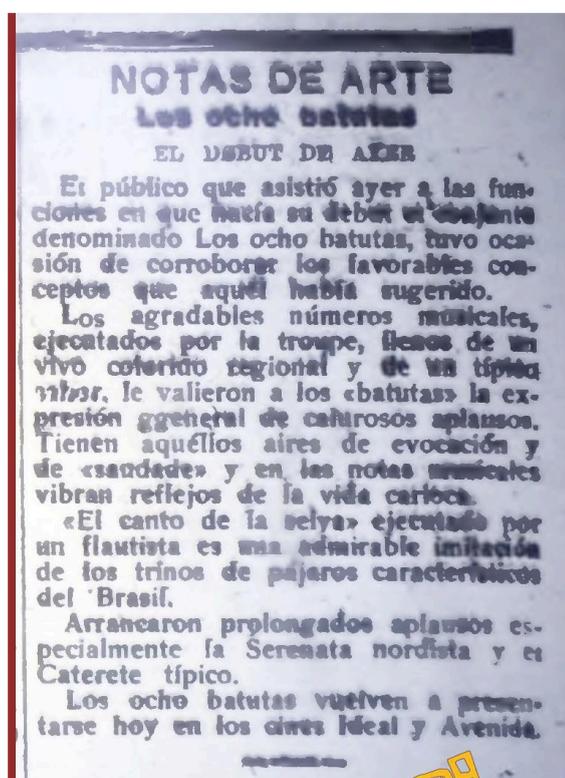
La puesta de Chazarreta en el Politeama incluía elementos novedosos como una coreografía que recreaba fiestas y explicaciones de los orígenes y contextos de los distintos ritmos del noroeste (...) El éxito de Chazarreta en Buenos Aires se debió sin duda a la calidad de la puesta, pero también al contexto en el cual se produjo. Para 1920, los intelectuales del Centenario habían popularizado ya entre la élite nacional los principios del nacionalismo romántico mientras que La Liga Patriótica alentaba un giro reaccionario y anticosmopolita, y las élites provinciales comenzaban a presionar por el reconocimiento de las culturas regionales. En el ambiente intelectual porteño estaban dadas las condiciones para el surgimiento de un género musical que acompañara la orientación nacionalista que dominaba en la literatura y las artes plásticas (p. 101)

Para este autor, la consolidación y difusión de las músicas folklóricas como estilo musical no se debió únicamente al auge del nacionalismo, sino también a grandes innovaciones tecnológicas e intereses comerciales, principalmente ligados a la industria fonográfica y la radio. Asimismo, sobre el mismo conjunto artístico, Julius Reder Carlson (2013) afirma que “en tanto elemento principal de una compañía musical y teatral, que representaba la cultura musical tradicional de Santiago del Estero, la música folklórica de Chazarreta puede ser vista como un intento de establecer un imaginario argentino moderno basado en formas culturales primitivas” (Reder Carlson, 2013, p. 128).

Os Oito Batutas en la prensa platense

Para acercarnos exploratoriamente a la recepción del conjunto musical en la región, serán analizados dos artículos periodísticos de diarios platenses: *El Día* y *El Argentino*¹⁴, ambos con fecha el 22 de febrero de 1923.

El artículo de *El Día* (“NOTAS DE ARTE. Los ocho batutas. El debut de ayer”), es una crónica de la función del conjunto realizada la noche previa. Entre el 21 y el 25 de febrero, Os Oito Batutas se presentaron en los teatros Ideal y Avenida Hall de La Plata, luego de haber realizado shows en Buenos Aires los días previos. Tanto por lo que observaremos en los artículos periodísticos, como por lo señalado por Hering Coelho (2009), parecerían haber sido muy bien recibidos por el público platense.



