

MÚSICOS DEL BRASIL

luis carlos muñoz sarmiento





Músicos del Brasil





Colección libros imposibles



Muñoz Sarmiento, Luis Carlos,(1957)

Músicos del Brasil / Luis Carlos Muñoz Sarmiento,--1-- ed
Coedición | EntreTmas Revista Digital & Agulha Revista de Cultura, 2025.

177 p. 21 x 14 cm. <Colección Libros Imposibles ; 58 > <Digital>

Primera Edición, 2025

Colección Libros Imposibles #59

© Músicos del Brasil

© Luis Carlos Muñoz Sarmiento

Diseño editorial:

Melvyn Aguilar

Portada & ensayo fotográfico:

Florianio Martins

Coordinación editorial:

Juana M. Ramos

Corrección filológica:

El Autor





Tom Jobim: Artista completo de la Música Tradicional Brasileña (MTB), no MPB

Antônio Carlos *Tom* Jobim es el primero en el siguiente trabajo, el libro, inédito, *Músicos del Brasil*, que se basa en 15 músicos brasileños, entre muchos más que no podrían abordarse, relacionados con la base de la música popular, los movimientos *Tropicalismo* y *Bossa-Nova* (BN), la mal llamada MPB, el jazz. Una muestra que incluye cantantes, guitarristas, pianistas, clarinetistas, saxofonistas, bateristas, percusionistas, multiinstrumentistas, compositores, autores de bandas sonoras para cine, arreglistas, editores, productores, pedagogos y/o creadores de escuela. Con ellos se pretende hacer un paneo a casi un siglo de historia desde la base popular, pasando por ritmos como *choro*, *forró* y *samba*. Con Orwell siempre presente: “La opinión de que el arte no debe tener nada que ver con la política ya es, en sí misma, una actitud política”. Así, en dicho libro se controvierte la historia oficial, sin más ánimo que el de luchar por el conocimiento y la verdad, no con mezquindad ni por oscuros seres que viven por y para la mentira y que no son más que cohonestadores del *statu quo*: uno anómalo, sustentado en la triste idea de una dictadura, no reconocida, claro, que, como la de Brasil, duró desde 1964, cuando Castelo Branco derrocó vía USA a João Goulart, hasta 1985, año del retorno no a la democracia, con Sarney, sino a que volviera a haber elecciones.

Antônio Carlos Jobim (1927-1994): compositor, cantante, guitarrista, pianista. Paulo Moura (1932-2010): clarinetista, saxofonista, compositor, arreglista. Hermeto Pascoal (1936-2025): compositor, arreglista, productor, multiinstrumentista, creador de escuela. Aírto Moreira (1941): baterista, percusionista, compositor. Gilberto Gil (1942): cantante, compositor, pionero del *Tropicalismo*, MinCultura (2003-2008). Caetano Veloso (1942): cantautor, guitarrista, pionero del *Tropicalismo*. Edu Lôbo (1943): compositor, arreglista, guitarrista, cantante. Chico Buarque (1944): compositor, cantante, guitarrista, novelista, dramaturgo: en 2019, Premio Camões, el más importante en lengua portuguesa, por el conjunto de su obra narrativa. Naná Vasconcelos (1944-2016): percusionista, maestro del berimbau, pedagogo y/o creador de escuela. Pascoal Meirelles (1944): baterista, compositor, pedagogo. Elis Regina

(1945-1982): cantante, eximia intérprete de *BN* y la voz femenina más destacada en la historia del Brasil. Antonio Bondeolli *Toquinho* (1946): cantautor, guitarrista. Guilherme Franco (1946): percusionista, autor de bandas sonoras para cine. Egberto Gismonti (1947): compositor, pianista, guitarrista, creador de escuela. Almir Chediak (1950-2003): compositor, arreglista, profesor de guitarra, editor.

