

La síncope de las ideas. El canto popular entre política y religión según la visión de Mário de Andrade

Enea Zaramella

En la apertura del Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937, Mário de Andrade identificaba en el ritmo tanto la base estructural común como la manzana de la discordia entre canto y poesía, o sea, entre palabra cantada y hablada. En este sentido, la comparación de la voz con el arco primitivo, la lira, es esclarecedora porque:

tem dois sentidos profundamente dessemelhantes: a palavra e a música. Como o arco que vibra tanto pra lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral pra se tornar instrumento musical. A voz humana quanto oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas

desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico que desperta por meio da compreensão intelectual. (Andrade, 1965: 43-44)¹

Además de seguir un principio de utilidad diferente del lenguaje, para Andrade el canto popular fluctúa rítmicamente, es decir, tiene otra onda que varía bajo una serie de muchísimas cuestiones que van, por ejemplo, de la nasalización (“admirabilísimo ão”) a la frenológica diversidad labial y a las variedades lingüísticas, todas dependientes de una localización geográfica y de sus expresiones musicales.² Asimismo, no hay que olvidarse de los instrumentos, de los cuerpos y del concepto de dinamogenia que, sin ser extraño a la componente melódica de la música, mejor se activa por medio del ritmo. Es reflexionando sobre la relación entre cuerpo y vibración que evoluciona una de las *keywords* recurrentes en el vocabulario crítico de Andrade: *dinamogênico* y *dinamogenia* describen y nominan procesos y efectos que la música causa sobre y en el cuerpo que escucha.

Agindo com grande poder sobre a parte física do ser, ele provoca, mais que outro qualquer elemento estético, seja o som seja a cor, seja o volume, uma ativação muito forte do ser biológico total, não só físico, mas na complexidade maior do seu psiquismo também... o ritmo interessa muito mais o corpo que o som. O ritmo “mexe” com a gente. E si, por um lado, era portanto mais apto para aguçar as faculdades do

¹ Respecto a esta misma discusión no se puede olvidar de mencionar a Octavio Paz con su *El arco y la lira* de 1956.

² “Nas emboladas, nos cocos, nos desafios, nos pregões, nos abôios, nos lundús e até nos fandangos, a gente colhe formas de metro musical livre e processos silábicos e fantasistas do recitativo, que são normais por aí tudo no país (“Lundu do escravo” Andrade, 1963: 80). Estos temas son tratados largamente en la obra de Andrade. Unos ejemplos principales se encuentran en el *Prefácio Interessantíssimo*, en “Os compositores e a língua nacional” y “A pronúncia Cantada e o Problema do Nasal, pelos discos”. Estos últimos dos están recogidos en *Aspectos da Música Brasileira*.

corpo, ainda pelos seus valores dinamogênicos produzia a absorção do indivíduo pela coletividade, socializando-o, lhe determinando o movimento coletivo. (Andrade, 1942: 16-17)

Lo que por ahora quiero subrayar es aquella imagen figurativa de que el ritmo “mexe” (vuelve, revuelve, mueve, agita, importuna...) para con las personas, desorientándolas (individualmente) y orientándolas (colectivamente) al mismo tiempo. Para traer un ejemplo de tal imagen, recordemos que en otra ocasión Andrade relata su violenta experiencia mientras estaba escuchando un maracatu durante un carnaval de Recife de la siguiente forma:

Um tirador das toadas e poucos respondedores coristas estavam com a voz completamente anulada pelas batidas, fortíssimo, de doze bombos, nove gonguês e quatro ganzás. Era obrigado a me afastar de quando em quando... pôr em ordem o movimento do sangue e do respiro.” (Andrade, 1942: 186)

El poder de los instrumentos de percusión presentes en el armamento musical brasileiro, sobre todo de influencia africana, “se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas, tão incisivas, contundente mesmo, que fariam inveja a Stravinski e Villa-Lobos” (Id. Ibid.). De manera parecida a la que, según Oswald de Andrade, “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (*Pau-Brasil*), Mário de Andrade bucea en el acontecimiento popular carnavalesco al que está constreñido alejarse. Sin embargo, se trata de un alejamiento transitorio (“de quando em quando”) que denota la imposibilidad de abstención total por el hecho de que su cuerpo hace parte o, mejor dicho, es parte

también del evento. Desde luego, en la creación del ambiente general siempre hay presencia de cuerpos: se está o no se está. Este principio hace que el acontecimiento, particularmente a través del ritmo, sea participativo pero también contagioso. De tal manera, es posible afirmar que el acontecimiento prevalece sobre la voluntad, es decir, se inserta exclusiva y prepotentemente en la práctica, de modo que cuando se hace aquello sólo es posible hacer aquello. Es justamente hacia estas ocasiones que Andrade tiende su oído analítico y fornece interpretaciones psicológicas de un pueblo a través de la investigación rítmica de la manifestación lírica (léase canora) del alma colectiva. Veamos cómo.