Diario El Día, 22/04/1923

En la nota en cuestión, escrita con cierto aire poético, se resalta el “vivo contenido regional” y destaca las cualidades típicas, características que, según la bibliografía citada anteriormente, eran valoradas por la intelectualidad nacionalista del período, en pos de afirmar las músicas folklóricas. También resulta interesante la asignación de “aires de

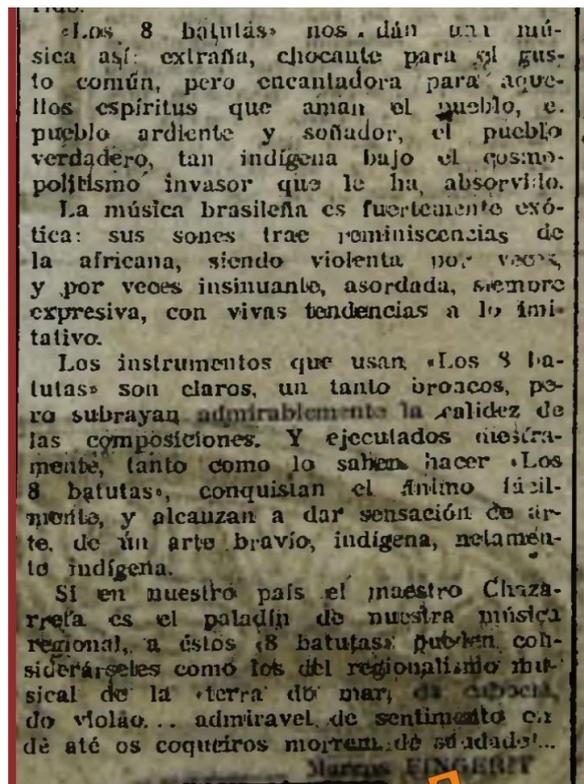
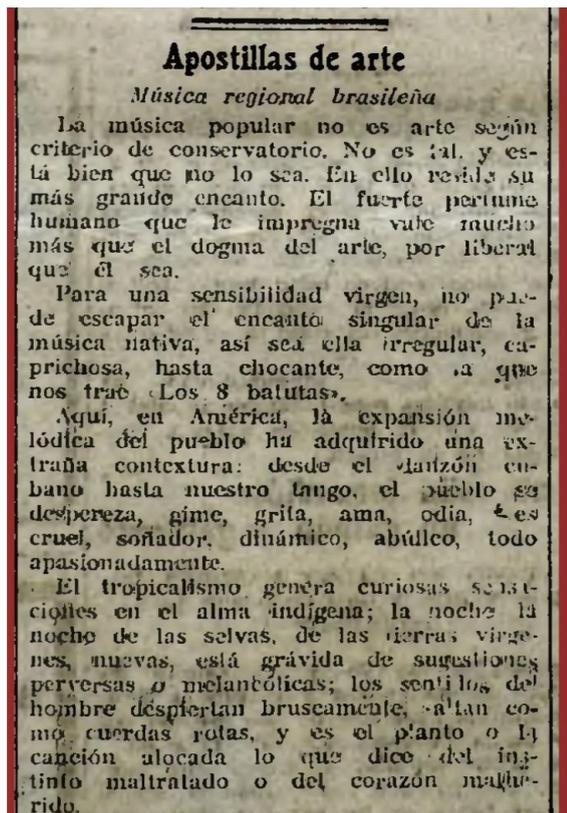
¹⁴ En referencia a estos dos periódicos, Osvaldo Graciano (2013) dice que “la prensa escrita del interior provincial reconocía diversos intereses, y entre ellos, el político y electoral no era el menor, pero predominaron los diarios y periódicos de información general, local o regional, categorías que podían incluir noticias vinculadas con manifestaciones artísticas, literarias, teatrales, nacionales o sobre las que se realizaban en la localidad o región, sirviendo de vehículo para su difusión” (p.176).

evocación y de ‘saudade’”, lo cual posibilita la pregunta de cuánto de ese contenido “regional” y “reflejo de la vida carioca” corresponde a la propuesta artística del grupo, y cuánto a la interpretación de la prensa, en el marco de los debates intelectuales y culturales locales. Eduardo Devés Valdés (1997), al referirse a las primeras dos décadas del siglo XX, afirma que el pensamiento latinoamericano desde comienzos del siglo XIX ha oscilado entre la búsqueda de modernización o el reforzamiento de la identidad. En ese sentido, resulta interesante encontrar a la intelectualidad de los periódicos de una ciudad tan cautivados por rasgos que consideran una evocación nostálgica o de contenido regional.

Resulta interesante también destacar que es en la ciudad de La Plata donde llevó adelante su trabajo de recopilación de canciones típicas Robert Lehmann-Nitsche, médico y etnólogo alemán que se desempeñó como docente e investigador de la Universidad Nacional de la Plata entre fines del s. XIX y principios del XX. En el manuscrito *Folklore argentino 1905* transcribe, “o simula transcribir” (Chicote, 2011, p.334) canciones que había grabado en la ciudad durante tres meses durante el año 1905. A su vez, en el año 1921 Ricardo Rojas había impulsado la Encuesta Nacional de Folklore Argentino.

