

# MÚSICA FOLCLÓRICA, POPULAR Y POPULARESCA: TRES CONCEPTOS EN LA OBRA DE MARIO DE ANDRADE (1893-1945) SOBRE LA VIDA MUSICAL BRASILEÑA<sup>1</sup>

**Juliana Pérez González**

## 1. NUESTRO AUTOR

Mário de Andrade fue un literato, músico, crítico de arte e investigador musical brasileño que participó en la renovación literaria y artística de su país durante la primera mitad del siglo XX. Aunque fue más conocida su obra literaria, la historiografía musical ha retomado sus trabajos musicales y han encontrado en ellos ricas fuentes de conocimiento sobre su época y aportes a temas que continúan vigentes.

Andrade se formó como pianista y cantante en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo. Se dedicó al estudio autodidacta de diversas disciplinas, eligiendo aquellas donde encontraba respuestas a los problemas artísticos que llamaron su atención. Se desempeñó como crítico musical en varios diarios y revistas del país; trabajó como profesor de historia de la música y de estética en el Conservatorio donde se graduó, y fue director del Departamento de Cultura, entre 1935 y 1938. Sus trabajos sobre música son variados pues pasan por temas de historia, análisis musical, etnografía, estética, sociología y suman más de trescientos sus escritos entre reseñas periodísticas, artículos, ensayos y libros.

## 2. FOLCLÓRICO, POPULAR Y POPULARESCO COMO CONCEPTOS HISTÓRICOS

Haremos un acercamiento a los conceptos *música folclórica*, *popular* y *popularesca* presentes en la obra musical de Mario de Andrade para intentar saber qué tipo de ideas cruzaban por su mente cuando escribía esas palabras. Su obra es interesante porque él fue testigo de los cambios que la radio y la industria fonográfica ocasionaron en la vida musical brasileña y cuyo desarrollo—a nuestro

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el XII Coloquio Premio de Musicología Casa de las Américas (2010) en La Habana (Cuba). Las preguntas que guían este escrito forman parte de la investigación que realizo en la maestría en Historia social de la Universidad de São Paulo, bajo la tutoría del profesor Dr. José Vinci de Moraes y becada por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq – Brasil).

modo de ver— transformó el significado de *música popular*, proveniente del siglo XIX.

En el caso brasileño, a inicios del siglo XX, los conceptos *música popular* y *música folclórica* fueron entendidos como sinónimos, y tras la llegada de la industria del entretenimiento, *música popular* se empezó a usar para denominar tanto a la música rural, como a la música asociada a los entornos mediáticos. Esta nueva realidad generó una suma de significados en el término y no una suplantación; por lo tanto, *música popular* es un concepto polisémico en la actualidad, es decir, sirve para denominar varias realidades.

El historiador alemán Reinhart Koselleck estudió las transformaciones de los conceptos a través del tiempo, particularmente cuando son polisémicos y contienen una pretensión de generalidad; estos cambios habitualmente se dan conforme a las transformaciones de las sociedades y son relativos al momento histórico en que fueron usados<sup>2</sup>. Consideramos que dicho enfoque historiográfico puede ser útil para la historia de la música, puesto que la terminología musical posee un gran número de conceptos polisémicos que varían según la época en que se usaron y designan cosas diferentes. En esta ocasión, esta ponencia es sólo un estudio de caso, centrado en la historia del concepto *música popular* en su relación con *música folclórica* y *música popularesca* usados por el intelectual brasileño Mário de Andrade, durante sus cincuenta y un años de vida.

### 3. MARIO DE ANDRADE EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA

Aunque Andrade se interesó por diversos temas musicales, el de la música popular fue de los más importantes porque la consideraba fuente de inspiración para la conformación de un repertorio erudito nacional brasileño. Sin embargo, la historiografía musical afirmar que,

Es bastante conocido [su] menosprecio [...] por la música producida e divulgada en la gran ciudad y en los aparatos electrónicos, calificada de inferior y sin importancia para la configuración de otra, profundamente popular e nacional (Moraes, 2000)

Una de las citas más usadas para ilustrar esta apreciación es un trecho de un artículo de 1939 sobre la música de carnaval en Rio de Janeiro en que Andrade afirmó: «Se trata exactamente de una submúsica, carne para alimento de radios y discos, elemento de galanteo e interés comercial, con que fábricas, empresas y cantantes se sustentan» (Andrade 1976)

---

<sup>2</sup> Ver Reinhart Koselleck (1993)

Estas palabras se ven matizadas, cuando nos percatamos de que el pensamiento musical de Andrade se mantuvo en transformación y ellas pertenecen a un momento particular de su obra. Para recorrer el camino que siguió su relación con la música popular mediática y la repercusión que ella tuvo en la configuración de sus conceptos *popular*, *popularesco* y *folclórico*, diferenciamos tres épocas.