Canto y política

Uno de los ejemplos más ecléticos que parece obligatorio mencionar es la referencia a la minuciosa interpretación de los himnos y cantos que el pueblo de São Paulo ofrece a los candidatos presidenciales en víspera de las elecciones de 1930,³ Getúlio Vargas y João Pessoa, y que Andrade reúne y revela en “Dinamogénias políticas” (Andrade, 1963: 104-11). Lo que por primero resalta de los documentos recogidos en el ensayo es el análisis rítmico de las seis transcripciones que confirman el hecho de que el pueblo, “vibrando num cortejo gritador, todo ele tomado duma raiva dionisíaca” (Id: 105), entona inconscientemente usando ritmos que pertenecen al recitativo musical. Si hay recitativo, hay algo que narrar y el relato, para Andrade, es establecer una razonable correspondencia causal entre el estado de malestar social generalizado en cuanto a la vida política del país –“é certo que as reações morais vinham se manifestando frequentes em nosso meio” en contra de “governos constituídos que impõem e seu

³ Según Nicolau Sevcenko, esta manifestación ocurre al comienzo de enero de 1930 (Sevcenko, 1992: 305-307).

mandachuvismo egotista” (Id: 104 y 108)– y una serie de reacciones psicológicas de la multitud causadas por distintos factores variables como, por ejemplo, las condiciones meteorológicas y los imprevistos logísticos que afectaron el evento de 1930.

Se trata de unas reacciones que influyen en el desarrollo de la manifestación popular y, consecuentemente, caracterizan la expresión musical de una masa que marcha ordenada de un punto a otro manteniendo constantemente su un-dos un-dos (los dos pasos en un tiempo cuadrado, 2/4). Por tanto, el ritmo –“organização intelectual do movimento por meio de subdivisões de tempo e acentos” (Andrade; Camargo Toni, 1995: 71)– funciona como coagulante social del evento: ordena, demarca y se impone. Por esta razón, es a través de la escucha de las distintas cadencias espontáneas que Andrade logra trazar una exégesis psicológica de la masa en cuanto a la necesidad de expresión, tanto de su voluntad –“o povo quer também impor a vontade dele, e bate, bate, bate, com regularidade, com uniformidade, sem fantasias mais, sem idealismo, sem individualismo, impositivamente”– como de sus condiciones emocionales y estados de ánimo –“a precisão popular de bater... como quem está malhando, está exigindo [ou também] o movimento psicológico da raiva” (Andrade, 1963: 108).

Sin embargo, antes de asentar el análisis de cada una de las dinamogénias rítmicas ofrecidas por el pueblo paulista y luego después de haberlas transcrito musicalmente, Andrade recalca una de sus inquietudes teóricas sobre la síncope. Sin perder la oportunidad de pellizcar músicos y compositores que tienden a reducir “a manifestação musical brasileira ao remelexo do Maxixe, só porque é gostoso” (Andrade, 1963: 106-7), Andrade advierte que los ritmos sincopados no forman parte de los requisitos fundamentales que constituyen la expresión musical popular (y, por eso, nacional). De igual forma, la lectura rítmica del acontecimiento confirma aquellos mismos argumentos madurados anteriormente en el “*Ensaio sobre a música brasileira*” de

1928. De hecho, la sección de este escrito que examina el ritmo está casi exclusivamente dedicada a desarmar el convencionalismo imperante alrededor de la síncope, tanto en la producción musical erudita como también dentro de las grafías del cancionero brasileiro. Sirviéndose de un repositório de 122 melodias populares recogidas directamente de la boca de los cantadores (Alvarenga, 1974: 8), Andrade señala el error terminológico y demuestra que lo que técnicamente son polirritmias y ritmos libres –“de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e tesis porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso” (Andrade, 1972: 33-34)– se conciben comúnmente como sínkopas.

El foco gravita alrededor de la divergencia entre lo que se anota y lo que se escucha o, mejor dicho, lo escrito resulta disonante frente al acontecimiento porque no logra *ser signo* de su complejidad –“É inútil discutir uma formação inconsciente [a síncope]. Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (Id: 37). Tomando como ejemplo una tonada recogida en la región de Rio Grande do Norte (Id: 128),⁴ Andrade observa que el “cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais vezes) chamada *compasso*” y concluye que es por causa de la:

adição de *tempos*... e não por subdivisão [do] compasso [que] o cantador vai seguindo livremente... até que num certo ponto (no geral fim da

