

MARIO DE ANDRADE Y LA MISSÃO
DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938):
UNA ETNOGRAFÍA QUE NO FUE*

POR

FERNANDO GIOBELLINA BRUMANA
Universidad de Cádiz

Este trabajo estudia el proyecto que se desarrolló desde el modernismo brasileño para recuperar el patrimonio musical, fundamentalmente de uso religioso, del nordeste y norte del Brasil. En concreto, es la tentativa llevada a cabo a fines de 1930 de un registro etno-musicológico, que fue financiada y dirigida por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de São Paulo. La Secretaría estuvo durante un par de años dirigida por el novelista Mario de Andrade (el autor de «Macunaima») y fue el ámbito institucional en el que Lévi-Strauss dio sus primeros pasos como etnólogo.

PALABRAS CLAVES: *Brasil, modernismo, religiosidad popular, historia de la etnología.*

A Maria Mur y Arturo Martínez

En Brasil, las diversas manifestaciones de la religiosidad popular fueron objeto de interés por parte de los medios académicos desde fines del siglo XIX; esta curiosidad intelectual era contrapartida de un interés más inmediato y utilitario de numerosos miembros de las elites brasileñas, que autores como João do Rio y Nina Rodrigues señalaron desde un primer momento: hombres y mujeres de la ‘buena sociedad’ de Rio o de Salvador requerían los servicios de aquello que la prensa condenaba como ‘bajo espiritismo’¹.

* Este trabajo se enmarca en una investigación financiada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología español, dentro del Programa de Promoción General del Conocimiento. Agradezco la ayuda recibida de la Discoteca Oneyda Alvarenga del Centro Cultural São Paulo, muy en especial a José Eduardo Azevedo y a Evaldo Piccino.

¹ No sólo prensa blanca combatía al candomblé. Dale GRADEN, «Reação intelectual ao candomblé afro-baiano no jornal O Alabama, 1864-1871», *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, 93, 1997, pp. 275-287, registra los ataques contra el candomblé del periódico *O Alaba-*

Una permeabilidad social tal ha sido un elemento clave de la conformación del campo religioso brasileño y ha producido múltiples efectos; entre otros, ha vuelto a los agentes religiosos muy sensibles y perceptivos respecto a los mecanismos de legitimación frente a los centros sociales. La historia del *candomblé*, fundamentalmente del paradigma *nagô*, muestra cómo la colusión entre investigadores y sacerdotes logró sacar el culto de un espacio estigmático y convertirlo en un emblema del país y aún en un atractivo turístico más.

En los últimos tiempos, se podría hasta pensar en una superposición de la dinámica académica a la de las agencias, incluso una sustitución. Los estudiosos, algunos de ellos, han sucumbido a la tentación de convertirse en forjadores de una teología para el *candomblé* y amenazan con condensar y controlar los resortes de poder del culto antes difusos. Se esboza así una ortodoxia hecha de disertaciones de doctorado, allí donde hasta ahora sólo ha habido una orto-praxis, una forma correcta de operar en relación a las instancias místicas cuya validez se establecía dentro de límites más o menos establecidos: «En mi línea, o en mi nación, o en mi casa... (= tradición más o menos amplia), las cosas se hacen así; pero siempre cabe la posibilidad de que haya otra manera de hacer». Es probable que la palabra escrita, más aún en libros de editoriales avaladas por las redes académicas, cambie esta tolerancia por sistemas de mayor rigidez y capacidad de exclusión de los que hacen o dicen algo diferente a lo así vuelto norma. Ya tenemos indicios del propósito de talibanizar a los cultos afro.

No ha sido esa la historia de otros cultos subalternos, ni siquiera del conjunto del *candomblé* o de lo ‘afro’, mucho más descuidados, cuando no menospreciados, por la mirada erudita. Este es, sin duda, el caso del *catimbó*², que si bien estos últimos años ha sido objeto de diversos estudios, además de varias diserta-

ma, dirigido por un negro baiano en la década de 1860-1870. Plena guerra contra el Paraguay, una de las acusaciones es que el culto actuaba «como un impedimento al trabajo de los oficiales de la Provincia en su reclutamiento de soldados» (ibidem: 275). Sumaba así al primitivismo de sus prácticas y creencias, un carácter socialmente disgregante.

² Para mantenerme en la esfera de influencia del equipo sobre el que este texto se ocupa, me parece más adecuado echar mano de la definición de este culto dada por Oneyda ALVARENGA *Catimbó*, São Paulo. Discoteca Pública Municipal [1949] p. 9:

«El *catimbó* es un culto religioso popular, de formación nacional, frecuente en el Norte y Nordeste brasileños. Con la *Pagelança* (Amazonia, Maranhão y norte de Piauí) y el *Candomblé de Caboclo* (Bahia), el *Catimbó* forma un grupo de religiones populares íntimamente emparentadas, en las que se funden elementos tomados de la hechicería afro-brasileña, del catolicismo del espiritismo y, principalmente, de reminiscencias de costumbres amerindias, que constituyen su parte principal y característica.

El *Catimbó* se basa en el culto a entidades sobrenaturales llamadas *Maestros*, concebidas como espíritus, creaciones míticas que con frecuencia reciben la designación de *caboclo* (indio) antepuesta al nombre, o divinización de fallecidos jefes de culto (...).

Invocados por medio de cánticos, los Maestros sobrenaturales entran en contacto con los fieles, principalmente por intermedio de los maestros terrestres (...) de los cuales se apoderan. (...) El acompañamiento de los cánticos se funda en el uso predominante de la maraca (...).

ciones de maestría y de doctorado, fue totalmente olvidado entre mediados de los años '40 —con un texto muy denigratorio de Bastide³— y mediados de los '70, cuando lo resucitó una disertación de maestría⁴ que nunca llegó a publicarse. No sólo hay treinta años de diferencia, sino la contraposición entre una figura para bien o para mal clave en la sociología religiosa brasileña⁵ y un autor marginal, poco conocido y de escasa repercusión⁶. De todas maneras, antes de este paréntesis tampoco hubo una producción muy boyante: en lo esencial, el resultado de las incursiones con interés psiquiátrico de Gonçalves Fernandes⁷ en Pernambuco, Paraíba, y las guiadas por afán folclorista de Câmara Cascudo⁸ en Rio Grande do Norte.

Y también, aquello de lo que aquí quiero hablar: la Misión de Investigaciones Folclóricas enviada a varios Estados del Nordeste en 1938 por el literato modernista Mario de Andrade, director entonces del Departamento de Cultura del ayuntamiento de São Paulo. Uno de los cometidos de esta Misión era el registro de músicas 'de hechicería', es decir, músicas de ceremonias de cultos subalternos: el xangô pernambucano, el tambor de minas y el tambor de caboclo de Maranhão, el babassué de Pará, y, en fin, el catimbó de Pernambuco y Paraíba.

1. EL PROYECTO MODERNISTA Y MARIO DE ANDRADE

El modernismo brasileño pretendía ser una revolución estética e ideológica, una ruptura «con el lenguaje pedante, artificial e idealizante que se reflejaba en la literatura 'pasadista' (*de 'pasado'*; *los modernistas se autocalificaban de 'futuristas'* [FGB]), la conciencia ideológica de la oligarquía rural instaurada en el poder»⁹. A tal fin, como sus congéneres europeos, apostaba por «la deformación de lo natural como factor constructivo, lo popular y lo grotesco como contrapeso al falso

³ Roger BASTIDE *Images du nordeste mystique en noir et blanc*, Paris, Pandora 1978 [1945], pp. 175-187.

⁴ René VANDEZANDE, 1975 *Catimbó: Forma nordestina de Religião Mediúmnica*, Disertación de Maestría, Universidade Federal de Pernambuco

⁵ Una visión entusiasmada sobre Roger Bastide, muy útil para los que nos interesamos por estas cosas, nos la da Peixoto. (Fernanda PEIXOTO, *Diálogos brasileiros. Uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001).

⁶ Está, por cierto, el texto de Câmara Cascudo de 1951, Luis CÁMARA, CASCUDO *Meleagro: depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil*, pero en verdad este trabajo no representa mayor novedad frente a la presentación hecha por el autor más casi dos décadas antes en el 1^{er}. Congresso Afro-Brasileiro.

⁷ Gonçalves FERNANDES, A., *O folclore mágico do Nordeste. Usos, costumes, crenças e ofícios mágicos das populações nordestinas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938.

⁸ Luis CÁMARA CASCUDO «Notas sobre o catimbó», *Novos Estudos Afro-Brasileiros*, Recife, Ed. Massangana, 1988 (1934).

⁹ LAFETÁ, 1930: *a crítica e o modernismo*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2000 (1974), p. 21.

refinamiento academicista, la cotidianeidad como rechazo a la idealización de lo real»¹⁰. Ahora bien, los artistas europeos en búsqueda de autenticidad y renovación debían echar mano de algo ausente en su tierra: lo arcaico propio que sólo la memoria histórica aportaba o lo ‘primitivo’ ajeno brindado por viajeros y etnógrafos; en Brasil, por el contrario, se encontraba a flor de piel esa alteridad de lo oficial y erudito en lo negro, lo indígena, lo popular. El repudio antiacademicista se materializaba, pues, en la asunción de un acervo tradicional («Casamiento ventajoso entre vanguardia y tradición»)¹¹.

La revolución estética estaba, entonces, ligada a la apropiación de un acervo artístico diseminado por todo el territorio nacional, acervo que, hasta el momento, no había provocado más que despectivo rechazo en los aparatos culturales de un país que nacía como tal sólo un siglo antes con el proyecto, el proyecto de sus elites, de ser una nación blanca e ilustrada. La nación brasileña de la independencia y, más tarde, de la república era pensada por sus creadores y dirigentes como un impulso civilizatorio en un entorno natural y racialmente adverso. La nación ideal chocaba entonces con su base real; más de una vez los choques eran pagados en sangre, como en la guerra de Canudos¹².

Si la Ciencia, la idea positivista de ciencia, era la brújula de esa primera definición de Brasil, la del proyecto modernista fue la Cultura, en especial el arte. Si en el primer caso se trataba de un salto hacia delante que hiciera tabla rasa de lo existente, en el segundo era, más que un salto hacia atrás, uno hacia adentro: un interior geográfico, metáfora de interiores más esenciales. O más bien inesenciales. Macunaima, el protagonista de la novela homónima¹³ de Mario de Andrade publicada en 1928, es *el héroe sin carácter alguno* —el subtítulo de la novela—, y, como tal representante mítico del brasileño, «(...) que no posee ni civilización propia, ni conciencia tradicional»¹⁴.