La primera, se dio a partir de su participación en la Semana de Arte Moderna en 1922, y se extiende hasta 1936, cuando asumió la dirección del departamento de Cultura de São Paulo. La siguiente es una época de tránsito caracterizada por sus dos años en la dirección de dicho departamento, su renuncia en 1938 y su estadía de tres años en Rio de Janeiro. La última etapa se inició desde su «exilio» en Rio y terminó en 1945, año de su muerte.

### **Primera etapa**

Sus obras más conocidas sobre música de este primer momento son el *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), el *Compêndio de história da música* (1929), una recopilación de partituras en *Modinhas Imperiais* (1964) y de varios artículos en *Música, doce música* (1976).

En todos estos trabajos Andrade entendió como sinónimos las palabras *popular* y *folclórico* e incluyó dentro de esta entidad, música que no era tenida en cuenta por los estudios de folclor clásicos, como algunas manifestaciones urbanas. Usó entre sus fuentes de trabajo el «populário impreso», un par de melodías recogidas entre habitantes de la ciudad y música grabada en los primeros discos. En 1931 insistió en el valor de cierta música urbana: «son innumerables los maxixes y sambas valiosos que han aparecido en la imprenta musical y en la discografía brasileña para que los pueda citar. Los maxixes impresos de Nazaré, de Tupinambá, de Sinhô, todos compositores populares de danças nuestras, caracterizan bien ese género de nuestra música» (Andrade 1976: 20)<sup>3</sup>.

La inclusión de ciertos fenómenos urbanos en su idea de popular/folclórico es consecuente con el regocijo que expresó sobre la llegada del cine y el disco: Andrade creyó que el primero era el mayor logro del arte moderno (Andrade 1925) y que el disco «se imponía como remedio de salvación» (Andrade 2004) para la conservación de la música popular. Este entusiasmo fue general entre quienes vivieron en la década de 1920 y se maravillaron con las nuevas tecnologías.

---

<sup>3</sup> «...() são inumeráveis os maxixes e sambas valiosos que têm aparecido na imprensa musical e na discografia brasileira para que os possa citar. Os maxixes impressos de Nazaré, de Tupinambá, de Sinhô, todos compositores populares de danças nossas, caracterizam bem esse gênero da nossa música».

Pero, ¿Qué encontraba de común entre la música popular impresa, la música de los discos y la música del campo para incluirlas juntas dentro de su categoría de música folclórica/ popular? Leyendo entre líneas, creemos que durante este primer periodo, esa música tenía las siguientes características:

- Se trataba de música monódica.
- Era fuertemente dinamogénica, o sea que llevaba a la acumulación de energía en el cuerpo y desencadenaba el movimiento del mismo.
- Era arte interesado, es decir que tenía un uso, a diferencia del arte desinteresado.
- Nacía de estados fisio-psíquicos y por eso era fuertemente expresiva, pero no llegaba a comunicar, pues esa era una facultad propia de las palabras.
- Era colectiva y anónima, ya que gracias a su expresividad lograba que, pese a haber nacido de un individuo, se colectivizara y su autor fuera olvidado.
- Era memorizable para ser colectiva puesto que necesitaba ser repetida múltiples veces.

Vemos entonces cómo en este momento la distancia entre la música tradicional, la que se oía en las ciudades y la grabada era reconciliable, y cómo para un intelectual preocupado por identificar y caracterizar la música popular, no había motivos para separarlas.

### **Segunda etapa. Cinco años de tránsito**

En una segunda etapa, mientras Mario de Andrade dirigió el departamento de Cultura de São Paulo y vivió en Rio de Janeiro experimentó la vida musical brasileña desde otro ángulo. Uno de los trabajos más significativos para nuestra problemática es su artículo «A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico», de 1936, donde reflexionó sobre la dicotomía campo-ciudad. Allí criticó una definición de canción popular según la cual ella debía ser antigua y nativa. Dijo Andrade que en Brasil factores como la formación reciente de la nación y su esencia mestiza, serían impedimentos para que existieran canciones populares pero, agregó que... () «Tanto en el campo como en la ciudad florecen con enorme abundancia canciones y danzas que presentan todas las características que la ciencia exige para determinar la validez folclórica de una manifestación» (Andrade 1936)<sup>4</sup>.