⁴ Rio Grande do Norte es uno de los estados que forman la región del Nordeste brasileño incluyendo el área completa del estuario del Río Amazonas. Es en Rio Grande do Norte que Mário de Andrade encuentra y conoce al *coqueiro* Chico Antônio a quien dedica tres entradas de la crónica del viaje de investigación folclórica cumplido entre 1928 y 1929 y sucesivamente recogida en *O turista aprendiz* (específicamente corresponden a los días 10, 11 y 12 de enero de 1929). Andrade convierte la voz del *coqueiro* en protagonista de las “lições” de los textos de *Vida do cantador*, publicados en su columna “Mundo Musical” de la *Folha da Manhã* en 1943.

estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provém duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncope e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional. (Andrade, 1972: 36)

Fantasia y fatiga no son elementos mesurables o pasibles de ninguna teorización, así como tampoco lo son ciertas *fatalidades* o el *ad libitum* rítmico debido a una actitud marcada por el momento, por el presente del acontecimiento que, en su incertidumbre sobre lo que será, prefiere agarrarse a cierto tipo de *laisser aller* (Id: 23) que bien resume la fórmula filosófica del brasileño *deixa rolar*. A partir de esta clarificación y bien lejos de obstruir la importante participación de la síncope –“mais provavelmente importada de Portugal que da África” (id: 32)– dentro del repertorio rítmico brasileiro, Andrade explica porqué solamente una de las expresiones populares recogidas en el ensayo “Dinamogenias políticas”

traz a síncope legítima. E esse documento é característico da última fase psicológica da manifestação política. Demonstra o estado da alma coletiva no momento em que, depois de passado o entusiasmo idealista,

depois de feitas as afirmações essenciais desse entusiasmo, passados os receios de reação dos antagonistas, glorificados os chefes, e criada a felicidade imediata pela transformação fácil da esperança numa já-realidade, o povo cai na dança. Está alegre, o desejo de farra transparece, viva a pândega! (Andrade, 1963: 107)

La síncope conlleva un estado que se expresa de manera coreográfica y, “desenhando fixamente o esquema rítmico do Maxixe”, mueve (*mexe*) los cuerpos de diferente manera. Desbordando el orden batido de la marcha, prefigura cierto tipo de alegría y lascivia en el momento en que, después de haber buscado “a maneira de dar mais rendimento ao seu esforço [através] da regularidade” (Andrade, 1963: 108), no se hace más falta de la concentración obsesiva de fuerza y se puede hundir en la des-fatiga.

Queda claro que el intento de Andrade en “Dinamogenia política” es interpretar la psicología de la masa mediante la manifestación colectiva del subconsciente que se manifestaría a través de ritmos y músicas. La síncope está justificada por el momento final de alegría y felicidad en el cual desboca la marcha. Pero, ¿por qué leer esta figura musical bajo la sombra del goce, del baile y de la fiesta? ¿Cuál es la función del cuerpo en la coreografía de un evento compartido por muchos? Y, sobre todo, ¿por qué relacionarlo con la música popular? Para intentar contestar estas preguntas, es necesario ir un poco atrás, hasta el momento de la colonización y explorar las ideas que Andrade ha ofrecido alrededor de un canto en que la síncope no se admite.

Canto y religión

Ya en la antigüedad el canto coral se antepuso a la música instrumental (Andrade, 1942: 25), en los albores del sistema colonial brasileiro, es decir, al manifestarse las primeras conformaciones sociales por medio del contacto entre culturas, no sólo el canto fungía de música protectora sino también movilizaba, instruía y hacía soñar encantando. Pues, no es casual que a esta tipología de canto Andrade dedica parte de sus investigaciones. En el temprano ensayo de 1926, “Crítica do Gregoriano”, se encuentran varios pasajes e ideas que serán retomados y hasta copiados sucesivamente en otros escritos como, por ejemplo, en la *Pequena história da música, Aspectos da música brasileira* o en el “*Ensaio sobre a música brasileira*”.

Al posicionarlo históricamente como una manifestación musical transcultural, el canto Gregoriano es “o intermediário entre a música oriental (pelo que ainda traz em si de teorias gregas e de práticas hebraicas) e o conceito tonal e harmônico europeu, de que ele já representa os germens” (Andrade, 1963: 26). Asimismo, para Andrade, la religión tiene la doble prerrogativa de ser tanto individual como colectiva, por lo tanto, social. Aquí va el sentido:

