

Dispositivos de acceso a la cultura popular brasileña en la episteme de Mário de Andrade (1920-1940).

Calvo y Roxana Inés.

Cita:

Calvo y Roxana Inés (2014). *Dispositivos de acceso a la cultura popular brasileña en la episteme de Mário de Andrade (1920-1940)*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-099/443>

Dispositivos de acceso a la cultura popular brasileña en la *episteme* de Mário de Andrade (1920-1940)

Roxana Inés Calvo
IdIHCS - UNLP
rocalvolettras@gmail.com

La amplia y variada labor cultural que realizó el escritor paulista Mário de Andrade (1893-1945) en las primeras décadas del siglo XX tuvo como objetivo principal la búsqueda de una respuesta epistemológica que explicara los problemas de la interpretación de la cultura e identidad de su país.

En este trabajo nos interesará abordar la trayectoria intelectual del escritor y vincularla a una de sus preocupaciones centrales: la delimitación de una auténtica cultura e identidad brasileñas. Para ello Mário de Andrade resignificó la cultura popular por medio de diversos dispositivos de acceso al pasado: a través de la investigación (etnográfica, sociológica, musicológica, psicológica, entre otras -todas disciplinas aún en formación-), buscó recuperar e indagar en las relaciones entre arte y memoria colectiva considerando el problema teórico de la mentalidad primitiva y de la racionalidad subyacentes en las creencias y costumbres vinculadas a la música y al folclore popular. De este modo, Mário de Andrade -a diferencia de los intelectuales que lo precedieron- se dirigió hacia el pasado y hacia el interior de Brasil con el fin de hallar los sedimentos de una identidad nacional basada en el sincretismo religioso y cultural.

San Pablo a comienzos del siglo XX

En los años veinte, y en parte como resultado del estallido demográfico producto de la inmigración (y de la euforia financiera desatada por las operaciones del mercado de café), el Estado de San Pablo conformaba el centro industrial de Brasil. El fenómeno inmigratorio fue un elemento que produjo un cambio estructural fundamental en ese país, aunque se hizo especialmente visible en los grandes centros urbanos como San Pablo o Río

de Janeiro. Europeos, árabes y japoneses se unieron a los brasileños (principalmente descendientes de esclavos negros, de indígenas y de portugueses), constituyendo así un mosaico social y cultural particularmente rico.

En este contexto general y, particularmente, durante la celebración de un hito cultural como fue la Semana de Arte Moderno, realizada en San Pablo en febrero de 1922, se sentaron las bases del movimiento modernista brasileño¹. La urgencia modernizadora que promovió este colectivo, constituido y reconocido posteriormente como “la vanguardia brasileña”, debía resolver un problema clave: el “abrasileiramento” de las artes y de la producción cultural en general, que en parte constituía una respuesta (defensiva) ante los peligros de una inmigración masiva que desdibujaba las fronteras identitarias (Miceli, 2003).

Además, en la centralidad que adquirió la cuestión de la “brasilidade” en el programa modernista, encontramos una particular apropiación del llamado a “reconciliar el arte con la vida” que, por entonces, resonaba intensamente en Europa en las primeras décadas del siglo. El volverse hacia la “praxis vital” fue interpretado por los modernistas brasileños (y por los latinoamericanos en general) como parte de la necesidad de definir el carácter nacional, superando el tradicional divorcio entre los productos de la alta cultura y de las culturas populares. Si las elites de la generación anterior habían ignorado o estigmatizado a las cultura populares como elementos que debían ser depuradas progresivamente a fin de alcanzar una plena modernización, en líneas generales, el modernismo en los años veinte, enfatizó no sólo la integración, sino también la concepción de que las diversas culturas populares podían forjar la unidad de la nación si se articulaban en una obra de arte integradora.

La década del treinta, por su parte, estuvo caracterizada por una profunda radicalización política, se produjeron grandes transformaciones en la historia de Brasil y en su cultura. La Revolución de 1930 marcó el fin de la República Velha y dio inicio a lo que se denominó la “Era Vargas”. El representante de Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, estuvo al mando del poder durante quince años consecutivos². A lo largo de estos años, se

¹ Los principales estudios acerca de la Semana de Arte Moderno se encuentran en Schwartz (1993, 2002a y 2002b), Cândido (1972, 1997), Mailhe (2004 y 2011), Miceli (2003), Sevchenko (2000).