Ambos hitos pueden ser considerados indicios del interés de la élite intelectual por las expresiones musicales y culturales populares. Y más aún, podrían explicar el ímpetu por ordenar, clasificar y asignar características a aquello que aparecía como extraño y novedoso (la música de Os Oito Batutas), a la vez que remitía, por “exótico” y “regional”, al folklore conocido.

En esta misma línea, pero con mayor desarrollo, podemos encontrarnos con el siguiente artículo del diario *El Argentino*:



Diario El Argentino, 22/04/1923

De este artículo, que posee rasgos de profunda emoción en su escritura, resultan interesantes varias cuestiones. En primer lugar, la comparación con el conjunto de Andrés Chazarreta, que como se ha dicho anteriormente fue pionero y referencia entre los conjuntos folklóricos argentinos, habiendo debutado tan sólo tres años antes de las presentaciones de Os Oito Batutas.

La Compañía de Arte Nativo de Andrés Chazarreta reunía músicos/as, cantantes, bailarines y bailarinas, quienes realizaban un espectáculo teatral en el cual eran interpretadas melodías populares de los campesinos que encontró durante sus viajes por el monte santiagueño y parecería haber arreglado (Reder Carlson, 2013). La vestimenta y la escenografía buscaban recrear paisajes y costumbres del monte santiagueño, y para ello emplearon elementos como ponchos, bombachas, polleras anchas, y fondos decorativos que aludían al rancho, los valles, las montañas. Si bien al principio su debut en Buenos Aires en el año 1921 causó cierto escándalo, gracias al apoyo de Ricardo Rojas y del público, sus actuaciones en la capital resultaron un éxito: “la Compañía terminó extendiendo su contrato durante un período de más de tres meses, dando un total de noventa y seis funciones (El

Verbo Libre, 9 Octubre, 1921). Toda documentación acuerda en anunciar la sorpresiva popularidad del ensamble” (Reder Carlson, 2013, p. 130).

A los fines del análisis del tratamiento que la prensa platense realizó acerca de las presentaciones de Os Oito Batutas y de la comparación con Chazarreta que establece la nota del El Argentino, resulta curioso el parecido con lo que a continuación Nagaro (2001) describe sobre la recepción de la Compañía de Arte Nativo en Buenos Aires: “la prensa de la época no contó con un lenguaje adecuado para describir la puesta en escena de Chazarreta (...) los comentaristas hicieron uso de comillas, letra itálica, paréntesis, paráfrasis, etc. Cuando se agotan todos los recursos, se ven en el caso de recurrir al vocabulario de distanciamiento : exótico, raro, extraño, etc. Desde luego, este modo de empleo de palabras implica la percepción negativa, pero el exotismo es ambivalente en la medida en que la diferencia es atracción también” (Nagaro, 2001, p.127). Podríamos pensar que algo similar sucede con el artículo en cuestión: “los 8 batutas nos dan así una música extraña, chocante para el gusto común”, “la música brasileña es fuertemente exótica”.

En segundo lugar, y retomando el desarrollo de García Canclini, en las frases “es cruel, soñador, dinámico” y “el pueblo ardiente y soñador, el pueblo verdadero”, aparece cierta exaltación e idealización del “pueblo”, rasgo que anteriormente se ha relacionado con la romantización de esa figura, propio del nacionalismo de la época. También al comienzo del artículo se establece una diferenciación con la música erudita “la música popular no es arte según criterio de conservatorio”, aunque, en el caso de esta nota periodística, no sólo está utilizada en un sentido positivo (“No es tal, y está bien que no lo sea”), sino que tiene un punto de contacto con la descripción que Mauricio Carrilho propone acerca del choro en el texto citado como epígrafe.

En tercer lugar, podemos encontrar una asociación entre lo indígena y lo negro (que es adjetivado de violento, insinuante y expresivo), como si fueran equivalentes (“el tropicalismo genera curiosas sensaciones en el alma indígena” y

“los 8 batutas nos dan así una música extraña, chocante para el gusto común pero encantadora para aquellos espíritus que aman al pueblo, el pueblo ardiente y soñador, el pueblo verdadero, tan indígena bajo el cosmopolitismo invasor que le ha absorbido.