A crença em Deus, a esperança na Divinidade, tanto do ponto de vista espiritualista como etnográfico, não é uma superstição inicialmente imposta pelas camadas dominantes da sociedade, não. Parte de baixo para cima; e as massas populares dos clans são crentes por si mesmas, crentes por natureza, por aquele necessário espírito místico próprio das mentalidades incipientes. Espírito que é místico mesmo quando, a crer em viajantes e etnógrafos, não possui em certas tribos noção nítida e conceitual do que seja a Divinidade. Mas sempre venera, senão os Demônios, pelo menos os Antepassados. E essa crença comum no Ancestre, ou num Demônio, ou em qualquer outra forma com que a

mentalidade primitiva imagine as forças sobrenaturais, essa crença comum, se torna uma “religião”, no sentido social de “religare”, porque funciona como elemento de fusão defensiva e protetora da coletividade. (Andrade, 1965: 20-1)

Protección e unión frente la amenaza de un lugar hostil e inhóspito, un lugar recién descubierto, por ejemplo, en que la religión es casa.⁵ En otras palabras, la fe o la creencia resulta algo necesario, antes de todo, socialmente y el marco católico de la colonización latina orientó indeleblemente el recorrido cultural seguido por Brasil y por Andrade. En este sentido, música y religión se cruzan hasta casi confundirse semánticamente justo en aquel mismo espacio post-cabralino en que “a música dos primeiros jesuítas foi necessária e social, enquanto a religião é coisa necessária e social” (Andrade, 1965: 20) y la música, por su parte, “sendo a mais coletivista de todas as artes, exigindo a coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais, e imediatamente, sujeita às condições da coletividade” (Id: 18). Por lo tanto, un tipo de música-práctica generada, tal vez, del grito de espanto causado por la inminencia de un peligro que, reproducido –el grito, simulacro del peligro– colectivamente, “desmitifica” la amenaza. Es así que la

música mística dos jesuítas veio então agir bem necessariamente e no mais lógico sentido social, como elemento de religião, de catequização

⁵ *Casae* puede tener el doble sentido de *domus* y *castrum*, es decir demora y fortaleza. “Como el *archivum* o el *archium* latino... el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban... Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese *lugar* que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales” (Derrida, 1997: 10). De tal manera, entiendo también la religión como *arkhé*, es decir, principio, origen, archivo y mandato.

do índio e concomitantemente de geral arregimentação. Encantava magicamente e submetia as forças contrárias, isto é, os índios; confrontava quase terapêuticamente os empestados do exílio americano, isto é, os colonos e a todos fundia, confundia e harmonizava num grupo que as necessidades, ou melhor, a total carência de técnica e riqueza, tornava uma verdadeira comunidade sem classes, composta de indivíduos socialmente aplanados entre si. (Andrade, 1965: 21)

A pesar de la ostensible idealización de lo que hoy se emprendería como postulado para la “democracia racial”, el carácter idiosincrático manifestado por estas líneas que interpretan la inserción musical jesuítica en el territorio brasileiro demuestra que Andrade identifica este momento de junción como génesis de una nación armoniosa y lo ubica históricamente.

Mas se a música religiosa não fazia mais parte necessária da liturgia católica, ela foi socialmente nesses primeiros tempos, um elemento litúrgico de socialização dos primeiros agrupamentos. E tanto assim, que se tornou desde logo perfeitamente representativa daquela comunidade sem classes. Tornou-se universal... Mas era ao mesmo tempo nacional e brasílica pela absorção das realidades da terra e dos naturais que a possuíam, utilizando cantos e palavras ameríndias, danças ameríndias, generalizando o cateretê,⁶ e até processos ameríndios de ritual místico, pois padres houve que chegaram a pregar,

⁶ A la palabra “cateretê” corresponde una nota al pié en el texto donde el autor da prueba de experiencia de la posibilidad de encontrar todavía vigentes estas manifestaciones “jesuítico-ameríndias”, muestra de la presencia de una tradición que todavía perdura después de cuatro siglos.

imitando a gesticulação e os acentos vocais litúrgicos dos piagas. Essa música foi, pois, ao mais não poder, uma força que subiu de baixo para cima, e viveu das próprias necessidades sociais da Colônia primitiva. (Andrade, 1965: 22-23)

Los términos de esta retórica mítica de lo nativo sobre una práctica cultural moderna es ideal: en ella, todos eran iguales porque la música allanaba socialmente. El canto educaba catequizando y curaba terapéuticamente los estados del alma constituyendo una (con)fusión armónica de la sociedad. Así pues, de la necesidad de abatir el temor y con la función potencial de dar coraje, dar ánimo o de dar fuerza para salir de las adversidades colectivamente, el canto (peligro>grito>coro) representa una de las manifestaciones acústicas más valoradas por Andrade, además de representar el módulo musical más autorizado a entrar en el paradigma folclórico-nacional por causa de sus raíces evidentemente colectivas (de contacto) y rituales (del espíritu).