Ser brasileño está muy cerca de no ser nada; al menos, dice M. de A., en la medida en que los franceses, los mexicanos, los ‘jorubás’ (como insiste el autor en escribir ‘yoruba’) *tienen carácter*, es decir, son algo, tienen una ‘entidad nacional’. Los brasileños aún no son, de la misma manera que «un muchacho de

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹¹ DASSIN, *Política e poesia em Mario de Andrade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978, p. 158.

¹² Un ejemplo por demás patético de los extremos a los que llevaba el racismo modernizante de quienes controlaban el mundo académico brasileño es el del director del Museo Paulista, H. Von Ihering, que pedía el exterminio de un grupo indígena, los *kaingang*, que al interferir en la construcción del ferrocarril Madeira-Maimoré «impedían el desarrollo del progreso y de la civilización» Lelia MORITZ SCHWARCZ, *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 82.

¹³ Tomado de una obra del etnógrafo alemán Theodor KOCH-GRÜNBER, *De Roraima ao Orinoco (1916-1924)*, se trata, en palabras del propio M. de A., de un personaje de «carácter intrigante y funesto».

¹⁴ Mario de ANDRADE, *Macunaima o herói sem nenhum caráter*, Belo Horizonte, Livraria Granier, 2001, (1928), p. 168.

veinte años; uno más o menos puede percibir tendencias generales, pero todavía no es momento de afirmar nada»¹⁵. Pero sin embargo, allí fuera —o mejor, allí dentro— había algo: una creatividad popular, mucho más activa cuanto más alejada de los centros urbanos que, como São Paulo o Rio de Janeiro, eran vanguardia del desarrollo económico del país y principal destino de la avalancha de italianos, españoles, portugueses, alemanes, japoneses que, como no podía ser de otra manera, reproducían en estas nuevas tierras las costumbres culturales propias. Además, los nacientes medios de comunicación de masa, el cine y la radio, difundían una producción estandarizada, muchas veces extranjera, que amenazaba con homogeneizar y banalizar el consumo cultural de la población.

Sin duda los recién llegados serían influenciados por lo que encontraban, tanto por los elementos previos a la migración masiva cuanto por los aportados por otras minorías nacionales; pero el resultado final se alejaría mucho del Brasil primigenio, del mestizaje, de la fusión más o menos lograda en base a la raíz portuguesa plasmada en la Colonia, a la raíz indígena y a la raíz africana. Porque los modernistas no añoraban un Brasil puro —¿cuál podría ser?—, ya que Brasil era a partir de las mezclas, o, mejor, ya que su única pureza era la mezcla. Aquello que debía ser dejado de lado era la sumisión a un único de los elementos constitutivos: un indigenismo, un africanismo, un portuguesismo¹⁶.

Descubrir Brasil; esa ambición llevó a que Mario de Andrade se embarcase en varios viajes por el interior. Primero, en 1924, con un grupo de artistas de vanguardia (entre otros, la pintora Tarsisa de Amaral, el novelista Oswald de Andrade, el poeta suizo francófono Blaise Cendrars) por regiones alejadas del Estado de Minas Gerais en ocasión de ciclos festivos tradicionales (cuaresma, semana santa); tiempo después, con una comitiva mucho menor, por la Amazonia, y, por último, en 1928-29, una excursión solitaria de poco más de dos meses a varios Estados del nordeste (Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte y Paraíba).

La experiencia de estos últimos dos viajes, en los que su afán principal fue la recopilación de músicas y danzas populares, religiosas y profanas, fue vertida día a día en una serie de artículos periodísticos que componen su libro **O turista aprendiz**. Aquí vemos de cerca su forma de trabajar: un continuo y rápido contacto con informantes, esporádicos todos salvo uno, el cantor de côcos¹⁷ Chico

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ En relación a la música Travassos, Elisabeth TRAVASSOS *Modernismo e música brasileira* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000, p. 56) formula así la postura de M. de A.: «La necesidad de reforzar los trazos *brasileños* y prevenirse contra el exotismo interno representado por las músicas africanas, europeas e indígenas, sin mezclas».

¹⁷ Luís CÂMARA CASCUDO, *Dicionário do Folklore Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1973, p. 292, da una larga definición de côco de la que extraigo unas pocas líneas: «Danza popular nordestina, cantada en coro o refrán (...). Es canto-danza de playas y del *sertão*. La influencia africana es visible, pero sabemos que la disposición coreográfica coincide con las preferencias de los bailes indígenas, especialmente de los tupís de la costa».

Antônio a quien tanto llegó a admirar («No sabe que vale una docena de Carusos. Viene de la tierra, canta por cantar, por una cachaça, por nada, y pasa una noche cantando sin parar»¹⁸) que le permite la recopilación de un material folclórico muy extenso y muy variado —alrededor de 900 piezas el último viaje—. Este acervo iría a ser publicado en un libro, **Na pancada do gançá**, que su muerte prematura dejó como proyecto inacabado, y del que conocemos los fragmentos publicados por Oneyda Alvarenga en los tres volúmenes de **Danças Dramáticas do Brasil**, en **Música de feitiçaria no Brasil**, etc.

Esa es la perspectiva con la que Mario primero, después la Missão de Pesquisas Folclóricas y, por último, la albacea del proyecto todo, Oneyda Alvarenga, encararon su trabajo de recuperación de las tradiciones nacionales: un ámbito de la cultura popular que plasmaba y se expresaba esencialmente en producciones musicales; producciones que conforman un conglomerado en el que se pasa de la música profana a la sagrada, de los cantos de mendigos o de cargadores de piano a las *linhas* de catimbó o las cantigas de candomblé. Aunque en éstas últimas radica, sostiene Mario, un corte muy significativo, el que hay entre un tipo melódico europeo que entra en la memoria de las gentes y otro, de origen africano, que se le escapa y que, por lo tanto, está destinada a una difusión mucho menor. En una de las fichas de notas recopiladas, clasificadas y presentadas por Oneyda Alvarenga para su edición de **Música de hechicería...**, M. de A. habla de las cantigas de catimbó que se popularizan, las que tienen como protagonista a alguna entidad ‘brasileña’ como, es el ejemplo dado, Mestre Carlos, con letra en portugués, y las que no lo hacen, aquellas cuyos protagonistas son entidades tomadas del candomblé, con letra en lengua supuestamente africana:

«Son líneas excesivamente africanas, con textos que no satisfacen la psicología popular, que exige música cantada y, por lo tanto, comprensible, para que se puedan cantar. (...) para que el pueblo cante, exige mayor o menor, pero siempre alguna comprensibilidad del texto. No basta: exige también comprensibilidad musical, melódica, rítmica, en fin, arabescos que reconozca y que le puedan ser familiares»¹⁹.

En otra de las fichas, el autor plantea así la cuestión de la originalidad de la música del catimbó y, en general, de la interpenetración de la música popular y su eventual sumisión a la música erudita:

«no me parece que posean un carácter de autenticidad absoluta, por lo menos como manifestaciones oriundas directamente de las prácticas del Catimbó. Algunas parecen cocos, otras, tonadas, etc. Pero como todas estas especies se interpenetran, no tengo cómo establecer si son cocos que han penetrado en el

¹⁸ Mario de ANDRADE, *O turista aprendiz*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2002 (1943), p. 244.

¹⁹ Mario de ANDRADE, *Música de feitiçaria no Brasil* Belo, Horizonte, Itatiaia, 1983, p. 267.

Catimbó, o cantos de Catimbó que se han transformado en cocos. Y aun entre los auténticos probables, muchas no son evidentemente frutas de la creación catimbozeira. Es que muchos de los *mestres* de sesión son demasiado...inteligentes para ser sinceros. Estos, algunos alfabetizados y muchos urbanitas de toda la vida, se sirven de elementos recolectados al azar y de reminiscencias de la calle. Entonces surgen cantigas tornadas con gimoteos de la Marsellesa»²⁰.

De todas formas, el interés en recuperar las cantigas de catimbó era ante todo, folclórico, y folclórico 'científico'; no implicaba una valoración estética, un recurso al gusto, ya que la mayoría de las recopilaciones son «piezas vulgares, impregnadas del metodismo tonto de los cantos católico-brasileños»:

«Es indudable que las piezas recolectadas (...) son de la más chata vulgaridad urbana. Algunas se emparentan con la tontería de las loas católicas que vírgenes, niños y beatas descantan en lengua nacional; otras no pasan de tonadas profanas con las que la ciudad imita y profana el *sertão*; otras, en fin, imitan o plagian descaradamente la melosidad de las modinhas»²¹

Pero cualesquiera que sean las articulaciones de ese *corpus*, de las clasificaciones que determinarán la manera en la que se hagan públicos sus registros, la idea es la de que los pasajes son posibles, ante todo, por la continuidad entre quienes entonan unas y otras cantigas. Alguno de esos pasajes le puso de lleno en contacto con el mundo del catimbó²², no ya o no sólo como observador, sino como objeto de una acción ritual. Mario se hizo *fechar o corpo* ('cerrar el cuerpo': volver al sujeto invulnerable a todo mal), un servicio que no requería ni experiencia previa en el culto ni comprometía a adhesión posterior alguna. Se trataba de una oferta típica del hechicero de la literatura antropológica clásica, dedicado a satisfacer caso a caso todo tipo de problemas acarreados por clientes fluctuantes. M. de A. dejó registro de su experiencia del *fechamento do corpo* primero en cuatro páginas de densas descripciones en *O turista aprendiz* y, pocos años más tarde, en su conferencia «Música de feitiçaria no Brasil», prácticamente con las mismas palabras.

Periferia de Natal, periferia de la periferia de Natal: las últimas estribaciones de un barrio pobre, al que no llegan ni la electricidad ni el tranvía. Más allá las dunas de la playa, el mar. «Es imposible describir todo lo que pasó en esa sesión disparatada, mezcla de sinceridad y de charlatanería, ridícula, dramática, cómica,

²⁰ *Ibidem*, p. 241.

²¹ *Ibidem*, p. 52.