Unos debieron salir del país, Gismonti, Vasconcelos, Veloso, otros tuvieron que recurrir a estrategias políticas para eludir a los censores, Buarque, Gil, *Toquinho*, y luego a irse del país, unos más murieron en circunstancias aún sin aclarar, Regina, Chediak. Para empezar, se oirá la música de Antônio C. Brasileiro de Almeida *Tom Jobim* (Río de Janeiro, 25.ene.1927-NY, 8.dic.1994) y se hablará de su vida y de su obra: excelso compositor, gran cantante e intérprete de guitarra y de piano, figura seminal de la música brasileña, exportador de *Bossa-nova (BN)* –luego se llamará Música Popular Brasileña (MPB) con ocasión del I Festival en 1965– junto a Laurindo Almeida, Paulinho da Costa, Guilherme Franco, Joao & Astrud Gilberto, Luíz Bonfá, Joao Donato, Oscar Castro-Neves, Carlos Lyra, Baden Powell y con la ayuda de Bud Shank, John Lewis y el *MJQ*, Stan Getz, Gerry Mulligan, Barney Kessel, Cal Tjader, Charlie Byrd, Zoot Sims, Quincy Jones, Herbie Mann, Shelly Manne, Steve Allen, la fusiona con el jazz para crear en los años sesenta un nuevo sonido con destacable éxito de público y de crítica: se destaca aquí el aporte de Hermeto Pascoal, Bola Sete, Aírto Moreira y Flora Purim, así como del pianista argentino Boris C. *Lalo Schifrin*. Jobim es uno de los grandes compositores de música tradicional del siglo XX. Con su tema *Desafinado* (uno entre más de su autoría), el 13/ene/1962 el saxo tenor Stan Getz, con el guitarrista Charlie Byrd, consiguió un sorprendente éxito. Del álbum *Jazz Samba*, grabado en una iglesia de Washington y remasterizado en 1997, *Desafinado* con Stan Getz, llamado *The Sound* (Filadelfia, PEN, 1927-Malibú, CAL, 1991) y Charlie Byrd (Suffolk, VIR, 1925-Annapolis, MAR, 1999), acompañados por una banda que incluye a Gene Byrd, bajo y guitarra, Keter Betts, bajo y Buddy Deppenschmidt y Bill Reichenbach, baterías.
www.youtube.com/watch?v=bSZAuCqN3_M (5:54)

¿Qué dice D...? Si Usted dice que yo desafino, amor / sepa que eso provoca en mí inmenso dolor / sólo privilegiados tienen oído igual al suyo / yo

apenas tengo lo que Dios me dio. // Si Usted insiste en clasificar / mi conducta de antimusical / yo mismo, mintiendo, debo argumentar / que eso es bossa nova, que eso es muy natural. // Lo que Usted no sabe, ni siquiera presente / es que los desafinados también tienen corazón / fotografíe a Usted con mi Rolleiflex / se demuestra su enorme ingratitud. // Simplemente no podrá hablar así de mi amor / este es el más grande que pueda encontrar, ¿ve? / Usted con su música olvidó lo principal / que en el pecho de los desafinados / en lo hondo del pecho, late callado... / En el pecho de los desafinados / ¡también late un corazón! (Tradujo: LCMS)

Señala Berendt que, para la versión en sencillo del tema, con objeto de abreviarla, se eliminó el solo de Byrd, así cuando el disco obtuvo un Grammy se le entregó a Getz: 'Como resultado, se desdeñó la decisiva contribución de Charlie Byrd y, desde entonces, Getz ocupó el centro de la oleada del bossa nova' (1986: 549). En contraste con el sonido lleno del saxo tenor y la plena dinámica de la guitarra, viene una vez más *Desafinado*, en la versión original escrita por Tom Jobim & Newton Mendonça, del álbum *Finest Hour* (1969) con Jobim en un sobrio piano y João Gilberto en una guitarra serena y una voz casi susurrante. www.youtube.com/watch?v=Amualcin-YM (4:16).

Si bien Getz fue inspirado por el BN hubo antes una influencia opuesta, del *Cool* al samba, por vía de Byrd y su gira en 1961 a Brasil patrocinada por la Administración Kennedy. De ahí el tributo a la mezcla desde el título, *Jazz Samba* (1962). Por el encuentro entre estos dos ritmos se formó el o la BN, palabra que significa *ritmo nuevo, camino nuevo*, por el lado masculino; aptitud, tendencia, vocación, por el femenino y aunque se diga que nace el 10.jul.1958 con el LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, un ritmo popular no tiene origen cierto, sólo evoluciona. Un ejemplo que sintetiza bien el nexo jazz-samba-bossa: *Samba de uma nota só*, en inglés *One Note Samba*, en versión de João Gilberto. Y luego la de Stan Getz y Charlie Byrd, que comienza con un claro aroma de samba-bossa y ya en los solos deja pocas dudas sobre cuál ritmo influyó a los otros.