Abandonando todo para quedarse solamente con el sonido (Andrade, 1965: 34), el Gregoriano deja de ser un arte contemplativo para volverse participativo. Como ocurre en el contexto popular donde, antes que los instrumentos, la voz y el cuerpo (manos y pies –aparatos de producción rítmica–) constituyen la herramienta principal para la música y la danza, el canto sagrado soluciona en un único acontecimiento aquella utópica fusión proto-artística tan perseguida durante el curso de toda la historia del arte, o sea, la alianza entre palabra y música.

O gregoriano se contentou com o valor essencialmente dinâmico do som, deixando *os sentimentos se exprimirem pelo sentido das palavras*. E deixando assim que as palavras falassem, pôde deixar também que os

sons valessem por si e realizou uma solução de Arte Pura, de Arte no sentido mais estético, mais desinteressado e mais edonístico do termo.

(Andrade, 1942: 45)

Cada palabra –parece decirnos Andrade– tiene su peso, su ritmo, su an-da-du-ra, tanto en el habla como, a mayor razón, en el canto, y parece que en ella el sentido dependa más de estas últimas componentes variables que del valor semántico (saussurianamente arbitrario) que la palabra/signo expresa o, al seguir San Agustín, “Como en la palabra humana, que consta de signos sonoros; no se completa una frase sino a condición de que las palabras, habiendo dicho lo que les toca, dejen el sitio a las palabras que siguen” (*Confesiones* IV10). La fluctuación sonora de la palabra denota un equilibrio sólido entre abstracción conceptual (significado) y contexto acústico (referente) “de um povo esplendidamente musical” (Andrade, 1972: 72) que se expresa prosódicamente.⁷ Que la música sea un acontecimiento tangible, físico, no cabe ninguna duda. También es expresión (tiene sentido) pero, a diferencia del lenguaje y de las demás artes que son comprensibles a nivel consciente, su contexto de entendimiento pertenece a la esfera intuitiva subconsciente. La reciprocidad de la música, o sea, su reflexividad semántica, posibilita un desplazamiento muy significativo para entender el tipo de valor que Andrade le atribuye. La animicidad (y no esencialidad) del fenómeno musical que Andrade, de alguna forma, intenta sugerir pertenece a un campo de indagación que está fenomenológicamente más allá y que su entendimiento apriorístico (ya sabido de antemano) interpela cierto tipo de fe. Posible y pasible de sentido –un sentido que como

⁷ Me estoy refiriendo específicamente a las componentes amerindias y africanas. “Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva do Gregoriano” (Andrade, 1972: 30).

la fe o se tiene o no se tiene— la música disfrutaría para Andrade de un aspecto claramente teológico, místico.

Si con la anterior alusión al cuerpo Andrade propone un movimiento de escucha centrípeta que del cuerpo social, del pueblo, se particulariza al cuerpo fisiológico, en este momento, propone una tendencia opuesta que va del alma individual (del creyente que siente la melodía y canta) a la colectiva (que se reconoce como grupo unido espiritualmente). No es fatalidad que, para Andrade, el paso de cierto tipo de cenestesia (somática) a la esencia (espiritual) se dispone en el canto Gregoriano que, desde luego, “representa a essência ideal e mais íntima do Catolicismo... religião da alma [individual], se considerando por si mesma pobre, fraca e miserável, mas porém fortificada pelo contato íntimo e físico da Divindade” (Andrade, 1963: 31). El canto, sin embargo, no es el medio a través del cual este tipo de contacto místico se da, sino es el canto en sí que se convierte en manifestación del espíritu. Como Andrade recuerda en una anécdota alrededor de la recepción del *Motu Proprio* de papa Pio X,⁸ el canto pasa a ser (o sería mejor decir, vuelve a ser) el ceremonial litúrgico en el que, no obstante el carácter público de la función, “cada qual realiza a cerimônia em si mesmo” puesto que el “canto não extraía os crentes da cerimônia que cada um realizava orando” (Id: 35).

El canto resultaría como un ejercicio de enfoque muy íntimo (adjetivo repetido a menudo en la cita anterior) basado en una acción tan natural y automática como la de respirar, mas mesurada y consciente en el canto, en la que el aire vital fluye en y desde el cuerpo/instrumento y establece el contacto comunicativo con la divinidad —“a Igreja

⁸ En 1903, meses después de vestir la túnica sagrada, el papa Pio X interviene regularizando los hábitos musicales y revitaliza el canto Gregoriano introduciéndolo nuevamente en el culto. A pie de página en el texto sobre el Gregoriano, Andrade recuerda: “sobre isso se conta uma anedota estupenda de Pio X. A um padre, horrorizado com as restrições do *Motu Proprio*, que lhe perguntava o que se havia de cantar agora durante o Ofício, Pio X se rindo bondoso, respondeu: Mas, meu filho, não se canta *durante* o Ofício, canta-se *o* Ofício” (Andrade, 1963: 35).