²² Pasajes que, como es obvio, podían ser transitados en dirección inversa. En 1938, durante el registro de las músicas del catimbó de Luiz Gonzaga Ângelo, la Misión hizo también grabaciones de «acalantos (canciones de cuna) y cambinda (danza dramática)». Álvaro CARLINI, *Cante lá que gravam cá*, Diss. de mestrado, USP, 1994, p. 318.

religiosa, enervante, repugnante, conmovedora, todo revuelto. Y poética»²³. El recinto: una casa pequeña, de suelo de ladrillos, limpia; para evitar que el eventual griterío de los espíritus que se incorporarían, siempre impredecibles, atrajese a la policía, la acción se llevó a cabo en los fondos. Los dos agentes que dirigían el ritual hicieron que Mario se sentase a oscuras en una silla junto a una mesa apoyada en la pared. Encendieron dos velas y la escena se iluminó. El poeta estaba flanqueado por los ‘mestres’ —los agentes en sí, que más tarde irían a incorporar a los ‘mestres’ espirituales—. La mesa, cubierta por un mantel blanco, velas, maracas, pipas, aceite, agua bendita, aguardiente; en el centro, un plato hondo, la Princesa (el centro neurálgico místico de la agencia catimbozeira). Además de los dos hombres, tres mujeres que también asistían a la ceremonia. El inicio es una retahíla de invocaciones a diversos santos, a Dios, a los instrumentos rituales, las pipas y las maracas. «A cada invocación, a cada rezo, seguía siempre un gesto cabalístico con la maraca y el refrán sordo gritado con ritmo por los dos ‘mestres’: ¡A’iiii!.... ¡Trunfei!...¡Trunfá!....¡Trunfa riá!»

Los oficiantes cogieron las pipas, las llenaron de tabaco, las encendieron en las velas, y fumaron al revés, soplando el humo por la boquilla, echándolo sobre todos los objetos de la casa y sobre los asistentes. Los rezos se unían a las cantigas y a las invocaciones. Uno de los mestres entró en trance e incorporó el espíritu de un indio, con una forma de hablar casi ininteligible y movimientos torpes. El espíritu se retiró para ser reemplazado por otro, que se encargó de iniciar la sesión y el trabajo que Mario había contratado. Primero una purificación en la que hizo caer cera derretida de una vela sobre las manos del poeta para luego empezar una larga serie de bofetadas que el médium se daba a sí mismo. Más espíritus lo substituyeron para continuar el ‘fechamento de corpo’; todo para terminar con el espíritu más importante, Mestre Carlos, que terminó el servicio. «Fueron lindezas y ridículos, cantos y rezos y casi dos horas imperceptibles de sensaciones y diversiones para mí. Precio: 30 mil réis²⁴.

Se trataba, si no me equivoco, de la primera descripción publicada de una ceremonia de catimbó, que no traía elementos diferentes a los que aparecerían años más tarde en los trabajos de Cascudo, Gonçalves y Bastide, cuyas etnografías podían ser más extensas pero no mucho más esclarecedoras. M. de A. había registrado, además, 49 cantigas del culto (letra y anotación musical), aparte de las palabras con las que sus informantes le describieron los diversos personajes místicos —33 en total— que aparecían en las letras. El material acopiado por M. de A. se completaba con algunas oraciones y recetas mágicas²⁵.

Por más breve que haya sido el contacto de M. de A. con el catimbó, sus observaciones al respecto son muy sugerentes; en *Música de feitiçaria...* encontra-

²³ ANDRADE [18], p. 224.

²⁴ *Ibidem*, p. 227.

²⁵ Cantigas, panteón e informaciones suplementarias que permanecieron como fichas inéditas hasta la publicación por Oneyda ALVARENGA [19]

mos un par de intuiciones, en apariencia contradictorias, pero que encierran entre sí una visión perspicaz sobre la naturaleza del culto. En el cuerpo del texto, el que fue leído como conferencia en 1933, plantea que si el candomblé invierte la relación de género en la sociedad brasileña, dando a las mujeres en el interior de sus templos —la ‘ciudad de las mujeres’, en la fórmula de una antropóloga americana de la época, Ruth Landes— un poder que se les niega fuera de ellos, el catimbó respeta la hegemonía masculina siguiendo así el ejemplo de la Iglesia Católica. En este sentido, el catimbó es *nacional*, el candomblé no lo es:

«El catimbó, mucho más nacional que el candomblé, puede en este punto haber sufrido la poca importancia de la mujer en la hechicería nacional, donde las brujas sólo persisten en los cuentos infantiles, o será una influencia católica más, donde las sacerdotisas no existen»²⁶.

Pero al mismo tiempo, en una de las centenares de notas agregadas a la edición póstuma que Alvarenga hizo del libro, el catimbó, «esencialmente una ex-crescencia», es caracterizado como

«parasitario y antinacional. Por antinacional quiero decir que es hechicería individualista, más algo creado por individuos avispados aprovechándose del proceso de dominar que son los ritos y cultos, que una superstición auténtica, que es un fenómeno espontáneo y colectivo»²⁷.

Es decir, el catimbó, piensa M. de A., reproduce la jerarquía de género de la sociedad global, uno de sus principios de autoridad básicos, al mismo tiempo que lleva a cabo una doble inversión: en relación al mundo erudito, como hechicería irracional y primitiva; en relación al mundo popular, como creación artificiosa surgida de elementos semiletrados. Asoma aquí algo común a toda esta exploración en el mundo popular-nacional: la desconfianza, la antipatía, por aquellos elementos intermedios, conscientes de la producción erudita y que la remedan²⁸. Es lo que en una cita anterior habíamos visto: «demasiado inteligente para ser

²⁶ ANDRADE [19], p. 32.

²⁷ *Ibidem*, p. 217.

²⁸ TRAVASSOS [16], p. 51, lo muestra en relación a la música:

«La búsqueda del acervo popular se enfrentaba con otro factor complicado: los criterios de autenticidad, que llevaron a planteamientos ambiguos en relación a la música popular urbana. En palabras de Amadeo Amaral, convenía distinguir al cantador labriego del trovador de la esquina, la cantiga rural, simple y anónima —vista como auténtica— de la cantiga urbana, falsamente instruida y con ‘pretensiones literarias’».

CÂMARA CASCUDO [8] diría prácticamente lo mismo que M. de A.:

«(...) la cultura es inversamente proporcional a la sinceridad en el Catimbó. El Mestre leído y viajado es más apto para la simulación que el tosco rudimentario que reproduce fielmente la enseñanza pretérita. La falta de imaginación garantiza la autenticidad del ritual».

sincero». Es también lo que aparece en su aventura del *fechamento de corpo* cuando desmerece a uno de los dos catimbozeiros que trabajan a su servicio, diferenciándolo del otro: «*Mestre* João, que era un mulato viejo y que me parecía muy sincero (...). *Mestre* Manuel, un sujeto antipático, blanco, de buen pico y alfabetizado, un completo charlatán»²⁹.

El interés de M. de A. por las acciones místicas, por la hechicería, tenía sin duda como centro la vinculación entre ésta y la música —como se ve en la conferencia de 1933 con el nombre de «Música de hechicería en Brasil»—, pero también respondía a algo más oscuro aunque cardinal: el primitivismo que suponía en los brasileños concordaba con el primitivismo que la hechicería implicaba para él. No parece, sin embargo, que los contactos de Andrade con la religiosidad popular hayan sido demasiado significativos. Su descripción de una sesión de macumba en *Macunaima*, con más de una licencia poética, la tomó de informaciones obtenidas de su gran amigo, el sambista Pixinguinha³⁰, miembro de una casa de candomblé de Rio de Janeiro, la casa de la tía Ciata.

* * *

Su incursión solitaria y muy breve en el mundo del catimbó fue fruto de encuentros casuales³¹. De todas maneras, estaba explorando un campo abierto por Cámara Cascudo, en cuya casa por otro lado se alojaba. Es por esta razón por lo que puede desconcertar una carta enviada por el poeta paulista a su amigo de Natal (9-VI-37) cuando éste le había pedido socorro en una situación económica difícil provocada por la quiebra de la empresa de su padre. Mario de Andrade le ofrece pagarle alguna colaboración en la *Revista do Arquivo Municipal* pero a condición de que sus textos cambien por completo en relación a los que el folclorista había escrito hasta entonces y que nunca fueron de su gusto, aunque hasta el momento no se había atrevido a formularle objeciones abiertas («A pesar de que la tristeza no sea un buen momento para la rispidez, me permitirás, de una vez por todas, que hable con franqueza de tus artículos³²»). Entre las muy duras críticas que siguen, este ataque contra su trabajo sobre el catimbó:

²⁹ *Ibidem*, p. 65 n.28.

³⁰ Marília BARBOSA DA SILVA y Arthur OLIVEIRA FILHO, *Filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979, pp. 206-209.

³¹ ANDRADE [18], p. 224.

³² Mario de ANDRADE, *Cartas de Mario de Andrade a Luiz da Câmara Cascudo*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, p. 147. Decía también Mario de Andrade: «¿Por qué no habré sido totalmente franco? Dios mío, no lo sé bien... Un poco de cansancio, un poco de miedo de herirte porque te siento un poco vanidoso, tal vez me equivoco». En los mismos días en que leo la carta de Mario de Andrade a Cascudo, leo también esta frase en *Pastoral Americana*, novela de Philip Roth, que me parece venir muy a cuento: «¿Por qué razón alguien, en medio de tus peores sufrimientos, decide que ha llegado el momento de expresarte, disfrazado en forma de análisis de carácter, el desprecio que hacia ti ha guardado durante tantos años?».

«(...) de unos días de convivencia escasa con catimbozeiros he obtenido una serie de datos mucho más amplia y observaciones mucho más profundas, sin vanidad. (...) (*Luís Saia*), que está metiéndose también en folclore (científico, serio, pertenece al grupito de investigadores que estoy formando aquí, con el Curso de Etnografía y ahora con la sociedad de Etnografía y Folclore), en seguida estuvo de acuerdo conmigo en la forma anticientífica de tu estudio, la falta de datos sobre cómo han sido recolectados, de quién, etc.»³³.

No se trataba, a pesar de las apariencias, de un agresión personal y quizás el propio poeta no fuese consciente de lo ofensivo y pretencioso de su carta. ¿Cómo entender si no que no dudara en acudir a su amigo para que colaborase con la Misión cuando se suponía que ésta llegaría a Natal («Cascudinho, ahí va Saia con la Misión. Ayúdame que esto es cosa de vida o muerte para mí»). Lo que Mario dice en esta carta es en esencia lo mismo que, meses antes, había expuesto en un artículo periodístico, con un diagnóstico similar para el conjunto de la producción folclórica brasileña, propugnando el tipo de trabajo que dejaría en manos de Luís Saia:

«(...) si recurrimos a los libros de quienes recogieron las tradiciones orales y las costumbres de nuestras gentes, desespera la falta de valor científico de esas recopilaciones. Son descripciones muy imperfectas, incompletas, a las que muchas veces faltan datos esenciales. (...) ¿De qué vale todo esto? Además de ser poco en comparación con la riqueza absurda de nuestras costumbres y de nuestro folclore, además de ser poco, vale poco. Es una documentación mal recogida, anticientífica, deficiente. (...) Necesitamos jóvenes investigadores que vayan a casa del pueblo para recoger con seriedad y de manera completa lo que ese pueblo guarda y rápidamente olvida, desorientado por el progreso invasor»³⁴.