www.youtube.com/watch?v=PJtpzJZpeeU&feature=endscreen&NR=1 (1:42) www.youtube.com/watch?v=0-vlX8uRLMQ&feature=endscreen&NR=1 (6:13)

Las raíces de Jobim están, primero, en el compositor de *Choro* Pixinguinha, luego en el jazz en éxitos de Gerry Mulligan, Chet Baker, Barney Kessel y otros músicos *cool* (c. 1950), lo que también se conoce con el mote de *West Coast Jazz*, referido a California, el estado más progresista de la Unión gringa (no, americana) y en particular al eco que tuvo el álbum homónimo de Getz (1955). Por el lado *clásico* se nota la influencia de Debussy. En 1974, editó con Regina Elis e Tom, uno de los mejores álbumes de BN de la historia. En la melodía con letra, la canción popular, es un nombre para destacar a nivel internacional. Otro: Edu Lôbo. Los dos son claves y hablar de uno siempre lleva al otro. Nombres de una importancia inusitada siguen necesitando revisión de su obra: Laurindo Almeida (1917-1995), guitarrista que desde la década de 1940 dejó huella en el jazz, primero en la banda de Stan Kenton, luego en la del 50 con Bud Shank y ya en los 70 con los *The L.A. Four*: el mismo Shank, saxo alto, Ray Brown, contrabajo, Jeff Hamilton, batería y L. Almeida; Luíz Bonfá, quien vivió mucho tiempo en EEUU; los compositores Jacob do Bandolim y Radamés Gnattali. Una lista tan larga como las patas del error. Ya en la época de Alberto Nepomuceno (1864-1920), mezclador de las músicas *culta* y *popular*, esta requería nueva lectura conceptual, cuando bastaría aceptarla sin prejuicios pues para John Updike es la que ‘nos baña con imágenes de emoción y nos atrae hacia una plenitud de la cual nuestras vidas son sombras’. La relación músicos de Brasil/jazz fue intensa, empezando por los compositores y músicos de *Choro*: Pixinguinha, Garoto, Braguinha, K-Ximbinho, Paulo Moura. *Choro* (lloro), no es jazz brasileño sino jazz, *Choro* gringo o, afroamericano, toda vez que el choro precede al jazz: surgió hacia 1870 y el jazz a comienzos del siglo XX: antes sólo había blues y *ragtime* (luego, R&B). Mejor, *Choro=Blues*, aun con la diferencia de orígenes: el primero, urbano, el segundo, rural.

El *choro*, para algunos *chorinho* (que no gusta a los *chorões*), es un género popular e instrumental brasileño, con casi siglo y medio de vida. Los grupos que lo tocan se llaman *regionais* y los músicos, compositores o instrumentistas, *chorões*. Es la *primera música popular urbana típica de Brasil* y de difícil ejecución. Pese al nombre, el ritmo es agite y alegría, virtuosismo e improvisación de los intérpretes, que requieren pleno dominio de su instrumento. Los *regionales*

están formados por uno o más solistas, flauta o mandolina, que tocan la melodía, junto al *cavaquinho* (específico de la música portuguesa), centro del ritmo, y una o más guitarras (destaca la de 7 cuerdas), además del *pandeiro* como marcador de *tempo*. Surgió a mediados de 1870 en Rio como forma autóctona de tocar ritmos extranjeros, entonces populares, los europeos *vals*, *chotis* y sobre todo *polka*; también *cuadrillé*, *mazurka*, *modinha* y *minueto* o los africanos *batuca* y *lundu*. Uno de los creadores del *Choro* es el flautista Joaquim Calado o al menos uno de sus determinadores al incorporar el solo de flauta, dos guitarras, un *cavaquinho*: se improvisaba *ad libitum* sobre la melodía, característica del *Choro* moderno. El *Choro* recibió un fuerte influjo del ritmo de las danzas, al inicio interpretadas por separado: sólo hasta 1910 fue considerado un género musical.