se contentou com a voz ‘que põe a gente em comunicação direta com Deus’” (Id. Ibid.). Duendes, demonios y espíritus (incluyendo el Santo, católico) son presencias estrictamente ligadas con la idea de soplo, ligero e invisible, que va a sustituir y, de alguna forma, figurar cualquier tipo de “sustancia” incorpórea como el alma. El canto bien se integra a esta conjetura nocional por ser modulación mecánica de sonidos o, mejor dicho, por ser lo que queda de la lucha fónica hecha por el aire en los antros más recónditos del cuerpo. Voz y Palabra (creadora todopoderosa) se reducen al concepto de sonido, de vibración, a la que el cuerpo no puede escapar. Por contrario, mediante el canto el cuerpo vuelve a vibrar, es decir, vuelve a ser sonido y vibración, juntándose melódicamente con lo que José Miguel Wisnik definiría la “música das esferas” en el sentido de que “é significante musical oferecido ao significado litúrgico, na medida (e só na medida) em que se deixa regular pela imitação da ordem escalar do cosmo, isto é, *modo imutável* despido de todo ruído e ritmo pulsante, som em estado de máxima sublimação” (Wisnik, 1999: 106). Armonía de las esferas que en el plano cosmopolita marioandrino (de las polis del mundo) miraría a sonar, más bien, como una armonía entre las esferas (sociales, políticas, comerciales, etc.).

La armonía que existe en el universo descansa, de manera más o menos elaborada, en los cuerpos de cualquier tipo de sociedad y tradición cultural, como también recuerda Andrade en su artículo “Música de Deus” (Andrade, 1993: 67-69). Por esta razón, la arquitectura fija del Gregoriano instaura una conjunción acústica particular en la que el (proto)sentido coincidiría con el (proto)sonido transformando el canto en un evento que conduce al creyente a sentirse a sí mismo. “O cantochão não é prá gente ouvir, é prá gente se deixar ouvir... é manifestação ativa de religiosidade” (Andrade, 1963: 36) o, en la variante del mismo texto, “é que o gregoriano não foi feito para a gente escutar; mas para a gente se *deixar escutar*. Ele provoca insensivelmente o

estado de religiosidad” (Andrade, 1942: 44). Sentirse y escucharse a sí mismo. Aire con aire y psicologismos: literalmente, se traduce como un “oírnos” o un “dejarnos escuchar” que funciona mediante una excavación interior en busca de la vibración que se origina y se escucha en aquel mismo cuerpo/instrumento, al mismo tiempo productor y caja de resonancia. Cantarse para escucharse, para hallarse espiritual y socialmente o para proyectar el espíritu en el dominio social según un principio de unión armónica. Parafraseando a Alfredo Bosi (1997: 42), la vibración del significado/sentido es el proceso por el cual el soplo ardiente del organismo es elaborado por la voluntad-de-significar.

Las características peculiares del canto llano son las de ser monódico, unísono y prosódico, es decir, tiene una única línea melódica cantada con igual tono por una o más voces que siguen las isocronías (ritmos), los acentos y las entonaciones del lenguaje hablado. Suponiendo que Andrade haya leído el documento integral del documento pontificio anteriormente mencionado, puede ser interesante notar la presencia de un detalle al que sería difícil imaginar que el atento Andrade no se hubiera percatado: “In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano all'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva alla officatura ecclesiastica, come anticamente solevasi”.⁹ Es un fragmento que indica la intención de devolver al pueblo lo que le pertenece, lo litúrgico (puesto que liturgia se forma de *leitos* = popular, o sea, que contiene *leôs* = pueblo y *ergia* de *ergon*, pues se concibe como servicio público, o mejor dicho, algo que el pueblo hace), para llegar a lo sagrado a través del unísono colectivo,

⁹ “En particular procúrese devolver el canto gregoriano al uso del pueblo, para que los fieles participen de manera más activa a los oficios eclesiásticos, como se solía antaño” (trad. mía). La cita proviene del sitio web del Museo San Pio X donde se puede encontrar el documento integral del *Motu Proprio* (<http://www.museosanpiox.it/sanpiox/motu02.html>).

pero también de manera muy personal, monódica.¹⁰ Un postulado que encubre una misión.

Lo que parece ser el motor de “Crítica do Gregoriano” es trazar cierto tipo de equilibrio entre la música popular y el canto religioso. Siguiendo las sugerencias de Peter Wagner, quien observa que entre la música de los pueblos primitivos y el Gregoriano es posible encontrar una cincuentena de figuras melismáticas comunes que, diferentes, se repiten (Andrade, 1963: 33), Andrade expande los paralelismos para defender algunas coincidencias anatómicas.