Andrade argumentaba que en la América era imposible adoptar el criterio del folclor según el cual las manifestaciones urbanas no son populares, pues, ()...«En

---

<sup>4</sup> «Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica duma manifestação»

las regiones más ricas de Brasil, cualquier pueblo en el fondo del campo ya posee agua canalizada, alcantarillado, luz eléctrica y radio. Por otro lado, en las mayores ciudades del país, en Rio de Janeiro, en Recife, en Belém, a pesar de todo el progreso, internacionalismo y cultura, se encuentran los núcleos legítimos de música popular donde la influencia del urbanismo no penetra» (Andrade 1936)<sup>5</sup>.

Un ejemplo de ese débil límite entre el campo y la ciudad, se ilustra con su artículo «Samba rural paulista» (1937) donde puso en práctica los métodos etnográficos, aprendidos a través de su amistad con Claude Levi-Strauss y su esposa cuando estuvieron en Brasil, y estudió una manifestación de samba recogida por él en las calles de São Paulo. La disonancia creada entre el adjetivo *rural*, en el título, y el fenómeno *urbano* que analizó, demuestran la crítica que sobre la materia Andrade continuaba haciendo al folclor.

Por otra parte, observamos que a partir de que el autor llegó a vivir a Rio de Janeiro en 1938, usó en sus escritos la expresión *música popular urbana* y la palabra *submúsica* para referirse a lo que estaba sucediendo en la industria discográfica. Años antes había dicho que la música grabada en Brasil era *música popular urbana*, aquella que era banalizada y despreciada, y rescató la grabación hecha por Odeón de *Guaritã de coqueiro* como pieza «absolutamente admirable por su originalidad y carácter» (Andrade 1976).

Para cuando vivía en Rio de Janeiro y estuvo cerca al surgimiento del samba como música nacional—de la mano de la industria discográfica y de una élite intelectual y política que apoyó el proceso—<sup>6</sup>, Andrade calificó a dicha música como una «especie de submúsica» y usó las palabras que citamos al inicio de esta ponencia. El calificativo de *submúsica* lo continuó usando con un claro carácter peyorativo no sólo para la música grabada sino, en general, para «ese género que consigue el aplauso fácil de las personas fáciles» (Andrade 1976) y que también se encontraba en la música erudita. Según el autor, la *submúsica* surgía cuando la música grabada acudía a soluciones fáciles para volverse comercial, y la música erudita confundía virtuosismo con musicalidad, entre otros problemas.

## Última etapa

---

<sup>5</sup> «Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha de fundo sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência do urbanismo não penetra»

<sup>6</sup> Ver Hermano Vianna (1999)

En los últimos años de su vida, Andrade disminuyó notoriamente el uso de la expresión *música folclórica* y cuando lo hizo fue para referirse puntualmente a música inculta y analfabeta, inconsciente y anónima, como la definió en 1941 (Andrade 1976). En contraposición a esta disminución del concepto *folclor*, durante esta etapa empleó con mayor frecuencia el término *música popularesca* para referirse a la música mediática y diferenciarla de la música de tradición rural.

*Popularesca* contiene el sufijo «esca» que también se usa en palabras como *arabesco*, *pintoresco* o *quixotesco*, tanto en español como en portugués. El sufijo «esco»—proveniente del latín—pasó al portugués y al español para indicar algo que está ligado al sustantivo del que deriva, pero con un cierto tono de pillería y, algunas veces, con un matiz despectivo. Particularmente en portugués, *popularesco* define algo que pretende tener carácter popular.

En realidad, esta palabra—*popularesco*— fue empleada por Andrade desde sus primeros escritos para describir diversos tipos de música y no sólo la música grabada, como lo afirma la historiografía habitualmente. En sus reseñas de conciertos describió como *popularescas* obras tales como la *Chaconne* de Bach y una sonata de Scarlatti cuando «llegó a sonidos de un napolitanismo popularesco, de infinito sabor» (Andrade 1993, entre otras. También usó dicho adjetivo para calificar obras del repertorio grabado como cuando se refirió a las canciones *O que é a Baiana tem*” y *O vendedor de amendoim*, y dijo que eran «dos obras primas. Música popularesca, apenas urbana y semierudita, extra-folclórica, pero obras primas» (Andrade 1998).

Al comparar su libro *Compêndio da história da música*, publicado en 1929, con su segunda edición titulada *Pequena história da música*, publicada en 1942, vemos que en el capítulo sobre música brasileña, Andrade agregó en esta última el término *popularesca* para calificar a la poesía cantada de Catulo da Paixão Cearense (Andrade 1953). De este cambio dedujimos que en 1929, consideraba que la música difundida por la industria discográfica era *música popular*, pero, trece años después, percibió que estaba ante un nuevo género, que no era exactamente igual a aquella que en la década de los años veinte llamó de popular, sino que era «hecho a la manera popular».