Refiriéndose a Hermeto, Floriano Martins escribe que al *Choro* debe sumarse el *forró* (suma de varios estilos musicales y no de uno solo; entre varios ritmos diferentes que se identifican como tal, se destacan: *Baião*, *Coco*, *Rojão*, *Quadrilha*, *Xaxado*, *Xote* y *Forró dos Compadres*), aunque considerando que el *choro*, como el *jazz*, permite la división de solos entre músicos. Y agrega: Moura comenta que “el *choro* no es solo un género musical, una forma de canción simplemente, es también una forma de tocar. Ese es el punto: la presencia del músico interfiriendo en la partitura original, la improvisación jazzística como una afirmación de vida. El arte en su plena condición de visceralidad. Tal argumento, el que estaría en relación directa con una ruptura de patrones, ¿acaso habría sido decisivo en lo tocante a una menor consideración por el *choro* como gran género musical brasileño?” Cabría indagar hasta qué punto, en el fervor de esa indefinición de que habla Veloso, la música *blanca y bien nacida* (Moura), habría sentido desprecio por el *choro*, asociándolo a una clase menos favorecida. Es curioso pues el *choro*, al tiempo, nos aproxima a la condición de *aliado natural de Estados Unidos* –si se piensa en el *jazz*– y del *esbozo de una nueva civilización*, por una atmósfera genuinamente brasileña. (Tradujo: LCMS)

Chorões más conocidos: Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Severino Araújo y Pixinguinha. Piezas famosas: *Tico-Tico no Fubá* de Zequinha de Abreu,

Brasileirinho, de Waldir Azevedo, *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim y *Carinhoso*, de Pixinguinha. Y *como mi amor es sincero/ se que tú no huirías más de mí*.
www.youtube.com/watch?v=cAqUx3fCLHQ&feature=endscreen&NR=1 (3:01) www.youtube.com/watch?v=Si5y0QGSjTY (2:35)
www.youtube.com/watch?v=2LoSXHijzMA (6:57)
www.youtube.com/watch?v=EGWg4YpSlls (2:52)

En la obra de Villa-Lobos el ciclo de 16 *Choros* es muy significativo, si no el más... Otros artistas del *Choro* son Yamandú Costa (de visita a Duitama, jun/2019, donde compartió, entre otros, con el boyacense, a mucho orgullo, Alonzo Gabrielli),¹ Paulo Moura, *Trío Madeira Brasil*: los tres participaron en el documental de Mika Kaurismäki, *Brasileirinho* (2005), un tributo al género llamado así por la pieza de Azevedo. Debido a la eclosión del BN en 1950 y 60 el *Choro* perdió parte de su popularidad, cuando fue considerado *pasado de moda*. Pero se mantuvo gracias a músicos como Paulinho da Viola y Arthur Moreira Lima. La fiesta completa, en todo caso, la hace Hermeto Pascoal. Hay que seguir el curso de ese río agradable que es el nexo entre música instrumental de Brasil y jazz, recordando siempre a los precursores Laurindo Almeida, Paulinho da Costa, Guilherme Franco, Luíz Bonfá, así como a los coetáneos del aporte de éste, Hermeto, Bola Sete, Joao Donato.

¿Qué es *el* o *la* bossa-nova? La palabra *bossa* se escuchó por primera vez en *el*, no *la*, samba *São Coisas Nossas* (1932), de Noel de Medeiros Rosa (1910-1937), uno de los más grandes compositores de música popular, muerto por tuberculosis con 26 años: 'O samba, a prontidão / e outras bossas / são coisas nossas / são coisas nossas...' *El samba, la preparación / y otras cargas / son cosas nuestras / son cosas nuestras...* A propósito del de Noel Rosa, ¿qué es el samba? La música nacional brasileña.

www.youtube.com/watch?v=LzS6ICE3X2U (3:39)

No hay consenso en torno al BN como movimiento; sin embargo, el valor del estilo es reconocido en la historia de la música brasileña. Recogió los rasgos del samba callejero, le bajó el volumen y lo llevó a espacios más reducidos para poder escucharlo

¹ www.youtube.com/watch?v=JysiLlXJzoQ

en paz. Surgieron sofisticadas armonías, con acentos irregulares relacionados con el jazz. Aunque texto y música mantenían un estrecho nexo, luego las notas pasaron a depender de las letras. Su repertorio básico: canciones y música instrumental, muy similares a lo que se llama samba-jazz. El BN nació, indica Jobim ‘del encuentro entre el samba brasileño y el jazz moderno’ y tiene un precursor: José Alfredo da Silva, *Johnny Alf*, quien incorporó al samba, desde 1949, elementos propios del jazz moderno. Claro que las premisas del movimiento no quedarán fijadas hasta la entrada en escena de Tom Jobim, en 1955, con su *Sinfonía do Rio de Janeiro*. El BN surge hacia 1955 en la zona sur de Río, en dos de los más exclusivos barrios cercanos a la playa de Ipanema. Por eso, cobra sentido lo que relata el poeta brasileño Floriano Martins en su *Retrato* escrito sobre Hermeto:

Al final de su libro *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso se refiere al Brasil con su ‘eterna indefinición entre ser el aliado natural de los [EE.UU] en su estrategia internacional y ser el esbozo de una nueva civilización’. De alguna manera esto me recordó unas palabras de Paulo Moura, en la tapa del CD *Rio Nocturnes* (1992), al decir que ‘la bossa nova significó el advenimiento de la discriminación racial en la música brasileira’. Dejemos que el propio Moura nos aclare mejor: ‘Puede parecer locura, pero existen grandes evidencias de eso. Mi nombre, por ejemplo, nunca está ligado a los principales artistas de la bossa nova, aunque yo haya protagonizado el movimiento desde su inicio. Musicalmente, la bossa nova creció entre una juventud blanca y de vida bien. Los percusionistas –que, en Río, tradicionalmente vienen de los barrios más pobres, predominantemente negros– no eran necesarios en la bossa nova. En el samba eran fundamentales, pero la bossa nova sólo precisaba, cuando mucho, de un baterista’. (Trad.: LCMS)

El editor Almir Chediak (XV en *Músicos del Brasil*) se propuso recopilar la obra instrumental y vocal del artista Tom Jobim. Primero, surgió la idea de reunir las piezas sin letra, incluso por aquello de que la radio y los medios dan poco espacio a lo instrumental. Escuchó discos y cintas y comprobó que había más de 30 piezas instrumentales de Tom. Seleccionó 30, destinadas a un

disco doble con 15 cada uno. Luego pensó quién podría grabar cada una de ellas y concluyó: sería mejor tener más de un intérprete para que pudieran participar más músicos. Al final más de 100 interpretaron 32 piezas, porque dos eran inéditas: *Paulo Vão Livre* compuesta por Tom para su hijo Paulo y grabada aquí por su nieto Daniel Jobim y Franklin da Flauta. www.youtube.com/watch?v=XXVyDH4vD8U (2:42) La otra, *Tema para Ana*, se restauró a partir de una grabación casera en una cinta de casete, mejorando al máximo su calidad. Aquí en versión para piano y xilófono. Ambas editadas entre jul-oct.95. www.youtube.com/watch?v=pN6d0dom2P4 (1:59)

¿Vinícius de Moraes, precursor del BN y del cine contemporáneo brasileño, como sostiene un ‘profesor’ bogotano? No. Su historia es la de un poeta cuyos versos musicalizaron ciertos compositores. No escribió canciones propiamente. Su rol como cantante es posterior a la llegada del *bossa*; tampoco era lo que se llama un cantante. En el cine no participó nunca: *Orfeu da Conceição* es teatro y él no trabajó en su adaptación al cine. Vinícius no es precursor de nada. Fue poeta y como tal, autor de sonetos, elegías, odas, sin gran expresión estética. Tom Jobim, Chico Buarque, Carlos Lyra, pusieron música a sus sonetos: sin dicha música, ‘esa poesía no llegaría al público’, sostiene F. Martins. *Orfeo Negro* importa sólo cuando en 1956 tiene su primer montaje; luego, al salir la banda sonora escrita por Jobim; como texto no es señal de vanguardia, no puede considerarse precursor de nada. El BN está en la música. Cuando Marcel Camus lo adapta al cine en 1959 el texto sufre cambios y a la música se agrega *Manhã de Carnaval*, de Bonfá. Jobim fue introductor, no precursor; Camus, jamás se bañó dos veces en el mismo Rio: de Janeiro. Precursor del BN sería João Gilberto al grabar *Chega de saudade*, en inglés *No More Blues*, tema que habla de tristeza, melancolía y sufrimiento, con música de Tom y poesía de Vinícius, tal como reza el LP, grabado en 1958, con flauta, voz, guitarra y percusión. Gilberto sería precursor si no fuera porque ya antes Elizete Cardoso la había grabado en 1958 para el álbum *Canção do amor demais*: así que, en justicia, con ella es que arranca el BN. Pero, ya se sabe, en un mundo patriarcal, las mujeres... ¿sobran?