² De 1930 a 1934, con un gobierno provisorio; de 1934 a 1937, en el marco de lo que se denominó “gobierno constitucional”; de 1937 a 1945, bajo un régimen dictatorial conocido como “Estado Novo”, y de 1951 a 1954 -año de su muerte-, como presidente electo por voto directo.

sucedieron además una serie de cambios estructurales que modificaron la fisonomía política del país³.

Según sostiene el sociólogo brasileño Sergio Miceli (2001), en este contexto de crisis política, social y económica se desarrolló el campo cultural de San Pablo, en el marco de un proceso que se intensificó luego de la derrota política de la oligarquía en 1930. Aprovechando esa coyuntura adversa en el plano interno (que se agravó aún más con los ecos de la crisis de la Bolsa de Nueva York de 1929), las disidencias oligárquicas de los Estados de Rio Grande do Sul y de Minas Gerais, aliándose a los militares descontentos, y contando con el apoyo de otros grupos regionales dominantes (empeñados en liquidar la supremacía paulista), constituyeron un frente único y lograron derrocar a los dirigentes del antiguo régimen.

Los modernistas de la década del veinte, insertos en este contexto de cambios significativos⁴, también se transformaron: como un grupo de individuos electos y selectos, eran llamados a participar de las discusiones acerca del destino de la nación, asumiendo tareas cada vez más especializadas en los diarios partidarios, en las organizaciones políticas y en las instituciones culturales. La consecuencia más evidente de esa cooptación del poder fue que:

[...] os intelectuais acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca de colaborações que oferecerem ao trabalho de “construção institucional” em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia (Miceli, 1979: 159).

De este modo, los intelectuales cooptados por la administración Vargas tuvieron que pagar un precio al Estado y al mecenazgo oficial: unos tuvieron que someterse a las

³ Ejemplo de ello son la creación, en 1932, de la “Ação Integralista Brasileira”, como partido de derecha y con connotaciones fascistas; la fundación de la Alianza Nacional Libertadora en 1934, como movimiento político de izquierda de tendencia socialista; la Revolución paulista en 1932, que intentó recuperar el poder federal; la nueva Constitución Nacional en 1934, y los levantamientos comunista en 1935 e integralista en 1938.

⁴ Los últimos diez años del antiguo sistema republicano constituyeron un período de crisis aguda, donde el poder oligárquico se enfrentó con numerosas facciones disidentes que intentaron organizarse en partidos de “oposición”. Ejemplo de ello fueron las insurrecciones lideradas por los tenientes contestatarios a la legitimidad del régimen y los movimientos reivindicativos de los trabajadores: huelgas obreras, y especialmente la mítica “Coluna Prestes” que, bajo el comando de Luís Carlos Prestes, capitaneó desde marzo de 1925 hasta febrero de 1927, una marcha militar de casi veinticinco mil kilómetros por trece estados de Brasil, para manifestar su oposición a la República Velha (cuyo poder estaba bajo el régimen del minero Arthur Bernardes).

directrices político-ideológicas del régimen (como Cassiano Ricardo o Menotti del Picchia) otros, adoptaron una postura de “neutralidad” en relación a los requerimientos de la “República Nova”, pretendiendo resguardar la individualidad de sus obras (Augusto Meyer y Carlos Drummond de Andrade, entre otros). Mário de Andrade, por su parte, mantuvo un vínculo contradictorio con el servicio público⁵ pero, a pesar de ello, cumplió un rol activo como funcionario público y como promotor en la implantación de nuevas políticas culturales.

La invención de un intelectual múltiple

El escritor paulista Mário de Andrade fue una de las figuras más emblemáticas, no solo del movimiento modernista, sino de toda la cultura brasileña por la influencia que ejerció a través de sus intervenciones como creador literario (poeta, cuentista, cronista y novelista), como crítico (de literatura, música y arte en general), como folclorista y como funcionario público entre las décadas del veinte y del cuarenta.