También observamos que en estos últimos años Andrade tomó una actitud menos tolerante en relación con la música que se vendía y consumía en discos y en la radio a la que consideró de baja calidad. Además, fue en este periodo cuando empleó con mayor frecuencia la expresión *música popularesca*. Si unimos estas dos particularidades, entendemos que la historiografía musical haya ligado el rechazo que mostraba Andrade por la música grabada, a la palabra *popularesca*, y haya considerado que ésta encerraba siempre un sentido de desprecio.

## CONCLUSIONES

Al hacer un seguimiento de la manera como Mário de Andrade usó *música popular* hallamos que su definición estuvo conectada a otras dos palabras: *folclórico* y *popularesco*.

En un primer momento usó los adjetivos *folclórico* y *popular* como sinónimos y después hizo explícita su crítica a los estudios de folclor por dejar por fuera a la música urbana, pues consideraba que en la América Latina era difícil marcar la línea divisoria entre el campo y la ciudad. Después, al final de su vida, decidió usar el término *folclórico* sólo para algunas manifestaciones de tradición rural; también optó por utilizar *música popular urbana* para la música que circulaba en los medios de comunicación y *popularesca* para aquella donde los elementos populares eran evidentes pero no tenían tal origen.

Según la historiografía musical, el término *música popularesca* tenía un carácter peyorativo sin embargo después de la revisión que hicimos, observamos que no lo empleó necesariamente con tal connotación sino que sólo denominaba un fenómeno que se daba tanto en la música erudita, como en la radio y en los discos. En cambio, con un claro sentido peyorativo, Andrade usó el sustantivo *submúsica* para denominar a la música que queriendo ser rápidamente aceptada por el público, sacrificaba su calidad.

Por último, queremos ilustrar el paisaje sonoro que rodeó a Mario de Andrade con *Guariatã do coqueiro*, canción del norte de Brasil, grabada por discos Odeón en 1930 y a la que Andrade calificó como «obra prima de la discoteca nacional» (Toni 2004)

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Mário de: 1925. *A Escrava que não é Isaura*, Liv Lealtade, Sao Paulo.
- . 1929. *Compêndio de história da música*, I Chiarato & Cia, São Paulo,
- . 1972. «A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico». In *Ensaio sobre a música brasileira*, Livraria Martins Editora São Paulo, Edición original, 1936.
- . 1937. «O samba rural paulista» *Separata Revista do Arquivo Municipal*. 4 (41), 37-116.
- . 1953. *Pequena história da música*. 4° edición, Vol. VIII, Livraria Martins Editora, São Paulo, Edición original, 1942.

- . 1964. *Modinhas Imperiais*, Livraria Martins Editora, Sao Paulo, Edición original, 1930.
- . 1972. *Ensaio sobre a música brasileira* 3 ed. Vol. IV, Livraria Martins Editora, São Paulo, Edición original, 1928.
- . 1976. «Gravação nacional» en *Taxi e crônicas no Diário nacional*, Livraria Duas cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Edición original, 1930.
- «A música no Brasil». In *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*, Oneyda Alvarenga (Ed.) Livraria Martins Editora, São Paulo, Edición original, 1931.
- . 1976. «Música popular». In *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*, Oneyda Alvarenga (Ed.) Livraria Martins Editora, Sao Paulo, Edición original, 1939.
- . 1976. *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. Oneyda Alvarenga (Ed.) Livraria Martins Editora, Sao Paulo, Edición original, 1933.
- . 1976. «Nacionalismo musical». *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. Oneyda Alvarenga (Ed.) Livraria Martins Editora, Sao Paulo, Edición original, 1939.
- . 1976. «O desnivelamento da modinha». In *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*, Oneyda Alvarenga (Ed.) Livraria Martins Editora, Sao Paulo, Edición original, 1941.
- . 1993. «Guiomar Novais». In *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*, Edusp/Hucitec, Sao Paulo, Edición original, 1933.
- . 1998. «Música universitária». In *Música final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*, Editora da Unicamp, Campinas, Edición original, 1944.
- . 2004. «O fonógrafo». In *A musica popular brasileira na vitrola de Mario de Andrade*, SESC SENAC, São Paulo, Edición original, 1928.
- Koselleck, Reinhart. «Historia conceptual e historia social». In *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Ediciones Paidós Básica, Madrid, 1993.
- Moraes, José Geraldo Vinci de: *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.*, Estação Liberdade São Paulo, 2000
- Toni, Flávia Camargo (org ): *A musica popular brasileira na vitrola de Mario de Andrade*, SESC SENAC, São Paulo, 2004.
- Viana, Hermano: *O misterio do samba*, Rio de Janeiro, 1999.