www.youtube.com/watch?v=G-G8-M10BZ4 (2:02)
www.youtube.com/watch?v=rZ13bQvvHEY (3:29)

Para terminar, se escuchará la imprescindible *A garota de Ipanema* o *A menina que passa*, como se llamó al comienzo, en inglés *The Girl from Ipanema*: canción creada al calor del VAT 69. Primero, Tom, João, Vinícius y Os Cariocas, en interpretación llevada a cabo el 2.ago.1962 en el *Au Bon Gourmet*, lugar en el que para Ruy Castro (1948) se dio ‘el mayor momento de la BN en Brasil. Salvó su música en una época en que el movimiento se agotaba como novedad y en que incluso la propaganda lo abandonaba por otros géneros más comerciales’.

www.youtube.com/watch?v=vbhYxhVIYrA (4:42)

Ahora los creadores de *La chica de Ipanema*: Tom Jobim, piano y voz, y el surtidor de poesía Vinícius de Moraes, (casi) voz y remembranzas del bar *Veloso* desde el que veían pasar, y algunas veces entrar a comprar cigarros para su mamá, a Heloísa Eneida Meneses Paes Pinto, *Helô*, 15 años, 1.69 metros, ojos verdes y cabello negro largo y liso, *La Inspiración* del tema que antes fue *La muchacha que pasa*, o salía del *Veloso* bajo una lluvia de silbidos, y cuya parte inicial era: ‘Venía cansado de todo, / de tantos caminos / también sin poesía / también sin pajaritos, / con miedo a la vida / con miedo al amor. / Cuando en la tarde vacía, / tan linda en el espacio, / vi a una muchacha, / que venía con un paso / lleno de balanceo / camino del mar’ (Tradujo: LCMS). En esta versión sólo figuran las tres frases finales: *que venía con un paso / lleno de balanceo / camino del mar*.

www.youtube.com/watch?v=KJzBxJ8ExRk&feature=endscreen&NR=1 (3:38)

En síntesis, el aporte de Tom Jobim a la música brasileña es fundamental: el artista más completo en la historia de la Música Tradicional Brasileña (MTB) y no Música Popular Brasileña (MPB), que es un mote comercial para, de paso, enterrar toda esa riqueza de ritmos brasileños ya citados, sobre todo nordestinos. En cuanto al aporte del BN al jazz, dice el crítico francés Arnaud Merlin, en el *Diccionario del Jazz* (Anaya & Mario Muchnik, 1995: 155): “Más que una huella estilística profunda, el aporte de la bossa nova al jazz radica en la posibilidad de una nueva pulsación rítmica y, sobre todo, en la ampliación indudable del espectro de standards gracias a la inmediata acogida de algunos de los mejores solistas del momento: Dizzy Gillespie, Zoot Sims, Coleman

Hawkins, Sonny Rollins, Dexter Gordon, el MJQ, Ella Fitzgerald, McCoy Tyner...” También Bud Shank y L. Almeida, entre muchos otros citados al inicio, responsables del traslado de ritmos brasileños como choro, forró y samba a EEUU cuando aún no se agrupaban bajo el mote de BN, mucho menos MPB: cuyos verdaderos padres fueron Pixinguinha, Ary Barroso, Cartola, Garoto, Braguinha: y *Calzoncino*, por aquello del género, jejeje. Varios de dichos *jazzmen* tuvieron relación directa con Jobim, en cuya música de grandes odres melódicos, la mayor parte de los *tempi* se articula sobre las partes débiles del compás y descansa en armonías modulantes, apoyadas en ricos acordes de sustitución y en un balanceo rítmico, como el de la *Garota de Ipanema*, sincopado y regular. Uno de los pocos músicos brasileños citados por Leonard Feather en su *Enciclopedia del Jazz de los 60* (1966, *Da Capo*, 0263) y por el mismo Feather y Ira Gitler en la *Enciclopedia del Jazz de los 70* (1976, *Da Capo*, 0290), textos en los que se lo destaca como una de las figuras seminales del movimiento del BN sin que por ello sea, en sentido estricto, un intérprete de jazz: más bien un artista que aportó al ritmo afroamericano por excelencia, la riqueza y la bondad de los ritmos brasileños. La voz de Jobim, más cerca de la palabra e incluso del susurro, levemente disonante de su guitarra, pone en todo caso al oyente en la ruta de un viaje sentimental, nostálgico, quizás, pero nunca triste, en fin, romántico, como corresponde a la estirpe de los grandes creadores de la música popular que alguien, por prejuicios de clase y argucias del Poder político, así como del clerical, dio en llamar música *clásica*, *culta* o *erudita*: tres títulos distintos y un solo error verdadero.