Para 1917 el autor se había diplomado en el Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo, donde luego fue catedrático de Historia de la Música y de Estética. En ese mismo año publicó su primer libro de poesías: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Desde 1918 a 1921 tuvo una intensa colaboración en varios periódicos y revistas. En 1922 publicó su segundo libro de poesías, *Paulicéia desvairada*, un hito en la literatura modernista brasileña. En 1924 realizó, junto con otros intelectuales y miembros de la elite paulista, un viaje a las ciudades históricas de Minas Gerais, con el objetivo conocer el interior del país y de mostrárselo al poeta suizo-francés Blaise Cendrars (por entonces, interesado en la conceptualización estética del primitivismo). Ese viaje de “descoberta do Brasil” (tal y como fue denominado por el autor) afirmó el interés de Mário de Andrade por investigar el folclore desde una perspectiva vanguardista, divergente respecto de la concepción romántica tradicional.

En el libro de ensayos de 1925 *A escrava que não é Isaura* discutió algunas tendencias de la poesía y consolidó el papel de su autor como uno de los principales

⁵ Al respecto ver Miceli (1979, 2001 y 2003), Sachs (1993a y 1993b), Vásquez (2009), entre otros.

teóricos del movimiento modernista. En 1927 viajó por la región amazónica, y al año siguiente por el nordeste brasileño, entendiendo que en estas regiones se encontraban los mayores repertorios de las culturas populares tradicionales. Allí realizó una importante labor de recolección de documentos poéticos, narrativos, musicales y dramáticos, redefinida como “trabajo etnográfico”. A lo largo de ambos viajes fue registrando sus impresiones en diarios que fueron editados parcialmente en periódicos, y luego integrados en libro bajo el nombre de *O turista aprendiz* (1943).

El año 1928 es un año clave para entender la trayectoria de Mário de Andrade, ya que marca la maduración de varios de sus proyectos y la amplitud de sus intereses: editó la novela *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, su texto vanguardista más importante. Asimismo, percibiendo la precariedad de las recolecciones musicales realizadas hasta el momento, comenzó a preocuparse por la profesionalización de los modos de recuperación, interrogación y acceso al pasado cultural musical y folclórico, al tiempo que empezó a realizar trabajo de campo, proveyéndose de informantes⁶ y transcribiendo *in situ* músicas populares. Reunió un gran número de melodías, muchas de las cuales publicó ese mismo año en *Ensaio sobre a música brasileira*.

Entre 1928 y 1930 Mário de Andrade produjo numerosos artículos sobre artistas modernistas. Además, preocupado por la recuperación de la cultura nacional, se dedicó también a estudiar el pasado arquitectónico de Brasil, produciendo importantes textos de referencia⁷.

⁶ Uno de los principales, el cantor de côcos Chico Antônio, le permite una recopilación de material folclórico extenso y variado (alrededor de 900 piezas). Esta colección folclorista luego sería publicada en parte –debido a la muerte prematura del autor– en el libro *Na pancada do gançá*, y del que conocemos los fragmentos publicados por su discípula Oneyda Alvarenga en los tres volúmenes de *Danças dramáticas do Brasil* (1959) y en *Música de feitiçaria no Brasil* (1983), entre otras fuentes.

⁷ Uno de los más importantes, “O Aleijadinho e sua posição nacional”, publicado en 1929, revisado por el propio autor en 1935 para su publicación en el número especial de *O Jornal* dedicado a Minas Gerais en el que se tituló “Aleijadinho e Álvares de Azevedo” y, posteriormente, incluido por el autor en *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1944). En ese ensayo Mário de Andrade esboza una reflexión social sobre las condiciones de clase del mulato en la colonia y en el arte brasileño. Refiriéndose específicamente al escultor y arquitecto mineiro Antonio Francisco de Lisboa - hijo de un maestro mayor de obras portugués y de una esclava africana- quien es considerado el mayor representante del estilo barroco en Minas Gerais y de las artes plásticas en Brasil. Aleijadinho, desarrolló una enfermedad degenerativa en sus miembros que comenzó a reducir la habilidad de sus manos, para remediar esta limitación y poder seguir trabajando, un ayudante le amarró las herramientas a sus manos. De esta anomalía deviene su apodo, “o Aleijadinho” (“el lisiadito” en español). En las páginas de ese ensayo Mário de Andrade deja claro que la originalidad del barroco

En el marco de los cambios producidos a tanto a nivel internacional como nacional en los años treinta, la ciudad de San Pablo, también fue escenario de una intensa movilización en los campos cultural y científico de los que el intelectual paulista participó. Las *elites* políticas y culturales pretendían delinear una nueva visión de lo nacional centrada en la construcción de una representación del nuevo Brasil, sobre las bases de un pueblo joven, activo y pujante. En San Pablo la revolución en el ámbito educativo y cultural incluyó la creación de varios órganos colectivos, entre los cuales surgieron la Escuela Libre de Sociología y Política en 1933 y, la Universidad de San Pablo en 1934 creada por un grupo vinculado al diario *O Estado de São Paulo*⁸. A pesar de que Mário de Andrade no integró el cuerpo docente de la USP, estuvo muy presente debido al impacto de su obra sobre la producción universitaria y desde su actuación en el ámbito cultural.