Veremos si la Misión del '38 satisfizo o no esta prédica programática.

2. EL DEPARTAMENTO DE CULTURA DE SÃO PAULO

El nacionalismo cultural, tal como se lo planteaban los modernistas, no podía ser, en términos prácticos, otra cosa que el juego y la fantasía de una pequeña elite artística inserta en un mercado cultural raquíutico (M. de A., para dar un ejemplo, pagó de su bolsillo la publicación de *Macunaima* y otros libros suyos³⁵). Pequeña,

³³ *Ibidem*, p. 149.

³⁴ *Apud* Álvaro CARLINI, *Cachimbo e maracá: o Catimbó da Missão (1938)*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1993, p. 20

³⁵ En 1938, Oneyda Alvarenga, ya directora de la Discoteca Municipal, pagaba también de su bolsillo la edición de un libro de poemas (Mario de ANDRADE y Oneyda ALVARENGA, *Cartas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983 [1938], p. 134).

pero de gran significación; Antônio Cândido sostiene que se trató de la «generación decisiva para el desarrollo de la cultura de Brasil»³⁶.

Ahora bien, esta pequeña elite dio, por una serie de circunstancias excepcionales, un salto que, por un período muy corto, le permitió poner en obra lo que hasta entonces había sido *conversa de bar*. Este salto fue la creación del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de São Paulo y el nombramiento a su cabeza de Mario de Andrade, la figura más significativa del modernismo paulista y de Brasil todo. Se convertía en hecho político, en práctica institucional, una concordancia entre la burguesía de São Paulo y los Artistas e intelectuales modernistas que se había manifestado hasta entonces por el activo mecenazgo de destacados miembros de aquélla a las actividades de éstos.

No se trataba de un milagro ni de una paradoja. La prédica modernista sintonizaba con las aspiraciones de la burguesía paulista a la que ofrecía la posibilidad de, tras la derrota del alzamiento constitucionalista del '32, conseguir por la cultura lo que no le habían dado las armas o el peso económico. Entre otras cosas, competir con la preeminencia carioca; ya la Semana del 22 había sido un buen paso en esa dirección. São Paulo, con un tercio de extranjeros en su población, se convertiría en la cuna de la nación brasileña; decía Paulo Duarte³⁷: «La Nación todavía era algo a ser descubierto e inventado». El papel del Departamento, como establecía su acta de constitución, era «conquistar y divulgar para todo el país la cultura brasileña»³⁸, sintetizando lo que dice esta autora: los bandeirantes habían desbravado el país todo, los intelectuales paulistas tendrían en 1935 el mismo papel³⁹.

Lo nacional: lo que queda al restar lo extranjero; fórmula simple e inquietante. Substituir la cultura de los migrantes europeos por otra a construir mediante investigaciones y levantamientos folclóricos, ésa era la política del Departamento de Cultura; política que se llevaría a cabo dejando de lado o subyugando a la mayoría de la población. En fin, una política autoritaria y de tinte xenófobo. Hay que tener en cuenta, como descargo, que lo que se oponía a lo foráneo no era una pureza nacional, sino por el contrario un mestizaje original, la idea más o menos mitologizada de las tres razas. Italianos, españoles, polacos, japoneses..., los grupos nacionales que durante las primeras décadas del siglo XX llegaban de

³⁶ Apud Luis BARBATO, 2001 *Missionários de uma Utopia nacional-popular: os intelectuais e o departamento de Cultura de São Paulo* Diss, de Doutorado, Universidade de Campinas, 2001, p. 17.

³⁷ Apud CARLINI [22], p. 149.

³⁸ Apud Patrícia TAVARES RAFFAINI, *Esculpiendo a Cultura na Forma Brasil. O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38)*, São Paulo, Humanitas (FFLCH/USP), 2001, p. 83

³⁹ Veamos cómo planteaba M. de A. la singularidad paulista:

«Y si cuidamos todos en la actualidad de abrasilëñar Brasil y convertirlo en una entidad realmente unida, quizás no haya en el país una región más alejada de la esencialidad nacional que esta región de São Paulo, la más cruzada de inmigrantes de procedencias varias. Nada más justo que busquemos las fuentes de nuestras tradiciones donde todavía sobrevivan» (apud CARLINI [22], p. 228).

manera masiva a Brasil, y en especial a São Paulo, amenazaban con hacer estallar una unidad nacional virtual en diversas islas incomunicadas además de terminar de ahogar lo que de ‘auténtico’ quedase.

Los medios con que el Departamento contaba para llevar a cabo sus proyectos, por otra parte, eran patéticamente exigüos. En su accionar recuerda, además, el modo misionero del padre Anchieta de ‘salvar a los niños’: un par de parques infantiles⁴⁰ en los que se cantaron unas pocas veces músicas inexistentes en São Paulo y en la mayor parte del territorio nacional hasta que, meses antes, las rescataran de alguna población nordestina gente como el músico Camargo Guarnieri. Ni radiofonía propia tenía el equipo, que debió alquilar onda ajena en sus pocas salidas al aire; ni producción cinematográfica, salvo las filmaciones de Saia y el matrimonio Lévi-Strauss⁴¹. Los devaneos —que no programa— de un cine dirigido a los niños fueron hechos trizas por las primeras incursiones de la Disney y por Shirley Temple.

Junto a esta reivindicación de lo nacional inventado, el equipo tenía por cierto otras intenciones que partían de la ecuación ciudadanía=educación y cultura. Por un lado, una difusión cultural, en buena medida tradicional pero que impulsaba algunos contenidos renovadores algo teñidos de autoexotismo —como las composiciones musicales de Guarnieri y de Villa Lobos—, y que se echaba a la calle en búsqueda de un nuevo público, hasta entonces ajeno a los consumos culturales eruditos. En la medida tan estrecha de los medios con que contaba; la biblioteca circulante puesta en funcionamiento por el Departamento era un camión de pequeño porte habilitado con unas estanterías, que se desplazaba por parques a los que acudían los populares, para ofrecerles unos pocos libros en préstamo. Décadas más tarde, el responsable de esta biblioteca ambulante recordaba:

⁴⁰ Tenemos una pista sobre la significación cuantitativa y cualitativa de estos parques en una encuesta sobre el origen nacional de sus usuarios (S. LOWRI, «Ascendência das crianças registradas nos parques infantis de São Paulo, *Revista do Arquivo Municipal*, XLI, 1937, pp. 253-272, p. 268). Este estudio había registrado 1624 niños, de los cuales 1525 eran blancos, 32 mulatos, 23 negros y 44 no definidos.

⁴¹ Un total de 19 filmaciones, la mayoría de ellos mudas y de muy corto metraje. Un par de ejemplos: «Claude y Dina Lévi-Strauss. La aldea Nalike de los indios kaduveo: la fiesta de la pubertad, un baile a la moda occidental, los trabajos de tejido». «Luís Saia. Festejos populares en Mogy das Cruzes-Cavahada. Fragmentos de algunas coreografías y escaramuzas a caballo entre los dos partidos de Cristianos y Moros filmados durante las ceremonias tradicionales y populares realizadas en Mogy das Cruzes» (CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO, *Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mario de Andrade 1935 1938*, São Paulo, Prefeitura de São Paulo, 2000, pp. 76-77). Luiz Eduardo Azevedo, de la Discoteca Municipal Oneyda Alvarenga, ha realizado un documental empleando trechos de filmaciones y grabaciones del la MPF (los filmes son mudos), con un texto propio muy ilustrativo. La TV Cultura lo ha exhibido en alguna ocasión. Esta cadena también ha producido un largometraje realizado por Luiz Adriano Daminello sobre las andanzas de la Misión, con el contrapunto de una visita actual a las localidades donde se hizo el trabajo de recopilación. Tengo noticias de esta película —que lamentablemente no he podido ver— por una revista de divulgación científica, *Galileu*, que publicó en marzo de 2000 (68-75) un reportaje de Claudio Fragata Lopes sobre la Misión, del que he aprovechado alguna cita de M. de A y cuyo conocimiento agradezco a Jaelson Trindade.

«La Biblioteca Circulante fue una iniciativa que hice un poco a lo loco, ¿sabe? Lo había visto en los Estados Unidos (...) y en Francia, lo hizo con mucho éxito. Llegué aquí (...) y resolví hacer una Biblioteca Circulante en los parques, no con el propósito de que el lector fuese a estudiar allí. Era propaganda de la Biblioteca. (...) eso concientizó a la gente de que existía una Biblioteca, donde se podía leer revistas, periódicos, (...) sin pagar nada, sin burocracias. (...) La Biblioteca Circulante fija, de la Biblioteca Municipal, estaba funcionando muy bien (...) y la lectura en los parques (...) no era mucha cosa; desde el punto de vista cultural interesaba (...) porque los parques en Brasil no eran muy frecuentados (...). (...) el parque era un lugar de paso, de manera que el resultado no era muy grande y yo ya estaba con ganas de cerrarlo. Pero continuaba porque no costaba nada (...) Había sólo un funcionario que lo llevaba⁴².

Otro cometido fue el estudio del tejido y la conformación urbana de la ciudad de São Paulo para, a partir de eso, transformarla; se trataba de investigaciones tendientes a encarar problemas como el de la alimentación, la vivienda, la limpieza pública urbana, la educación. Como punto de intersección entre la preocupación por la niñez y por la salud se llevó a cabo un concurso de robustez infantil fallado en el Teatro Municipal el día de la Raza (12.X.37). Una línea de trabajo adicional fue la disposición de espacios para las prácticas deportivas, medida destinada al disfrute del tiempo libre por parte de los trabajadores. Se habló hasta de instalar un restaurante en el nuevo Viaduto do Chá, que sería dirigido por un restaurador austriaco, dedicado a la elaboración de platos estilizados con base en la cocina nacional. Cocina nacional-cultura nacional⁴³.

* * *

La unión entre la faceta nacionalista y la difusora: «recuperar elementos y referencias culturales ya olvidados y reintroducirlos en la vida cotidiana»⁴⁴. La cultura tradicional sería reintroducida en São Paulo como un símbolo de la propia nación que estos intelectuales querían crear. Un ejemplo: la Nau Catarineta, bailado de origen portugués desconocido en São Paulo y que había sido tomado en el nordeste por Camargo Guarnieri⁴⁵; durante el Congreso Nacional de Lengua Cantada se realizó una presentación de un coro infantil; poca cosa, como se ve.

Éste es, de todas maneras, el origen de la práctica investigativa del Departamento, que comenzó con algunas incursiones en el interior del propio Estado de

⁴² Rubens BORBA DE MORAES, «O Departamento de Cultura. Um sonho que não se realizou completamente», *Revista do Arquivo Municipal* N° 169, 1968, p.15.