La música brasileña es fuertemente exótica: sus sonos traen reminiscencia de la africana, siendo violenta por veces, y por veces insinuante”. Diario El Argentino, 22/04/1923

Todas las veces que se asocian cualidades a lo indígena o a lo africano/negro, estas características se presentan naturales, como se vio anteriormente que afirma Lélia Gonzalez en relación al racismo y la cultura, y tal como propone Aníbal Quijano en su desarrollo sobre poder colonial y jerarquía racial.

A modo de cierre

Si bien este trabajo se propone ser un primer acercamiento a indagar en los entrecruzamientos musicales del viaje de Os Oito Batutas a nuestro país, observando el contexto cultural e intelectual del que parten y que los recibe (Río de Janeiro y Río de La Plata), a partir del análisis de dos artículos de la prensa local podemos comenzar a tejer algunas relaciones que abran las puertas a otras investigaciones.

En primer lugar, habría algunas confluencias entre los procesos de profesionalización de la música y de construcción de identidades nacionales, tanto en Río de Janeiro como en Buenos Aires y alrededores, que serían permeables a la aparición y éxito de conjuntos como el de Pixinguinha y el de Andrés Chazarreta. Asimismo, las categorías y vocabulario de los estudios folklóricos parecerían haber pregnado en otros círculos de la intelectualidad nacionalista o romántica, que analizan desde esa mirada al conjunto brasileño. Por otro lado, una cuestión emergente pero que sólo podríamos dejar planteada como pregunta es qué lugar tuvo el racismo al destacar determinadas virtudes y calificar de determinados modos a esta expresión musical de brasileños descendientes de esclavos que llegaron por primera vez a la Argentina, y cómo esto se entrelaza con la mirada sobre lo indígena y la construcción de una identidad nacional a principios del siglo XX.

Bibliografía consultada

- ARAGÃO, Pedro de Moura (2021). “Uma festa de argentinos e brasileiros”: diálogos sonoros entre Pixinguinha, Francisco Canaro e a Orquestra Típica Andreoni na década de 1920. Universidade de Aveiro/UNIRIO. ORFEU, v.6, n.1, abril de 2021.
- BESSA, Virgínia de Almeida (2005). *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, USP, São Paulo.
- Centro Cultural Cartola (2006). *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Partido-alto, Samba de terreiro, Samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares.
- CHAMOSA, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Edhasa, Buenos Aires.

- CHICOTE, Gloria (2011). “Robert Lehmann-Nitsche: las facetas de la cultura popular”, en *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), Editorial Vervuert, La Plata.
- DOS SANTOS, Joel Rufino (1984) *O que é racismo*. Abril Cultural, San Pablo, Brasil.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GONZALEZ, Lélia (1984). "Racismo e sexismo na cultura Brasileira", *Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244
- GRACIANO, Osvaldo (2013). “El mundo de la cultura y las ideas” , en *Historia de la Provincia de Buenos Aires. Tomo 4: De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*, director: Juan Manuel Palacio. Buenos Aires, Edhasa; Gonnet, UNIPE, Editorial Universitaria, 2013.
- HERING COELHO, Luís Fernando (2009). *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- ILLARI, Bernardo (2000), “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología”, en *Resonancias*, N°7, noviembre 2000. Santiago, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 59-95.
- LOPES, Nei (2005). *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas.
- LOPES, Nei (2019). *Brasil reluzente. 100 personalidades notáveis do século XX*. Editora Nova Fronteira Participações S.A., Rio de Janeiro, Brasil.
- LOPES, Nei y SIMAS, Luiz Antonio (2015). *Dicionário Social do Samba*. Editorial Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- NAGARO, Tano (2001). “Canto, música y baile : la transformación del saber local en Argentina, 1906 -1921”, en *Anuario de Estudios Latinoamericanos* 21: 112-140.
- PARANHOS, Adalberto (2015). *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig.
- QUIJANO, Aníbal (2014). “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Colección Antologías, CLACSO, Buenos Aires.
- SANCHEZ, Octavio. (2004). *La Cueva Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de maestría en Arte Latinoamericano, Universidad de Cuyo.

La búsqueda de los artículos periodísticos en diarios fue facilitada por la Hemeroteca de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata a la Roda de Choro de La Plata, colectivo de músicos/as dedicados a este género musical, que generosamente me facilitaron el material para realizar este trabajo.