En 1935 se creó el Departamento Municipal de Cultura y Recreación de San Pablo. Varios de los modernistas de la semana del 22, ocuparon los puestos claves y fueron los responsables de desarrollar su conceptualización cultural. Mário de Andrade fue designado director de ese organismo y jefe de la División de Expansión Cultural. El Departamento de Cultura, a cargo de Mário de Andrade, tuvo una intensa actividad centrada en desarrollar instancias para democratizar y elevar la vida cultural de la ciudad pensando siempre en la cultura nacional. Si bien los proyectos personales de su director se vieron detenidos momentáneamente debido a la intensa gestión en esa entidad, las áreas de su interés (folclore, música y literatura, fundamentalmente) se enriquecieron, perfeccionaron y profundizaron teórico y metodológicamente. Por otra parte, sus preocupaciones personales respecto de la auténtica cultura nacional le dieron una impronta particular a su gestión, centrada en la colecta y estudio de material etnográfico.

Pero un proyecto de tal envergadura precisaba contar con el auxilio de un especialista que le proveyese las bases científicas suficientes para la formación de personal especializado en la colecta y análisis de material etnográfico. Así, convocó a Dina Dreyfuss, esposa de Claude Lévi-Strauss, etnóloga catedrática de la Universidad de París, quien además de dictar cursos referidos a etnografía y antropología, participó activamente

mineiro se debió a la presencia del negro y del mulato en esa sociedad que “abrasileñó la cosa lusa”. Para el autor, solo en el barroco mineiro se podía percibir – plásticamente- el sincretismo sin el cual no era posible comprender la cultura brasileña. De allí que definió a las obras de arte coloniales como “genuinamente nacionales”. Al respecto ver Andrade, 1993 y 1960.

⁸ Ver al respecto Peixoto (1989).

de la Sociedad de Etnografía y Folclore, de las excursiones etnográficas al interior de Brasil, realizó filmaciones vinculadas al modo de vida de comunidades indígenas y de fiestas populares en los alrededores de la ciudad de San Pablo.

Pero aún así, Mário de Andrade percibía que faltaba bibliografía especializada para los trabajos específicamente musicales y, entonces, Dina le acercó la obra de Constantin Brailoiu⁹. El trabajo del musicólogo rumano¹⁰ fue de gran utilidad para el equipo ya que le brindó las herramientas para abordar científicamente la documentación recogida (basada sobre todo en una metodología archivística) y en la creación de un sistema de indexación y organización que les permitiera *a posteriori* ordenar el material recolectado.

Así, en pocos meses, junto con los esfuerzos de sus colaboradoras, sustentado en novedosas bases científicas, provisto del equipamiento necesario para el trabajo de campo y la adaptación de una metodología adecuada, Mário de Andrade maduró el proyecto y, en febrero de 1937 envió a un grupo de investigadores hacia el norte y el nordeste de Brasil, la “Missão de pesquisas folclóricas” -tal fue su denominación- se propuso grabar, fotografiar, filmar y estudiar diversas prácticas de música popular cantada¹¹. Pero en noviembre de ese mismo año, con el advenimiento del régimen dictatorial del “Estado Novo”, la “Missão...” vio sus objetivos truncados: Mário de Andrade fue separado de su cargo de Director del Departamento Municipal de Cultura debido a la destitución del entonces intendente de San Pablo y amigo, Fábio Prado, y del nombramiento en su lugar de Prestes Maia (adverso a la política cultural de Mário de Andrade y de Prado).