⁴³ *Apud* TAVARES RAFFAINI [39], p. 95.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁵ Lo suficientemente emblemático en Portugal como para que apareciera, como recuerdo de una canción oída en la infancia, en la 'Ode marítima' de Alvaro de Campos, el heterónimo de Fernando Pessoa. Un amigo del poeta, Almeida Garrett, ha dedicado al estudio de esta canción un libro, parte de la gran bibliografía al respecto (CÂMARA CASCUDO [17], p. 609). En João Pessoa, una de las localidades donde la misión la registró, era también conocida como 'chegança de marujos', barca y fandango.

São Paulo⁴⁶, que tuvo una segunda acción en el viaje de Camargo Guarnieri a Salvador de Bahia y que tendría su precipitado final en la expedición de 1938. Estos tres apretados años, fundamentalmente para una de sus Direcciones, la Discoteca Municipal dirigida por la joven Oneyda Alvarenga, fueron muy fructíferos. «La discoteca Pública fue la realización más victoriosa de un de los triunfos modernistas, lo que Mário llamó ‘el derecho permanente a la investigación’»⁴⁷. La Discoteca, es decir, la música, era el ámbito en el que se podía producir de la forma más consumada esa síntesis entre lo popular y lo erudito, o mejor, la recuperación de aquél por éste. Dice Elizabeth Travassos⁴⁸:

«La música brasileña, preparada en la ‘inconsciencia del pueblo’, sería transportada para el nivel artístico por los compositores formados en las escuelas, dotados de las mejores técnicas y del sentimiento de un deber histórico para con la cultura nacional».

Pero sin duda el Departamento de Cultura mostraba otras bazas además de la recuperación de la cultura musical del pueblo, más allá de sus tentativas ya vistas y algo conmovedoras con el camión-biblioteca o los parques infantiles. Los viajes de los Lévi-Strauss, Dina y Claude, entre los indios fueron en parte financiados por el Departamento de Cultura; la gran revolución que se daría en los años '50 en la antropología está, pues, unida a la historia que estoy contando, aunque Lévi-Strauss no quisiese recordarlo en *Tristes Tropiques*, la gran pieza literaria destinada a convertirse en su auto-glorificación. Ya hemos visto cómo Mario de Andrade se ilusionaba, en su carta a Cascudo, con la capacidad científica de Luís Saia y otros colaboradores suyos. De hecho, en lo que a etnografía se refiere, su logro era la creación de la Sociedade de Etnologia e Folclore, en la que Dina dictó un curso de preparación para el trabajo de campo que se saldó con una publicación del mismo Departamento en 1936: «Instrucciones prácticas para investigaciones de antropología física y cultural». Este texto⁴⁹, de poco más de cien páginas, está dedicada en su mayor parte a la parte física; sólo una quincena de páginas hablan de etnografía, con una referencia casi exclusivamente bibliográfica

⁴⁶ En mayo de 1937 se realizaron grabaciones en la ciudad de Itaquecetuba de la Danza de Santa Cruz; el producto fueron cuatro discos de 12 pulgadas que contenían 18 minutos de registro. En las mismas fechas, en Santo Amaro se llevaba a cabo la Fiesta del Divino Espírito Santo, ocasión en la que se registró la actuación de un ‘rancho mineiro’, grupo proveniente del sur del Estado de Minas Gerais: una Congada, una Folia de Reis y diversas danzas profanas, con un total de casi una hora y media de grabación en media docena de discos de diverso diámetro (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, *Catálogo Histórico-Fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga*, São Paulo, Prefeitura de São Paulo, 1993, pp. 5-6).

⁴⁷ DASSIN [11], p. 118.

⁴⁸ TRAVASSOS [16], p. 47.

⁴⁹ La publicación difiere bastante, sin embargo, del desarrollo real del curso. Al menos, eso es lo que se deduce de las notas tomadas por ALVARENGA, que cita CARLINI [22], p. 60.

ca ya que la autora apenas tenía experiencia de campo, la incursión entre los ka-diveu y los bororo realizada pocos meses antes.

La Sociedad de Etnología y Folclore, en un comienzo 'Club'⁵⁰, reflejaba la intención de M. de A. de dar una orientación científica al folclore, al mismo tiempo que construir un ámbito de recolección etnográfica que se escindiese al mismo tiempo de una antropología cultural y social pura y de las ciencias naturales. El corte con la antropología física no era, sin embargo, un consenso de la Sociedad. Los Lévi-Strauss pugnaban porque se abrazase ambas disciplinas y una de las pocas investigaciones que se llevó a cabo fue sobre la mancha mongólica —a cargo de Maria Estela Guimarães—, cuestión de base racial que las Misiones francesas vinculadas al Museo del Hombre en esa época incluían en sus programas ya en Canadá, en Groenlandia o en África, sin duda por el peso de Paul Rivet con quien el siempre oportuno Claude querría quedar bien⁵¹. La Sociedad era, pues, heteróclita y no se ceñía a las pretensiones de M. de A.: «La vertiente indigenista de la SEF está representada por el matrimonio Lévi-Strauss (...) y en traducciones de textos de viajeros (...). Etnografía para Mario era su visión contemporánea del folclore⁵².

Hay un detalle curioso, que quiero mencionar para distinguir con total claridad la perspectiva política que animaba el proyecto nacionalista del modernismo de la que subyace a otros homónimos. Entre la bibliografía empleada por M. de A. en su *Música de feitiçaria...* y en la formación de los investigadores del Departamento está las *Breves instrucciones prácticas para el investigador folklorista* de José Miguel Barandiarán (1921), uno de los forjadores del mito étnico vasco. Pero la proximidad metodológica no se acompaña de la ideológica. En efecto, el afán nacionalista del modernismo brasileño se aparta de las obsesiones identitarias etnicistas del nacionalismo vasco, retrógrado y racista. En pocas palabras, mientras que el nacionalismo vasco —y, en general, los nacionalismos irredentistas europeos del siglo XX y que nos amargan la vida este comienzo del XXI—

⁵⁰ Dice alguien que formó parte del proyecto:

«Se lo llamaba Club, justamente, para que quedara bien claro que no tenía nada del convencionalismo de la Sociedad. Acabó cayendo en las redes del convencionalismo y lo transformamos en toda una sociedad. Pero nunca tuvo más vida que en las reuniones que se hacían los lunes en la Escuela de Comercio Álvares Penteado, donde había un Museo de Etnografía organizado, desde luego, por Dina Lévi-Strauss, donde había reunido muchos pedazos de cerámica, mucha paja» (Mário Wagner Vieira da Cunha *apud* RUBINO, «Clube de Pesquisadores. A Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia» *Historia das Ciências Sociais no Brasil*, vol. 2, [Sérgio Misceli, org.], São Paulo, Editora Sumaré, 1995, pp. 481-536, p. 504).

⁵¹ En los archivos de la Biblioteca del Museo del Hombre se conservan algunos billetes de 1938 enviados por Dina a Rivet en los que ésta, ya en París y a punto de divorciarse de su marido, insistía en que se aumentase los fondos para el trabajo de campo que continuaba su curso. Su intervención fue exitosa.

⁵² RUBINO [50], p. 503.

operan con el ideal de pureza y de combate contra la contaminación, el nacionalismo *à la* Mario de Andrade opera desde la realidad de la miscegenación y de asumirla como irrenunciable.

* * *

Planes era lo que más había en el Departamento de Cultura; planes, en los que, por ejemplo, entraba el propio Claude Lévi-Strauss, a crear al amigo y protector político de M. de A., Paulo Duarte. En efecto, éste había estado en París a comienzos de los años '30 (conoció a la plana mayor de lo que poco después sería el Museo del Hombre: Paul Rivet —sobre quien escribió un libro, *Rivet por ele próprio*—, a Georges Henri Rivière y al propio Marcel Mauss) y había vuelto con la idea de crear un museo de la ciudad de São Paulo al estilo del Carnavalet; este museo tendría, además de una sección histórica, una etnográfica que quedaría en manos del en ese momento aprendiz de etnógrafo⁵³.

La Misión parecía un primer paso; en verdad, iba a ser el último.

3. LA *MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS*

En febrero de 1938 partió de São Paulo un grupo de cuatro hombres dispuestos a registrar especies culturales en extinción por la acción corrosiva de la radio y otros percances de la modernidad⁵⁴. El presupuesto con que contaban a todo efecto (desplazamientos, alojamiento, salarios, pago de servicios y de piezas, etc.) era de 60 contos de réis⁵⁵. Durante cinco meses visitaron más de treinta localidades —desde grande capitales como Recife a pequeños poblados ignotos (Coroatá, Cajazeiras, Corta Dedo)— en seis Estados del Nordeste y Norte (Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão y Pará⁵⁶), dotados de una grabadora Presto Record (lo más mo-

⁵³ Sin duda, era una época liminar para Lévi-Strauss: un muchacho que no había cumplido aún los 30 años, y de quien se hablaba con cierta sorna (Oneyda Alvarenga, en una carta decía «Lévi-Strauss continúa tras sus indios» [citado en Fernanda PEIXOTO, «Lévi-Strauss no Brasil: a formação do antropólogo», *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 4.1, 1998, pp. 79-107, p. 93). Este texto de Peixoto es indispensable para asistir a la medida construcción de la carrera académica del etnólogo francés.

⁵⁴ Me viene a la cabeza una película de Cacá Diegues, *By, By Brasil*, en la que los protagonistas, miembros de un paupérrimo grupo de teatro popular (*¿o era un circo?*), ven amenazada su subsistencia por la televisión que, en los años '70, se abría camino por Brasil todo. Allí donde veían antenas, en los cafundós por los que deambulaban en busca de público, y por lo tanto de algo que llevarse a la boca, sabían ya que poco o nada podían esperar.

⁵⁵ A pesar de diversos intentos, no he conseguido aún determinar la equivalencia actual de esa cuantía. Sabemos de diversos precios. Alimentos para un cantor: 11\$000; pago a informantes: 30\$000; transporte del equipo de grabación: 25\$500; alquiler foco: 12\$000; viaje en tranvía + almuerzo: 3\$000, etc. (CARLINI, [22], p. 394).

⁵⁶ Aunque en Ceará y Piauí prácticamente no hiciesen registro alguno. Las estancias en los diversos Estados fueron las siguientes: Pernambuco, del 13.II.38 al 25.III.38 (de esos 42 días, una semana recorriendo el interior y el resto en Recife). Paraíba, del 26.III.38 al 31.V.38 (32 días en dos

dero para la época) en discos de acetato, una filmadora Kodak de 16mm y una cámara fotográfica Rolleiflex; un total de casi una tonelada de material técnico. Además del jefe, el joven —27 años— arquitecto Luiz Saia, del grupo formaban parte el musicólogo austriaco Martin Braunwieser, Benedito Pacheco, encargado de las grabaciones, y Antonio Ladeira como ayudante general.