Como a arte popular, a música gregoriana é por essência anônima. O que faz a intensidade concentrada da arte popular é a maneira com que as fórmulas melódicas e rítmicas se vão generalizando, perdendo tudo o que é individual, ao mesmo tempo que concentram em sínteses inconscientes as qualidades, os caracteres duma raça ou dum povo. A gente bem sabe que uma melodia popular foi criada por um indivíduo. Porém esse indivíduo, capaz de criar por uma fórmula sonora que iria *ser de todos*, já tinha de ser tão pobre de sua individualidade, que se pudesse tornar assim, menos que um homem, um humano. E inda não basta. Rarissimamente um canto de deveras popular, é obra dum homem apenas. O canto que vai se tornar popular, nesse sentido legítimo de pertencer a todos, de ser obra anônima e realmente representativa da alma coletiva e despercebida, si de primeiro foi criado por um indivíduo tão pobre de individualidade que só pode ser

¹⁰ Estoy jugando con las dos acepciones de monodia: una interesa la singularidad melódica (monofonía) mientras que la otra se refiere al canto del solista.

humano –e que riqueza essa!– o canto vai se transformando um pouco ou muito, num som, numa disposição rítmica, gradativamente, e não se fixa quase nunca, porquê também a alma do povo não se fixa. (Andrade, 1963: 32)

El anonimato ataca el sentido de creación individual y provoca una disposición fluida y variable de expresiones rítmicas y melódicas, por así decirlo, *sabidas de antemão*. De cierta forma, el anonimato es la condición creativa que permite reconocer el producto de la misma como algo que es de todos de manera que si, por un lado, la forma y los modos se conforman al lugar de manifestación, por otro lado, la intencionalidad y el mensaje del acto permanecen estables. Esto es lo que mantiene vigente el sentido de adaptación del canto, “porém dentro dessa mobilidade exterior, conserva uma estabilidade essencial, em que as características mais legítimas e perenes de tal povo se vão guardar” (Andrade, 1963: 32).

Tejiendo el hilo de una aparente contradicción, el paralelismo entre las dos formas de canto (popular y religioso) es revelador para entender que, como el gregoriano “guardou as essências mais puras da religião católica” (id: 33), el canto popular sintetiza y guarda la esencia y el alma de un pueblo. Conceptos que, al mismo tiempo, no se cuestionan porque, habiendo perdido el lazo arqueológico con el “hombre humano” (que claramente “compone” por y para la humanidad), sería vano preguntarse sobre el origen de una manifestación que se reitera indeterminadamente en el tiempo y en el espacio. Por decirlo de alguna forma, se trata de una indeterminación prehistórica (que viene antes de la escritura) de una narración (sinónimo y medio para el conocimiento) pública que se refiere a una experiencia (en el sentido de un evento cuyo narrador es testigo ocular) que pasa a ser de todos (una *res publica*). Probablemente, la

esencia y el alma del pueblo a las que se refiere Andrade en el último pasaje citado no son otra cosa que los antepasados remotos de aquellas narraciones cuyas ruinas, hoy, formarían los estereotipos, los proverbios y los dichos que, pasando por cierto tipo de republicanización democrática del lugar común, reemergen móvil y saltuariamente a través de aquel soplo que deja de ser religioso en el sentido católico pero no abandona su misticismo en cuanto a sabiduría popular. Finalmente, ésta vuelve a ser religiosa por el hecho de que recalca aquellos principios (anónimos e inconscientes) bajo los cuales una colectividad, reconociéndolos, se vincula, reconociéndose.¹¹

Para concluir, regresamos brevemente a la manifestación política de 1930 que se consideró al comienzo de este ensayo. “Dinamogonias políticas” es un texto notable porque toca una serie de elementos y posibilidades interpretativas de fenómenos políticos y sociales que se vuelven analizables gracias a lo que de acústico producen.¹² Todo el evento descrito por Andrade se coloca en el régimen de la improvisación puesto