Un tiempo después, el entonces Ministro de Educación y Salud, Gustavo Capanema, le solicitó a Mário de Andrade que elaborara un proyecto de organización de un servicio público que se dedicara a la defensa del patrimonio cultural del país. Ese anteproyecto

⁹ Brailou (1893-1958), rumano de nacimiento, era para entonces un destacado investigador en Francia y en los países del Este europeo en el campo de la música popular. Estudió en Viena y después en Francia, luego de una intensa actividad como compositor, volvió a Rumania en 1914, donde dictó clases de Historia de la música en el conservatorio de Bucarest. Se ocupó especialmente de los aspectos funcionales de la música – al contrario de la mayor parte de los folcloristas que se detenían en el estudio de la simplicidad primitiva de las piezas colectadas- despertó la atención de Béla Bartok.

¹⁰ Sobre todo *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, de 1931.

¹¹ Esa misión registró en 169 discos las más diversas cantigas de folclore brasileño (alrededor de 1500 melodías), 6 rollos de cine mudo de 16 mm (12 manifestaciones folclórico-musicales), 1060 fotografías (de arquitectura popular y religiosa), 7.000 páginas que contenían el registro de melodías/poesías y más de 600 objetos: instrumentos musicales y de diversos oficios, y ropas y objetos religiosos de cultos prohibidos, entre otros documentos (Giobellina Brumana, 2006).

denominado “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN) sentó las bases para las acciones que, aún vigentes, tienden a valorar y proteger el patrimonio cultural brasileño. Resulta significativo que, ya en la década del treinta, Mário de Andrade haya esbozado los lineamientos de una política en la que prevalecía una concepción amplia de patrimonio en la que se integran museos, archivos y testimonios de culturas amerindias, afro-brasileñas y populares con un gran énfasis en el papel de la educación como instrumento de formación de conciencia acerca del valor de la memoria y el patrimonio nacional. Sin dudas, esa visión amplia e integradora establece lazos de semejanza con la totalidad de su producción artística reflejada en su preocupación tanto por el pasado como por la vanguardia, lo erudito y lo popular, la preservación y la creación.

El folclore musical en Mário de Andrade

Como vimos, Mário de Andrade se dedicó simultánea y complementariamente a diversas “disciplinas”. Esto se debió, probablemente, a que el contexto cultural era favorable a la actividad cultural heterogénea, ya que aún no se habían realizado las delimitaciones disciplinares que llegarían muy posteriormente. Sus estudios impresionan al lector que recorre por primera vez su obra por la heterogeneidad de las fuentes bibliográficas y documentales, por los estilos y medios con los que comunicó sus resultados de investigación y creación literaria: abarcando artículos en diarios y revistas especializadas, conferencias, obras didácticas y de referencia, libros, diarios de viajes, etc.

Cualquier intento de síntesis de su obra incluye, necesariamente, el folclore y, particularmente, el folclore musical. Este fue una de las áreas centrales de las preocupaciones del autor, constituyéndose así como un componente de su identidad profesional y de su recuperación póstuma.

En el contexto de los años veinte a los cuarenta, el propio folclore era un área imprecisa de estudios, lo que se constata al observar la terminología de Mário de Andrade y su evolución a lo largo del tiempo. Por ejemplo, expresiones “música popular”, “populário” y “documento popular” identificaban la materia en discusión. El término “folclore” a veces aparecía como sinónimo de aquellos. Pero la progresiva fijación de este término en el

léxico del autor se vincula con el reconocimiento de una especie de fenómenos culturales y de la necesaria constitución de una ciencia que se ocupara de ellos.

En *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, por ejemplo, verdadero manifiesto nacionalista, el autor se centró en elaborar un análisis sobre las características fundamentales de la música popular. Se percibe allí la preocupación de un estudioso que recurriendo a los registros del pasado musical (ya que incorpora una antología de cantigas anotadas y contextualizadas) intentaba identificar las características distintivas del folclore musical brasileño.

Ahora bien, la preocupación de Mário de Andrade por la especificidad del término “folclore” se da posteriormente, derivado –entre otros elementos- del crecimiento del mercado de música popular y de la industria fonográfica. En ese sentido, la distinción entre popular – ahora entendido como repetitivo, efímero y subordinado a la lógica comercial – y folclórico será percibida como significativa por los estudiosos.

Es interesante ver la reacción de Mário de Andrade en ocasión de un concurso de sambas carnavalescas en Rio de Janeiro en 1938:

No geral os compositores atuais de sambas [...] são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de ‘folclórica’, sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas [...] guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável, mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos. Mas o que aparece nestes concursos não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica. Carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidades fácil de um público em via de transe (Andrade, 1963: 280-281).