Fue para ellos sin duda una gran aventura, en la que en barco, en tren, en camión o a lomo de caballo atravesaron miles de kilómetros, en algunos trechos escoltados por soldados, ya que cabía la posibilidad de que fuesen asaltados por los cangaceiros de Lampião (aunque uno de los objetivos señalados por M. de A. había sido registrar cantigas sobre este ‘bandido social’, sobre el Padre Cícero y sobre Antonio Conselheiro). Aventura que terminaría de manera brusca: el Estado Novo de Getulio cambiaba el gobierno de la ciudad de São Paulo y, poco después, M. de A. debió resignar su cargo e irse a trabajar a Rio de Janeiro bajo la protección del ministro de cultura; la Misión, aunque había cumplido sus objetivos centrales, volvía antes de lo previsto.

Buena parte de la empresa se llevó a cabo en un clima político tan complicado como para que la correspondencia entre la Misión y el Departamento (Mário y Oneyda) se realizase de manera semiclandestina o como para que las autoridades determinasen con quién sí y con quién no aquéllos podían entrar en contacto. En Recife, lugar donde la Misión permaneció más tiempo, Luís Saia escribe a Mario de Andrade⁵⁷:

«De los secretarios (*de la gobernación del Estado de Pernambuco*), quien está más en contacto con la sotana es Manuel Luambo, con su camarilla ultraderecha de la Revista *Fronteiras*. (...) conversé con este elemento del gobierno. Inmediatamente me dio a entender que si la Misión no quisiera ser obstaculizada en su trabajo aquí, debía apartarme lo más posible de Gilberto Freyre o de cualquier otro elemento que no fuese la camarilla de *Fronteiras*. Cualquier desobediencia de mi parte en relación a este pedido perjudicaría completamente el trabajo de la Misión, pues los curas están dando las cartas»⁵⁸.

viajes por el interior paraibano —sertão y brejo—, el resto en João Pessoa). El trayecto que atravesó Ceará y Piauí se hizo entre el 31.V.38 y el 16.VI.38. En Maranhão, entre el 17 y el 20.VI.38, sólo en São Luis. En Pará, sólo en Belem, entre el 21.VI.38 y el 21.VIII.38. Esta periodización es la empleada por Carlini en su disertación de maestría que cito con frecuencia en este trabajo.

⁵⁷ *Apud* CARLINI [22], p.176.

⁵⁸ De manera algo estrambótica —dieron uno contra el otro en un cuarto de hotel donde uno de ellos se estaba afeitando—, Saia se encuentra con Freyre, y así se lo cuenta a su jefe (*apud* CARLINI [22], p. 177):

«(...) tuve la oportunidad de verme con Gilberto. Me trató de la mejor manera posible y se dispone a prestar la ayuda que la Misión quiere de él. Comprendió perfectamente la situación de la Misión en relación a la situación política (...). Habló bien de ti y se mostró interesado por el trabajo del Departamento de Cultura. Sin embargo, estaré en contacto discreto con él. Combinamos una manera de cambiar ideas sin perjudicar a la Misión. Me pidió que te mandase un abrazo suyo y te dijese que podemos contar con toda la colaboración posible».

Dos cuestiones eran las más graves; en campo, la prohibición de las expresiones del ‘bajo espiritismo’, centrales para el trabajo proyectado para la Misión; en São Paulo, la cada vez más cercana posibilidad de que las nuevas autoridades municipales mandasen parar la expedición y que se dejase el trabajo a medio hacer.

Respecto a la primera, la situación no era homogénea. Mientras que en Pernambuco, bajo la influencia del grupo católico del que hablaba Saia, se había lanzado una campaña muy estricta de combate contra las manifestaciones de religiosidad popular, los centros de xangô —el nombre que el candomblé toma en la región— y de catimbó, en los otros Estados visitados la represión era mucho más laxa y no hubo problemas mayores para entrar en contacto con diversos grupos y registrar sus ceremonias.

Respecto a la segunda, M. de A. llegó a pedir a Saia que desapareciera por algún tiempo en los sertones para que no fuese posible encontrarlo y llamarlo de vuelta. De todas formas, cuando los miembros de la Misión retornaron a São Paulo, su cosecha era buena: alrededor de 1500 melodías registradas (grabadas muchas —más de 30 horas—, otras simplemente transcritas a notación musical), seis rollos de filmes, centenas de fotografías y, destinadas a un museo que iría a depender de la Discoteca y que, como tantas otras cosas que estaban en los papeles y en los espíritus no se plasmó nunca, 600 ‘piezas etnográficas’ de todo tipo: instrumentos musicales y de diversos oficios, ropas de vaqueros, exvotos, y, lo que hubo en mayor abundancia, objetos de mayor o menor sacralidad de los cultos prohibidos. Pero no se trataba más que de un éxito que iba a ser seguido de un gran fracaso.

El material en que se habían hecho las grabaciones, acetato sobre aluminio, era muy frágil, tanto para su conservación cuanto para su escucha; una y otra vez, Oneyda Alvarenga advierte por carta a Luiz Saia de que deben abstenerse de oír los discos grabados, ya que el material sólo permitía una única audición fiel. La falta de interés de las autoridades hizo que sólo en 1945, es decir, siete años después de realizados los registros, se concediese medios a la Discoteca para realizar las copias adecuadas de esos discos, lo que se hizo en forma incompleta. La Biblioteca del Congreso, en Washington, parece haber sido la responsable de la primera publicación de una selección de las más de 30 horas de grabación⁵⁹. En la correspondencia entre quien se mantuvo como directora de la Discoteca y su anterior jefe⁶⁰, una y otra vez se discute la política a seguir frente al pedido de los americanos y se esbozan patéticas astucias a fin de obtener los medios para grabar en material más resistente las músicas ofrecidas a los americanos al mismo tiempo que éstos: «(...) con elegancia y sinceridad robaremos algunos discos vírgenes de Spivacke (*el jefe de la División de Música de la Biblioteca del Congreso*), alegando daños en viajes, grabaciones de copia nuestra quedando imperfecta y otras sutilezas (...)» (de M. de A. a O.A., 9.V.40).

⁵⁹ Hay una re-edición de 1997 en CD (Rykodisc -.RCD 10403).

⁶⁰ ANDRADE y ALVARENGA [35], pp. 221-255.

En 1948-49, cuando Oneyda Alvarenga publicó por fin la serie de libros que acompañaban a los discos que ya habían sido lanzados, daba por descontado que por mucho tiempo el Archivo Folclórico de la Discoteca Pública Municipal no iba a producir nada más. Sólo ahora, más de sesenta años después de la Misión, se terminaría la tarea entonces emprendida. Las piezas museísticas, por su parte, han estado décadas encajonadas vaya a saber dónde, carcomidas por las termitas, herrumbradas o perdidas en algún agujero negro burocrático; una parte de ese material ha sido presentado en 2000 por el Centro Cultural de São Paulo pero sigue sin tener un lugar permanente de exhibición.

Estas piezas exigen una segunda mirada. Algunas fueron obtenidas por la compra directa, como consta en los informes de Saia, siempre tan prolijo a la hora de las cuentas (hasta informa lo que pagó por un vaso de agua [«Fui a comer algo con Pacheco y gaste 2\$000 de agua»]). Pero muchos otros, la mayoría de los objetos de culto, fueron donación de la policía que acababa de requisarlos a sus dueños, a los agentes religiosos cuyo conocimiento, al menos musical, la Misión pretendía recuperar y divulgar. El procedimiento fue el siguiente. La policía había llevado a cabo varios allanamientos a distintos centros de culto y se había apropiado de una gran cantidad de objetos dispares. El personal de la Misión se encargó de clasificar este material, con la ayuda, veremos, de sacerdotes pagos al efecto. Saia envió la lista clasificada a la policía:

«Todo el material fichado por la Misión representa 491 piezas. Sin más y aguardando sus apreciadas órdenes y desde luego agradeciendo toda la gentileza dispensada a la Misión Paulista de Investigaciones Folclóricas, me declaro infinitamente agradecido a la disposición de Vsa(?)»⁶¹.

Lo que me parece muy significativo es que la gente de la Misión no se haya inmutado ante el hecho de que el botín que llevaban a São Paulo fuese producto del saqueo de templos, a menudo junto al encarcelamiento temporario de sus sacerdotes y la clausura de los locales. Algo similar ocurrió con los exvotos de madera, de los que Saia se apoderó una y otra vez, en alguna ocasión gratificando con pequeñas propinas a los cuidadores de las capillas que desposeía⁶².

Las fichas catalográficas ni siquiera registran la forma en la se han agenciado las piezas, ¿Por qué? ¿Porque se consideraba ése un dato sin importancia, a pesar

⁶¹ *Apud* Carlini [22], p. 194. Esta es la misiva que, en el mismo pesado lenguaje burocrático, el jefe de policía local hizo llegar a Luiz Saia:

«Ilmo. Sr. Jefe de la MPF

Con el propósito de facilitar la misión que conducís elemento e datos (sic) referentes al culto de xangô, me tomo la libertad de ofreceros las quinientas piezas por cuyo estudio y orden os interesasteis. Aprovecho la ocasión para renovar mis protestas de alta estima y distinguida consideración. José Inácio Roma- Comisario« (*ibidem*, p. 196).

⁶² Luis SAIA publicó un libro con reproducciones de su botín: *Escultura popular brasileira*, São Paulo, Edições Gaveta, 1944.

de las prédicas de científicidad de M. de A. para que se diese la mayor información posible sobre las recopilaciones folclóricas? ¿Porque se lo consideraba vergonzoso? No podemos hoy en día saberlo, pero no me parece un asunto banal.

