# Mario de Andrade y la investigación etnográfica

*Fernando Giobellina Brumana*

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» (Lafetá, 2000 [1974]: 21). 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 refinamiento academicista, la cotidianeidad como rechazo a la idealización de lo real» (ídem: 22). Ahora bien, los artistas europeos en búsqueda de autenticidad y renovación debían echar mano de algo ausente en su tierra: lo arcaico propio que 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» [Dassin, 1978: 158]).

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 Canudos.

*

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 raquítico. Pequeña, pero de gran significación; Antônio Cándido sostiene que se trató de la «generación decisiva para el desarrollo de la cultura de Brasil» (*apud* Barbato, 2001: 17).

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 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 Duarte (*apud* Carlini, 1994: 149): «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» (*apud* Tavares Raffaini, 2001: 83); sintetizando lo que dice esta autora: los bandeirantes habían desbravado el país todo, los intelectuales paulistas tendrían en 1935 el mismo papel[1].

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

[1] *Veamos cómo planteaba M. de A. la singularidad paulista:*

> *«Y si cuidamos todos en la actualidad de abrasileñar 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, 1994: 228).*

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 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 exiguos. En su accionar recuerda, además, el modo misionero del padre Anchieta de «salvar a los niños»: un par de parques infantiles 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-Strauss. 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 ofrecer unos pocos libros en préstamo. 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 preocupa-

ción 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 nacional (Tavares Raffaini, 2001: 95).

*

La unión entre la faceta nacionalista y la difusora: «recuperar elementos y referencias culturales ya olvidados y reintroducirlos en la vida cotidiana» (ídem: 91). 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 Guarnieri; 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 São Paulo, 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"» (Dassin, 1978: 118). 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 Travassos (2000: 47):

> «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 financiado 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 autoglorificación. 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 (1936): «Instrucciones prácticas para investigaciones de antropología física y cultural». Este texto, de poco más de cien páginas, está dedicado mayormente a la parte física; sólo una quincena de páginas hablan de etnografía, con una referencia casi exclusivamente bibliográfica ya que la autora apenas tenía experiencia de campo, la incursión entre los kadiveu y los bororo realizada pocos meses antes.

La Sociedad de Etnología y Folclore, en un comienzo «Club», reflejaba la intención de Andrade 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 dos 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 bien. La Sociedad era, pues, heteróclita y no se ceñía a las pretensiones de Andrade: «La vertiente indigenista de la SEF está representada por el matrimonio Lévi-Strauss (...) y en traducciones de textos de viajantes (...). Etnografía para Mario era su visión contemporánea del folclore» (Rubino, 1995: 503).

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 modernidad. El presupuesto con que contaban a todo efecto (desplazamientos, alojamiento, salarios, pago de servicios y de piezas, etc.) era de 60 contos de réis[2]. Durante cinco meses visitaron más de treinta localidades –desde grandes capitales como Recife a pequeños poblados ignotos (Coroatá, Cajazeiras, Corta Dedo)– en seis Estados del Nordeste y Norte (Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão y Pará), dotados de una grabadora Presto Record (lo más moderno 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 Andrade 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, Andrade 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 Andrade (*apud* Carlini, 1994:176):

[2] *A pesar de diversos intentos, no he conseguido aún determinar la equivalencia actual de esa cuantía. Sabemos de diversos precios. Alimentos para un cantador: 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, 1994: 394).*

«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».

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, Andrade 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 1.500 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 grabación. En la correspondencia entre quien se mantuvo como directora de la Discoteca y su anterior jefe (Andrade y Alvarenga, 1983: 221-255), 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).

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 recientemente en el Centro Cultural de São Paulo (2000), 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 reçuperar 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(?)» (*apud* Carlini, 1994: 194).

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 desposeía (Carlini, 1994: 248).

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 de las prédicas de cientificidad de Andrade para que se diese la mayor información posible sobre las recopilaciones folclóricas? ¿Porque se lo consideraba vergonzoso? Supongo que era, más que nada, ceguera.

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, 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 Carlini (1994: 219) 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 Andrade en un informe al alcalde (apud Carlini, ídem: 221). De poco sirvió.

De todas formas, aún hoy en día el Museo de la Policía Militar de Rio de Janeiro exhibe objetos de culto requisionados durante la represión (Boyer, 1996: 7). 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 pro-

blema 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» (Carlini, 1994: 194)

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 querrían 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 los agentes del xangó y del catimbó, el panorama es otro; 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 Cascudo en *Novos Estudos Afro-brasileiros,* la coletánea de ponencias al primer congreso afrobrasileño que se había celebrado en Recife unos pocos años antes. 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 Santa 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 trascripción 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 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». (L. Saia *apud* Carlini, 1994: 283)

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 músicas 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 Andrade, Saia y Alvarenga llamaban «etnografía», no tenía otro objetivo que «propor-

cionar 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» (Alvarenga, 1949: 6). 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 Río de Janeiro, Minas Gerais, Bahía y Vitória. Es el *mestre* de este catimbó grabado en João Pessoa y el solista de todos los fonogranmas registrados» (*apud* Alvarenga, ídem: 19)

En ocasiones, la información es evidentemente contradictoria: los cuatro o cinco miembros de un catimbó declaran que nunca antes habían asistido a una sesión. Pero fue la propia Oneyda Alvarenga (ídem: 10) 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: «(...) 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 obtenido, principalmente textos de cánticos, pero sin ninguna sistematización y sin esclarecimientos más precisos».