El análisis de la cultura popular realizado por Mário de Andrade, enmarcado en una tendencia intelectualista, se manifestó en el estudio del origen de los dispositivos de acceso al pasado: el estudio de los procesos mentales, el rechazo por las prácticas aparentemente irracionales, el deseo de develar la “psicología de los seres incultos” (expresión utilizada en la crónica “Notas sobre o cantador nordestino”¹²). Tal inclinación facilitó la recepción de las lecturas sobre pensamiento pre-lógico y mentalidad primitiva discutidos por Lucien Lévy-Bruhl. En ese sentido, resulta interesante el desarrollo de Mário de Andrade acerca de los

¹² Publicada en la sección “Mundo musical” del periódico *Folha da manhã*, San Pablo, 1944.

problemas planteados por las diferencias culturales presentes entre “ellos” (el pueblo) y “nosotros” (individuos “cultos” y “educados”). La categoría “pueblo” designará para el autor un sujeto colectivo, mientras que los miembros de los estratos “cultivados” de la sociedad serán, por ende, sujetos individualizados. De esta forma, según el autor, cuanto menos individualizada (y “firmada”) se encuentre una creación, mayores serán las posibilidades de representar a la colectividad a la cual pertenece.

Como es sabido, la oposición entre individuo y sociedad forma parte del campo de las ciencias sociales desde su nacimiento y su comparación con la oposición entre civilizado y primitivo característico del evolucionismo de la segunda mitad del siglo XIX. Estas cuestiones aparecen en *Música de feitiçaria* (1933), y en muchas otras notas y libros vinculados a los temas allí tratados¹³. Pero además, en estas obras se hace evidente la apropiación del autor del concepto de “mentalidad primitiva” de Lévy Bruhl quien, junto con Edward Tylor y James Frazer, constituyeron el trío de referencias antropológicas básicas de Mário de Andrade. Éstos le proveyeron los instrumentos conceptuales para pensar las particularidades de la cultura brasileña y de la cultura popular desde una perspectiva que privilegia los fenómenos mentales. Entre otros aspectos, pueden haber contribuido para cristalizar la idea de que en el folclore sobreviven estadios anteriores a los de la civilización, para encontrar las raíces religiosas de las manifestaciones folclóricas, equiparadas, de alguna manera, a las experiencias místicas primitivas. Así, Mário de Andrade concuerda con estos teóricos en que los rituales folclóricos constituyen una supervivencia de trazos culturales de un momento menos evolucionado localizado en el pasado.

Los vínculos entre música y religión atestiguan, según el autor, la universalidad de los poderes estupefacientes de aquella. Las experiencias de éxtasis producidas por la conjunción entre música y danza habían generado la creencia de que el sonido no es un hecho físico-acústico, sino una especie de “potencia mística” (idea que el autor respaldaba en Lévy-Bruhl). En verdad, los pueblos “primitivos” crean fantásticas explicaciones sobrenaturales para los intensos efectos psíquico-físicos de la música. Estados que aún la medicina científica moderna no puede explicar en su totalidad.

¹³ Como, por ejemplo, en *Danças dramáticas do Brasil* (1959).

De este modo, Mário de Andrade daba su explicación de etnomusicólogo a las investigaciones, explicando las características intrínsecas del fenómeno musical que desencadena en transe. El ritmo “dinamiza” y “colectiviza” al ser, lo exalta y “hechiza”, alterando el modo de funcionamiento mental. Como la música no vehiculiza representaciones, deja al individuo disponible para el trabajo de las facultades no racionales, expuesto a la sensibilidad e imaginación. Por consiguiente, el transe o el estado de éxtasis en rituales religiosos o folclóricos, serían nada más que la consecuencia de los estados alterados de conciencia desencadenados por la música. Para el autor, este es el motivo por el cual música y religión se complementan y van, irremediabilmente, juntas:

Ora, se a gente consegue raciocinar, não com a nossa mentalidade, mas com a mentalidade primitiva tal como a concebeu Lévy-Bruhl, repara que essa concepção primaria da música é perfeitamente consequente, coerente. A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica, especialmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim, a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima (Andrade, 1983: 44).

Como se puede ver, Mário de Andrade creía que la investigación folclórica demandaba penetrar en otros dispositivos mentales. El reconocimiento de la existencia de otras maneras de pensar y sentir, aparentemente irracionales, era contrastado por una concepción evolucionista, opuesta al relativismo cultural.