Por circunstancias más o menos casuales, al mismo tiempo que investigo cuestiones relativas al catimbó, estoy estudiando una expedición etnográfica francesa de pocos años antes a la que aquí interesa, la Misión Dacar-Yibuti (1931-33) dirigida por Marcel Griaule y que tuvo varios miembros en las diversas etapas de su desarrollo, el más conocido de los cuales era Michel Leiris. Esta Misión tenía como encargo central la provisión de piezas para el Museo de Etnografía del Trocadero, que pocos años más tarde se convertiría en el actual Museo del Hombre. Las piezas fueron en su absoluta mayoría compradas a los nativos, aunque hubo algún que otro robo de lo que, en verdad era una suerte de material religioso desechado —se trata de los *dogon* de la actual República de Malí—. En Etiopía, sin embargo, hubo un episodio sobre el que mucho se habló y escribió. Una pequeña iglesia copta —las había por decenas en cada pequeña población—, la de Sto. Antonio en la localidad de Gondar, estaba adornada por murales del siglo XVII, pintados sobre lienzos de algodón a su vez pegados a los muros de adobe. La condición de estas pinturas era ruinosa, pero no lo bastante como para no despertar la codiciosa admiración de Marcel Griaule. Hizo que un pintor⁶³, que acababa de llegar de París para sumarse a la Misión, convenciera primero a los sacerdotes de las ventajas de las modernas pinturas al óleo sobre las cales empleadas en los frescos, y, segundo, copiase meticolosamente los originales. El punto final fue el intercambio de unos por otros, la dificultosa extracción de unos y su sustitución por los otros. La iglesia fue adornada por las copias (años más tarde ya habían desaparecido) y los originales pasaron a ser patrimonio del museo francés. Hubo consecuencias serias; las autoridades etíopes —envueltas por el momento en una guerra civil de grandes dimensiones y en las vísperas de la invasión genocida de Mussolini— no querían dejar salir a los antropólogos-aventureros franceses, que finalmente consiguieron esconder su botín en doble fondos de su abundantísimo equipaje y escaparon gracias a la presión diplomática. De todas maneras, por un y otro cauce —hasta había un periodista francés por esas latitudes—, el asunto trascendió. Lo menos que dijeron los medios franceses de Griaule —a quien sin embargo se condecoró al llegar a tierra patria— fue que era un vándalo. No me imagino qué no se hubiese dicho o hecho si algún objeto de culto africano hubiese sido confiscado por la autoridad pertinente para después regalarlo a los expedicionarios.

Nada parecido ocurrió en nuestro caso, donde la agradecida aceptación del expolio se tomó con toda naturalidad. El hecho de que ni Mario de Andrade ni sus colaboradores, ni sus eventuales detractores, pensasen siquiera en la cuestión, y que los comentaristas posteriores pasen de largo sin tocar mayormente el tema,

⁶³ Gaston-Louis Roux, de quien la galería madrileña Jon Gaspar ha presentado una exposición a fines de 2004.

indica a mi entender hasta dónde estaba arraigada en la mentalidad de la gente del Departamento de Cultura el carácter subalterno de esos cultos, la legitimidad de los aparatos del Estado para intervenir en ellos en protección de quienes explotaban su credulidad a las camadas incultas de la población; en fin, que no dudaban de su carácter no religioso, de su pura y simple naturaleza supersticiosa. Por otro lado, Mario debía, dice Carlini⁶⁴, mostrar resultados palpables de la Misión ante sus nuevos jefes políticos y los cajones y cajones de objetos, podían ser considerados una buena justificación de la labor de la Misión, y con ella, del Departamento. La gratuidad de la mayor parte de los objetos obtenidos era subrayada por M. de A. en un informe al alcalde⁶⁵. De poco sirvió.

De todas formas, aún hoy en día el Museo de la Policía Militar de Rio de Janeiro exhibe objetos de culto requisados durante la represión⁶⁶. Pero, como canta Gal Costa, «tudo é relativo aos bons costumes do lugar». Aquellos a quienes más debía indignar la confiscación de los objetos de culto, es decir, sacerdotes de los cultos reprimidos —y sacerdotes de reconocida importancia—, no tuvieron problema alguno en brindar sus servicios a la Misión para ayudar a preparar los envíos a São Paulo:

«Además de colaborar en la identificación de los objetos, José Brito de Lima y el babalorixá Apolinário Gomes da Mota diversos esclarecimientos sobre cantos, coreografía y el culto Xangô, donando inclusive documentos en papel sobre aspectos de la hechicería local. Durante el trabajo de identificación de los objetos, la Misión se hizo cargo de los gastos»⁶⁷.

No podemos pensar que el poco dinero que éstos recibieron explique tal cooperación. Entre el desprecio mostrado por los agentes de policía a sus objetos de culto —y su previsible condena a la destrucción o a ser arrojados a la basura— y el interés académico de los integrantes de la Misión, la elección no era difícil. Además, cabe también conjeturar que la colaboración correspondía a la sensibilidad, de la que he hablado en un comienzo, de los agentes de la religiosidad popular en relación a los centro de poder y de erudición; supongo que querían dar a esos enviados de la gran ciudad del sur la mejor de imagen posible de sí mismos y de sus sistemas de creencia y prácticas. Los agentes religiosos, al menos los de Pernambuco y Paraíba, con los que la Misión estuvo en contacto poco tenían de ingenuos.

En otros registros de manifestaciones populares, Saia y su equipo llegaron a encontrarse con gente que nunca había visto antes un camión o que lloraban de sorpresa y emoción al escuchar las grabaciones que se les había hecho. En el de

⁶⁴ CARLINI [22], p. 219.

⁶⁵ *Apud ibidem*, p. 221.

⁶⁶ Veronique BOYER, «Le don et l'initiation. De l'impact de la littérature sur les cultes de possession au Brésil», *L'Homme* 138, 1996, pp. 7-24, p. 7.

⁶⁷ CARLINI [22], p. 194.

los agentes del xangô y del catimbó, el panorama es diferente; no se trata de un personal aislado y sin conocimientos del mundo que los rodea. En las informaciones que Saia acompaña a los registros musicales de los catimbós, vemos que todos sus jefes han viajado por diversos Estados, han estado en ciudades de la magnitud de Recife —alguno fue allí mismo donde había realizado su aprendizaje religioso—; más aún, uno de los catimbozeiros entrevistados echa mano de un libro para contestar una pregunta, relativa a la utilización de hierbas en la cura de diversas enfermedades, el estudio sobre catimbó de Câmara Cascudo⁶⁸ en *Novos Estudos Afro-brasileiros*, la coletânea de ponencias al primer congreso afrobrasileño que se había celebrado en Recife unos pocos años antes⁶⁹. No era pues a un conocimiento propio, adquirido por la transmisión oral de algún otro catimbozeiro más viejo y más sabio, a la que el entrevistado acudía para satisfacer a esos hombres que habían aparecido a la puerta de su casa con claras evidencias, por un lado, de interés en lo que él sabía, creía y hacía, y, por el otro, de poder y riqueza, sino al producto de alguien de la misma clase de éstos: una garantía, pienso yo, de acertar con su expectativa.

La soltura con la que se movían los hombres de la Misión les permitió acceder a espacios que hubiesen estado vedados para otros, ya que en esos medios había gran desconfianza dada la represión instaurada contra el ‘bajo espiritismo’. A pesar de los escollos, Saia consiguió vincularse con agentes del xangô y del catimbó de Recife. En el caso del primero, con permiso oficial, se llegó a realizar una grabación en el central Teatro Sta. Isabel, el mismo donde se había almacenado el equipo técnico y se realizaron algunas grabaciones como los cantos de cargadores de pianos. En el del segundo, sólo se hizo una transcripción gráfica de algunas músicas y la recopilación de sus letras. Es de lamentar que la gente de la Misión no haya profundizado etnográficamente relaciones tan prometedoras, pero este fue el tono general con que se llevó a cabo el trabajo todo.

Hay una cuestión primera; el tiempo que se dedicaba a cada contacto, fuese con un grupo de caboclinhos, de cargadores de pianos, de bumba-meu-boi o de catimbó

⁶⁸ Paradojas. En las últimas líneas de este trabajo dice el autor (CÂMARA CASCU DO [8], p. 127):

«¿Qué leerá un catimbozeiro? Los más listos memorizan la literatura editada por el Círculo Esotérico de la Comunidad del Pensamiento (...). Ya he oído de Mestres la terminología sonora en la que ‘círculos astrales’, ‘emanación vital’, los ‘mestres del Himalaya’ brotan naturalmente. (...) Pero la mayoría integral permanece refractaria a los libros del americano Ramacharaka y del Sr. A.O. Rodrigues. El propio libro de San Cipriano (...) no es muy leído como era de esperar. La bibliografía del catimbozeiro es poquísima».

⁶⁹ El material recopilado por el equipo en este catimbó consta de «ocho páginas manuscritas (...) conteniendo textos de los cánticos (...). Parece documento escrito por alguien del propio catimbó, aunque no haya ninguna indicación al respecto» (ALVARENGA [2], p. 11). No iba a ser la única presencia erudita en las recopilaciones de la Misión. El responsable del grupo dramático que en el interior de Paraíba representó la nau Catarineta para la Misión, donó a ésta un cuadernillo con los textos de las canciones, tomadas de un libro comprado en Lisboa años antes (CARLINI [22], p.260).

era absurdamente escaso. Todo era hecho a las prisas y en total improvisación; en ningún momento hubo siquiera el propósito de compartir la sociabilidad del grupo del que se tomaba la información. Veamos un ejemplo:

«A las 9.30 salimos atrás de un catimbozeiro llamado Zé Hilário, que vive en Caxangá (5 leguas para el lado de Cariri). Paramos en Alagoa da Roça y ahí nos encontramos con un tullido que se había curado con Zé Hilário aprendió las cantigas suyas. Comenzamos a bajar los aparatos del camión y (...) Pacheco se dio cuenta de que no había traído el micrófono. Ahora son las 3.10 de la tarde y estamos en Alagoa Nova con el tullido para grabar sin haber almorzado hasta ahora»⁷⁰.

Pero, ante todo, la propia idea de una recopilación musical masiva entraba en contradicción con una etnografía satisfactoria de los grupos en cuestión; el carácter extensivo, es evidente, anula de antemano la investigación intensiva. El carácter folclórico de la misión y su avidez fue justamente lo que determinó su pobre resultado etnológico. El desgajar las músicas de lo que las rodeaba y les daba sentido y el querer grabar todas las cantigas y registrar todas las letras, fue eso lo que impidió que el equipo produjese una etnografía religiosa —y no sólo religiosa— de un mínimo de rigor y validez. Lo que M. de A., Saia y Alvarenga llamaban ‘etnografía’, no tenía otro objetivo que «proporcionar los datos necesarios al control de la validez científica de las grabaciones, los textos de las melodías grabadas y los documentos que con ellas se relacionan»⁷¹. La ‘información etnográfica’ que acompaña las grabaciones de los catimbós no es más que el resultado de un pequeño cuestionario: nombre, raza, edad, filiación, trabajo, alfabetización, por dónde ha viajado, dónde ha aprendido lo que sabe del culto. Y nada más. Un ejemplo:

«Luis Gonzaga Ângelo, inf. N°277. Mulato. 34 años. Nacido en Goiana, estado de Pernambuco. Padres: Francisco Viega Ângelo e Maria Filomena Ângelo, ambos nacidos en Paraíba. Alfabetizado. Ejerce la profesión de herrero. Viajó por Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia y Vitória. Es el *mestre* de este catimbó grabado en João Pessoa y el solista de todos los fonogramas registrados»⁷².