¹¹ En este sentido, la distancia entre el Andrade de “O artista e o artesão” y “The Story-Teller” de Benjamin no es muy oceánica si se piensa en las conclusiones a las que ambos llegan cuando consideran el carácter (*ethos*) artístico de la producción musical, por un lado, y narrativa, por el otro. Además me llama la atención el hecho de que Benjamin considera el proverbio “as an ideogram of a story. A proverb, one might say, is a ruin which stands on the site of an old story and in which a moral clings round a tale like ivy round a wall” (Benjamin, 1963: 101). Según mi manera de leer, esto es lo que está en la base de un texto como *Macunaíma* donde cada capítulo puede ser visto como un breve episodio, como una narración anecdótica de los distintos momentos de un viaje épico durante el cual se narra el origen de refranes, dichos o gestos de uso común. En este sentido, creo que la novela proporciona ficcionalmente una explicación lógica a expresiones cotidianas desplazándolas en un contexto narrativo primordial, el del “mito” de Macunaíma, a los albores de la civilización. Por lo tanto, me parece todavía necesario un acercamiento al texto que considere cada uno de estos tratos singulares de manera sincrónica mediante un tipo de lectura que la entienda como un conjunto narrativo, es decir, mediante una lectura armónica. Aquí, el contrapunto estaría en la simultaneidad comparativa del material consultado y recogido por Andrade. Lo que desafortunadamente no está documentado es el material que simplemente el autor escuchó, recordó y deformó o mantuvo tal cual. Fundamentalmente, veo en este procedimiento el intento de expresar lo colectivo a través de cierto tipo de heterogeneidad cultural representada por aquella misma ‘desregionalización’ lingüística que fomenta el proyecto utópico de Andrade (Schwartz, 1991: 65).

¹² De la misma forma, “Ritmo de marcha” describe una manifestación popular ocasionada el día 24 de febrero de 1932 para reclamar el retorno del régimen constitucional. El tamaño del artículo es menor por causa del espacio de la columna del *Diário Nacional* en el que Andrade lo publica el 28 del mismo mes (*Táxi* 505-6). Sin embargo, presenta otras importantes referencias respecto a la multitud y los ritmos producidos, si bien no analizados, están descritos a través de neologismos y/o onomatopeyas emblemáticas.

que, “na falta de hinos de circunstância e de cantigas apropriadas, o povo paulista se agarrou às dinamogenias rítmicas, que são mais fáceis de lembrar e mais incisivas psicologicamente” (Andrade, 1963: 105). Improvisación que, al mismo tiempo, es expresión de cierto tipo de inconsciente colectivo mediante el cual el “sentir comum” –lo Nacional– es manifestado, “cantado, gritado, desafinado, imposto, estragado, dignificado, pela multidão, com esse direito que ela tem de ser maravilhosamente feia” (id: 105). Pues, olvidando su composición individualista y “religioso pela precisão de crer em alguém”, el pueblo se revela en toda su inteligibilidad de modo que Andrade, evidenciando el carácter psicofísico del sentido común, propone una introspección social religiosamente musical. En la espontaneidad de la improvisación y de la fatiga, la síncope se desmitifica abriendo paso a una serie de prácticas (religiosas, políticas, artísticas, etc.) que, como el canto, tienen un común denominador en la escucha. Y cuando todo eso entra en la cotidianidad de las manifestaciones musicales, cuando el “error” se convierte en costumbre perfectamente metabolizada (Andrade, 1972: 34), es en este momento que Andrade despliega sus armas para desafiar aquel mismo sentido común, muchas veces, prejudicial –“nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito” (id: 24-25).

Bibliografía

Alvarenga, Oneyda. 1974. *Mário de Andrade, Um Pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio.

Andrade, Mário de. 1965. *Aspectos da Musica Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins.

_____. 1972. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins.

_____. 1963. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins.

_____. 1993. *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*. Ed. Castagna, Paulo. São Paulo: HUCITEC; Edusp.

_____. 1976. *O Turista Aprendiz*. Ed. Lopez, Telê Porto Ancona. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

_____. 1942. *Pequena História da Música*. Ed. Ilustrada. São Paulo: Livraria Martins.

_____. 1976a. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Ed. Lopez, Telê Porto Ancona. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

_____; Flávia Camargo Toni. 1995. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Editora HUCITEC.

Andrade, Oswald de; Haroldo de Campos. 1990. *Pau-Brasil. Uma Poética da Radicalidade*. São Paulo, Brasil: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo: Editora Globo.

Augustín de Hippona. 1996. *Confesiones*. Eds. Toscano, Sebastián and José Ignacio Tellecha Idígoras. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Benjamin, Walter. 1963. "The Story-Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov." Translated by Harry Zohn. *Chicago Review* 16: 80-101.

Bosi, Alfredo. 1977. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Editora Cultrix.

Coli, Jorge. 1998. *Música Final: Mário de Andrade e Sua Coluna Jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Derrida, Jacques. 1997. *Mal de Archivo: Una Impresión Freudiana*. Translated by Francisco Vidarte Fernández. Madrid: Trotta.

"*Motu Proprio*," Museo San Pio X, accessed July 20, 2014, <http://www.museosanpiox.it/sanpiox/motu02.html>.

Paz, Octavio. 1967. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schwartz, Jorge. 1991. *Las Vanguardias Latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.

Sevcenko, Nicolau. 1992. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20.* São Paulo: Companhia das Letras.

Wisnik, José Miguel. 1999. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas.* São Paulo: Companhia Das Letras.