Por otra parte, él mismo sintió físicamente los efectos del catimbó, de acuerdo a sus anotaciones: “Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual” (Andrade, 1983:37). Esta vivencia se repitió en Recife, cuando intentaba anotar las cantigas y ritmos de tambores de un grupo de maracatu:

estava esquecido de mim, nesse trabalho de escrever, quando senti um mal-estar doloroso, a respiração opressa, o sangue batendo na cabeça como um martelo, e uma tontura tão forte que vacilei. Senti a respiração faltar, e cairia fatalmente se não me retirasse afobado daquele circulo de inferno (Andrade, 1980:19).

Se puede observar que el contacto que el estudioso tiene con las manifestaciones musicales populares se convierte en un experimento musicológico. Así, si el paulista

educado e incrédulo sucumbe al sonido hipnótico del catimbó y del maracatu, también surtiría efecto sobre los hombres, independientemente del grado de educación y de su estadio cultural. De esta manera, todos los hombres son pasibles de ser hipnotizados y privados temporariamente de la racionalidad, en una especie de regresión psíquica que ciertos tipos de música propiciarían. Unos explicarían la fuerza de la música como manifestación de la divinidad en tanto experiencia individual, otros -como él- pretenderían explicar el mismo fenómeno desde una perspectiva científica y colectiva. De este modo, el término “primitivo” adquiere en Mário de Andrade un sentido más complejo vinculado a, como señala Gilda de Mello e Souza (1979:12), una síntesis entre etnografía, folclore y psicoanálisis en el intento por comprender la cultura popular.

Pero observamos que desde *Macunaíma* de 1928, donde también se tematiza la mentalidad primitiva, hasta los escritos posteriores de las década del treinta, en los cuales menciona conceptos de mentalidad primitiva y tradiciones pre-lógicas de Lévy-Bruhl, Mário de Andrade osciló entre dos visiones distintas. Por un lado, concibe el concepto de mentalidad primitiva como inherente a la de los pueblos primitivos (grupos sociales incivilizados) impregnada de elementos no-rationales. Por otro lado, lo entiende como una capa o aspecto primitivo de la mente, universal, presente en todos los hombres. Así, la expresión “mentalidad primitiva” designó en el autor, a veces, un funcionamiento mental no consciente y no racional eminentemente “colectivizador”.

Por otra parte, para Mário de Andrade, además de la música, habría otras instancias inherentes a la sociedad como las ideologías políticas y algunas instituciones que tendrían el poder de promover el retorno a aquella forma primaria de los seres humanos que Lévy-Bruhl caracterizó como “mentalidad primitiva”, así:

Coletivizado pelos seus estupefacientes (religião, feitiçaria, corporações), da mesma forma em que [...] um operário coletivizado esquece mulher e cinco filhos pra morrer numa greve [...] Mentalidade primitiva, não propriamente no sentido em que a distinguiu no princípio Lévy-Bruhl (ele mesmo voltou atrás em seguida), mas no sentido de ser primitivo por ser primária, genérica, bronca, sem nenhum refinamento ou sutileza individual (Andrade, 1983:229).

Podemos ver que para Mário de Andrade la mentalidad primitiva puede ser un fenómeno más bien generalizado, no exclusivo de los hombres “primitivos” (de los

primeros tiempos), sino un dispositivo “latente” en la civilización. Y, en consecuencia, ese modo mental primitivo podría emerger en determinadas circunstancias sociales produciendo efectos psíquicos, emocionales, conductuales, tanto en los sujetos de manera individual, de manera colectiva, como en los rituales religiosos o en la sociedad en su conjunto.

De este modo, los estudios del autor acerca de la cultura popular en este período nos permiten dimensionar la importancia del problema epistemológico de la mentalidad y de la racionalidad subyacente en las creencias y costumbres vinculadas a la música y al folclore popular. Para realizar un trabajo científico con el fin de recuperar e interrogar las relaciones entre arte y memoria colectiva, Mário de Andrade redirigió su mirada hacia el pasado y hacia el interior geográfico de su pueblo. Realizó así una amplia y variada labor etnográfica en búsqueda de una respuesta epistemológica para explicar los problemas de la interpretación e identidad de la cultura popular brasileña, debate que aún continúa vigente.