*

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 Gonzaga (Alvarenga, 1949: 31ss.) diese el nombre de «xangó» 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 enseñaron a Luiz Gonzaga 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 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 Laurentino (Alvarenga, 1949: 79), 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, como los bienes y servicios de la religión dominante consumidos por los catimbozeiros contactados 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?

***

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 o bien esbozada en la experiencia de la Misión y en el proyecto del Departamento de Cultura, se congelaron 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 viu! Isso foi num tempo antediluviano em que se falava na existência dum Departamento que teve a estupidez de ser cultural nesta Loanda».

## Referencias bibliográficas


ALVARENGA, O. *Catimbó,* São Paulo. Discoteca Pública Municipal de São Paulo, 1949.

ANDRADE, M. Y ALVARENGA, O. *Correspondência,* Belo Horizonte. Itataia, 1983.

BARBATO, L. de A. *Missionários de uma Utopia nacional-popular: os intelectuais e o departamento de Cultura de São Paulo,* Diss. de Doutorado. Universidade de Campinas, 2001.

BOYER, V., «Le don et l'initiation. De l'impact de la littérature sur les cultes de possession au Brésil», *L'Homme* 138, 1996.

CARLINI, A., *Cante lá que gravam cá.* Diss. de mestrado. USP, 1994.

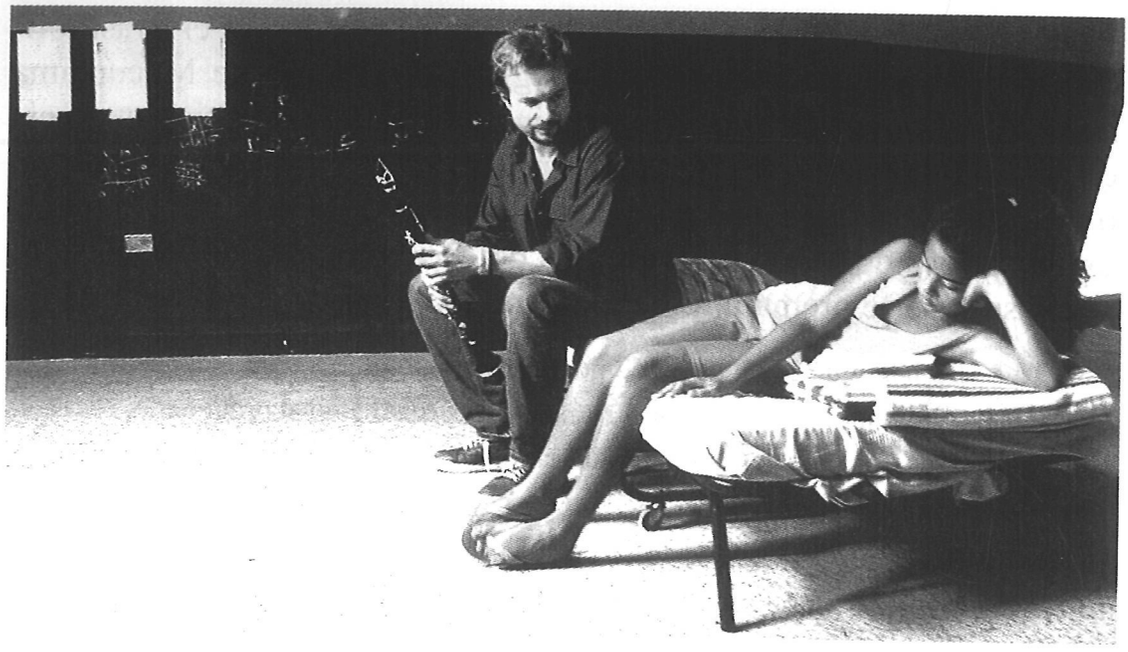
DASSIN, J., *Política e poesia en Mario de Andrade,* São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1978.

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

RUBINO, S., «Clube de Pesquisadores. A Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia», *Historia das Ciencias Sociais no Brasil* –vol.2– (Sérgio Misceli, org.), São Paulo. Editora Sumaré, 1995.

TAVARES RAFFAINI, P., *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil. O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38),* São Paulo. Humanitas (FFLCH/USP), 2001.

TRAVASSOS, E., *Modernismo e música brasileira,* Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2000.



Salveig Hoogesteijn: *Maroa* (2005)