En ocasiones, la información es evidentemente inverosímil: los cuatro o cinco miembros de un catimbó declaran que nunca antes habían asistido a una sesión. Pero fue la propia Oneyda Alvarenga⁷³ quien con toda precisión señaló la falta de calidad mínima de la ‘etnografía’ de la Misión. En el libro dedicado a la música de catimbó, una y otra vez Alvarenga señala las debilidades de los datos etnográficos.

⁷⁰ L. Saia *apud* CARLINI [22], p. 283).

⁷¹ ALVARENGA, [2], p. 6.

⁷² *Apud ibidem*, p. 19.

⁷³ *Ibidem*, p. 10.

ficos: «(...) es menguado el material informativo escrito traído por la MPF», «No se puede saber...», «...se ha anotado de manera obscura...», «...no se explica...», «...Luís Saia también se confundió...», «...por imprecisión de las investigaciones...», «...la pobreza de los informes...»:

«Como en las otras recolecciones que realizó, la MPF dejó de ordenar y explicar sus observaciones sobre los catimbós. El material informativo que trajo consiste, en su casi totalidad, en notas rápidas de Luís Saia, repartidas en las diversas libretas de recolección. En pocos casos, Luís Saia dactilografó los datos obtenidos, principalmente textos de cánticos, pero sin ninguna sistematización y sin esclarecimientos más precisos»⁷⁴.

Este fiasco —tras haberle dicho Mario a Cascudinho lo que le dijo— debe haber tenido en quien tuvo que dar una forma al batiburrillo resultante su primer y más agudo crítico, su víctima, si se quiere. Mal deben haber quedado las cosas: parecería que Oneyda Alvarenga, cuando se refiere a Luís Saia, hablase de un ausente definitivo, ya que a veces se sumerge en exégesis y conjeturas sobre sus anotaciones en las libretas de campo o en otros documentos, que una llamada telefónica hubiese hecho innecesarias. Daré un solo ejemplo, algo extenso y más que nada enmarañado y tedioso, para que se entienda a lo que me refiero. La autora está hablando, en relación al registro de un catimbó, de la duda sobre si un espíritu es masculino o femenino:

«Luís Saia registra el nombre de esta Mestra (*Lauriana*) indicando entre paréntesis '(¿o Mestre Lauriano?)'. No declara, sin embargo, la razón de la pregunta. La explicación de esa nota interrogativa tal vez reside en la circunstancia de que el recolector no entendió la propia letra al consultar sus notas sobre este catimbó. La p. 138 de la libreta de recolección nº5 contiene una indicación sobre las cantigas grabadas en el original de este disco, en el que se lee el primer verso del cántico ('Asubi de pau acima'), con el título muy legible: '2º mestre Lauriano'. Al lado del verso, sin embargo, hay un registro entre paréntesis, escrito sin ninguna claridad, del que la primera palabra tanto puede ser Mestre como Mestra y la segunda sólo tiene bien clara la primera sílaba —'Lau'; con el conocimiento del

⁷⁴ En otro de los libros dedicados a la 'música de hechicería' (*apud* CARLINI [22], p.397) Alvarenga continúa criticando la tarea de Saia:

«Lamentablemente, del Tambor de Mina y del Tambor de Crioulo, la Misión sólo registró textos de cánticos y breves anotaciones coreográficas. En sus documentos de recolección nada consta sobre la organización de los cultos (ritual, sacerdocio, divinidades, etc.). La ausencia de tales esclarecimientos impide cualquier veleidad de caracterización positiva del Tambor de Mina y del Tambor de Crioulo. (...) Los textos y las pocas informaciones de la MPF sobre el Tambor de Crioulo son profunda y lamentablemente mudos respecto a la naturaleza y organización religiosa del culto».

cántico es posible leer ahí ‘Laurinda’, pero en verdad es una especie de corazonada, tanto más cuanto la indicación central reza ‘Mestre Laurino’»⁷⁵.

* * *

La información obtenida por la Misión sobre el catimbó fue algo más rica, pero al mismo tiempo más frustrante, que la que proporcionó sobre el xangô y sobre los diversos cultos amazónicos. Respecto al primero, el contacto se había dado con el grupo que realizó las grabaciones en el teatro Santa Isabel y, más tarde, con los sacerdotes que ayudaron a clasificar los objetos de culto donados por la policía. La laboriosa tarea de recuperación y organización que realizó Oneyda Alvarenga sobre el material disperso de Saia le permitió publicar el primer volumen de los Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, *Xangô*, dedicado a presentar las músicas y letras de este culto obtenidas por la Misión en Recife. Como contextualización, materiales diseminados en los papeles de Saia: datos personales obtenidos por la aplicación de un cuestionario similar al empleado con los miembros de los catimbós, esta vez de diecisiete hombres y mujeres a los que se distingue por su condición de solistas (6) o de coristas (11), un listado somero del panteón con las correspondencias católicas y algunas leyendas, la traducción de las cantigas en ‘africano’. En los casos del babassué, el tambor de minas y el tambor de crioulo, la Misión sólo hizo registros musicales y coreográficos; las notas de Saia ni siquiera nos informan de la manera en la que se accedió a los grupos de culto cuyas ceremonias se registraron.

Los elementos de catimbó obtenidos por la Misión dan cuenta de tres grupos de culto del Estado de Paraíba, uno de su capital y dos de pequeñas localidades del interior. Hay, además, información adicional sobre un catimbó de Recife, basada en entrevistas de Saia con la jefa del grupo. Estos materiales fueron también recuperados y organizados por Alvarenga en el tercer volumen de los Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, sobre la base de diversas fichas y libretas anotadas por Saia. Aparte de lo estrictamente musical y coreográfico, registrado con mucha precisión y detalle, se trata de apuntes casi telegráficos que ocultan más de lo que revelan, o, mejor, que revelan hasta dónde había ahí una información riquísima que no se quiso, no se supo o no se pudo recoger. Veamos algunos de esos agujeros negros.

El que Luiz Gonzaga⁷⁶ diese el nombre de ‘xangô’ a su catimbó, lo que deja en sombras de quién es en verdad esa denominación que tiene, al menos desde hace décadas, un carácter peyorativo o, mejor, sinónimo de ‘hechicería’.

Los contactos con agentes de catimbó, de quienes Luiz Gonzaga aprendió las tonadas, un total de veintitrés (8 de Recife, 9 de dos localidades del Estado de Pernambuco —una, con 7 agentes, su lugar de nacimiento— y 6 de Natal). La historia religiosa del informante queda así en las tinieblas; nada sabremos de cuál

⁷⁵ ALVARENGA [2], p. 100.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 31 y ss.

fue el desencadenante de su ingreso en el culto, los mecanismos de su iniciación, las razones que lo llevaron a ‘abrir casa propia’, la manera en que reclutó a los demás integrantes del grupo, etc., etc., etc.

Una extensa lista de ‘plantas usadas en los trabajos’ que une la simple enumeración a la forma de empleo (baños, ingesta, fumigación), aflicciones a las que se destinan y recetas más complejas. En esta colección se asocian remedios populares ‘empíricos’ con acciones místicas. ¿Cuál es cuál?, ¿hay vínculos emblemáticos entre especies vegetales y entidades espirituales?, ¿existen precauciones y normas místicas a seguir en la recolección, preparación y uso de las hierbas? etc., etc., etc.

El vínculo con el espiritismo al que Saia hace referencia en alguna ocasión no es explorado, de la misma manera que queda en el aire la profundidad temporal del catimbó que la indicación puntual sobre la historia religiosa de otro agente, Manuel Laurentino⁷⁷, muestra como existente en Recife en 1880. Nada se anota sobre la estructura de los grupos de culto ni sobre su dinámica; la simultánea observancia católica sólo se indica, pero sin revelar, los bienes y servicios de la religión dominante consumidos por los catimbozeiros contactados. Etc., etc., etc.

Todas estas censuras, sin embargo, deben ser relativizadas, y en parte lo han sido páginas atrás: las condiciones políticas, la urgencia de la tarea, la inexperiencia de los miembros de la Misión. ¿Qué habría ocurrido si esta gente hubiese contado con una segunda oportunidad, si las críticas de Alvarenga al desarrollo de la Misión que hemos visto hubiesen reorientado nuevos trabajos? Pero no fue.

* * *

El equipo constituido por Mario de Andrade no sobrevivió a su autor y timonel; se disgregó, o, más bien, se hizo añicos. Saia pasó a otro organismo oficial, Braunwieser volvió a la enseñanza, de Pacheco y Ladeira se perdió la pista durante décadas, los Lévi-Strauss abandonaron Brasil, la Sociedad de Etnología y Folclore desapareció. La convergencia entre una etnografía de vanguardia y la preocupación por la ‘brasileñidad’ de Brasil (como diría da Matta), mal que bien esbozada en la experiencia de la Misión y en el proyecto del Departamento de Cultura, se congeló por varias décadas. La propia memoria de la Misión se borró hasta hace muy poco tiempo.

El proyecto de Mario de Andrade se vio derrotado por el Brasil oficial, por Wenceslao Pietri Petra, el gigante enemigo de Macunaima hecho Estado, por la torpe y mezquina máquina burocrática que veía en apuestas como las del Departamento de Cultura más que un peligro, o peor que un peligro, una pérdida de tiempo y de dinero. Dicen que el exilio carioca de Mario tras su salida del Departamento acabó por provocar su muerte prematura. Escribía a un amigo:

«Acham que estou bebendo por demais, porém, enquanto eu não me achar nesta cidadinha, como pegar o ritmo antigo, manhã de acordar cedo, ora já se

⁷⁷ *Ibidem*, p. 79.

viu! Isso foi num tempo antediluviano em que se falava na existência dum Departamento que teve a estupidez de ser cultural nesta Loanda».

This article studies the project by Brazilian Modernism in order to recover the Northeastern and Northern musical patrimony, destined mainly for religious uses. This enterprise took the form of an ethno-musical record which was financed and directed by the Secretariat for Culture of Sao Paulo City. During a couple of years the Secretariat for Culture was headed by the novelist Mario de Andrade (author of «Macunaíma»). It was also the institutional framework within which Lévi-Strauss started his career as an ethnologist.

KEY WORDS: *Brazil, modernism, popular religiosity, history of Ethnology.*

Fecha de recepción: 25 de Octubre de 2004.

Fecha de aceptación: 21 de Marzo de 2005.