Bibliografía

Andrade Mário de (1925). *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, San Pablo, Lealdade.

----- (1959) *Danças dramáticas do Brasil*, (org. Oneyda Alvarenga), San Pablo, Martins.

----- (1960). “Brazil/Builds. *O Estado de São Paulo, 1943*”, en *Depoimentos*, San Pablo, Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

----- (1962 [1928]). *Ensáio sobre a música brasileira*, San Pablo, Charato.

----- (1963). *Música, doce música*, San Pablo, Martins.

----- (1976 [1947]). *Poesías completas*, San Pablo, Circulo do livro.

----- (1980). “Terapêutica musical”, en *Namoros com a medicina*, Belo Horizonte, Itatiaia.

----- (1983 [1927/1929]). *O turista aprendiz*, San Pablo, Duas Cidades.

----- (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia / Brasília, INL/Pró-Memória.

----- (1984 [1944]). “O Aleijadinho e sua posição nacional”, en *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, San Pablo, Martins.

----- (1993) *A arte religiosa no Brasil. Crônicas publicadas na “Revista do Brasil” em 1920*, San Pablo, Experimento & Giordano.

----- (1996 [1928]). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, edición crítica, Ancona Lopez, T. Porto (coord.), Madrid, ALLCA XX- Colección Archivos 2º ed.

Cândido, Antônio (1972). “Literatura e subdesenvolvimento”, en Moreno, César Fernández (org), *América latina em sua lietaratura*, San Pablo, Perspectiva.

----- (1997). *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia.

Castro, Moacir Werneck de (1989). *Mário de Andrade: exílio no Rio*, Río de Janeiro, Rocco.

Giobellina Brumana, Fernando (2006). “Mário de Andrade y la 'Missão de Pesquisas Folclóricas' (1938): la etnografía que no fue”, en *Revista de Indias*, vol. LXVI, nº 237, ISSN: 0034-8341, Madrid, pp. 545-572.

Levy Bruhl, Lucien (1957). *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Leviatán.

Mailhe, Alejandra (2004). "Fábulas de la transculturación en Macunaíma. Una lectura crítica del modernismo brasileño" en Rivas, Ricardo – Rodolfo Rodríguez (comps.). *Problemas latinoamericanos en los siglos XIX y XX*, Mar del Plata, ediciones Suárez.

----- (2011). *Brasil, márgenes imaginarios. Lo popular en la novela y el ensayo brasileños del siglo XIX a la vanguardia*, Buenos Aires, Lumiere.

Mello e Souza, Gilda (1979). *O tupi e o alaúde: uma interpretação de “Macunaíma”*, San Pablo, Duas Cidades.

Miceli, Sérgio (1979). *Intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, San Pablo, Difel.

----- [org.] (1989) *História das ciências sociais no Brasil*. San Pablo, Vértice/IDESP.

----- (2001). *Intelectuais à brasileira*. San Pablo, Companhia das Letras.

----- (2003). *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, San Pablo, Companhia das Letras.

Peixoto, Fernanda Arêas (1989). “Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras (1930-1960)”. En MICELI, Sérgio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*, vol. 1. São Paulo, Vértice/Idesp, pp. 410-460.

Sachs, Sonia (1993a). “O crítico no Rio: um dos trezentos, trezentos e cinquenta Mários”, en *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 51, San Pablo, Secretaria de Cultura, Municipalidad de San Pablo, pp. 157-162.

- (1993b). *Vida literaria. Mário de Andrade*, San Pablo, Hucitec-Edusp.
- Schwartz, Jorge (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2002a). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. San Pablo, FAAP – Cosac & Naify.
- (2002b). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sevcenko, Nicolau (2000). *Orfeu extático na metropole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, San Pablo, Companhia das Letras.
- Travassos Lins, Elizabeth (1986). “Mário de Andrade y la paradoja del coleccionista de música popular” en *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, Embajada de Brasil en España, nº 1.
- (1997). *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia en Mário de Andrade y Béla Bartok*, Río de Janeiro, Funarte; Jorge Zahar Editor.
- (2002) Mário e o folclore, en *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (org. Marta Rosetti Batista), Nº 30, pp. 91-109.
- Vásquez, Karina (2009). *Ideas en espiral. Debates intelectuales en las revistas modernistas Klaxón, Estetica y Terra Roxa*, Tesis de Doctorado presentada en la Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, mimeo.