En realidad, la *clásica* nace de la *popular*, como lo recuerda Kundera en *La broma*. Además, cabe reiterar que, como sostiene Updike, con una lucidez que no enceguece, sino que ilumina, la música popular ‘nos baña con imágenes de emoción y nos atrae hacia una plenitud de la cual nuestras vidas son sombras’. Y la música del virtuoso y versátil multiinstrumentista Jobim no recuerda que nuestras vidas sean sombras, sino que cada vez que nos permite escuchar su voz y su piano, guitarra o flauta, nos acerca hacia una plenitud que difícilmente se puede vislumbrar por otros medios. Como prueba de su grandeza, en un acto de justicia poética el creador de la *Sinfonía do Rio de Janeiro* (además de

consignar 'quiero morir en un día de sol, en la plenitud de la vida', dejó un *leitmotiv*: 'Río de Janeiro, la montaña, el sol y el mar') fue compensado al filo del tiempo, por sus aportes a la música, sin rótulos, al designarse al actual Aeropuerto Internacional de su ciudad natal, Río de Janeiro, su patria en tanto niñez, *Antônio Carlos Jobim*.

Que no lleve el nombre de un político, lo usual, sino el de un artista, dice mucho más de lo que pudiera decirse sobre el hecho: más que emocionar, conmueve, incluso, apabulla. Eso sí, sin buscarlo: al final, la cultura impone, pero no *impone*. He ahí el insondable e insalvable abismo que la separa de la política, porque para sus (malas) encarnaciones, los políticos, la cultura hoy no existe: salvo para la foto que guardarán en la galería o tirarán a la basura, cuando ya no les sea útil. O para el usufructo, político y material. No en términos de saber, apreciación o disfrute: para lo que está hecha la cultura: y no para arrumar libros en las repisas, sino, por contraste, para el refinamiento de los sentidos.

www.youtube.com/watch?v=uvQkv2EePMg (28:25) *Sinfonia do Rio de Janeiro*, de Billy Blanco e Tom Jobim – Regência Gilson Peranzzetta.



Paulo Moura: Protagonista inicial del Bossa Nova...

Paulo Moura nació en São José do Rio Preto el 15.jul.1932 y murió en Rio de Janeiro el 12.jul.2010: compositor, arreglista, clarinetista y saxofonista de choro, samba, BN (dentro de este ritmo no se le ha dado la importancia que merece, como se pudo notar en el texto sobre Tom Jobim en el que se quejaba de su exclusión, aun siendo uno de los pioneros del movimiento) y jazz. Uno de los principales nombres de la música instrumental del Brasil. Fue ganador del premio Grammy latino al *Mejor Álbum de Música Regional Brasileña* titulado (no en vano, como se verá cuando se hable de uno de los padres del choro y de la MPB), *Pixinguinha*, con *Os Oito Batutas*, en el 2000. Una década después, enfermo de cáncer e internado en el hospital, tocó por última vez, dos días antes de morir, su clarinete en la pieza *Doce de coco* o *Dulce de coco*, de Jacob de Bandolim y Herminio Bello de Carvalho. Entre sus mejores interpretaciones se cuentan *Pixinguinha*, *Naquele Tempo* y la ya citada *Doce de coco* (*Coco* es también un baile popular en Ceará, al nordeste del Brasil, y uno de los diferentes tipos de música hecha a mediados del siglo XIX, cuando surgió el samba). Tributo a Paulo Moura: *Doce de coco* (a última música), original de Jacob Pick Bittencourt, a quien se escuchará enseguida en una interpretación grabada en 1951. www.youtube.com/watch?v=U6thzv0n6Xc (3:05) Ahora, Paulo Moura, clarinete, en *Naquele Tempo*, original de Pixinguinha y Benedito Lacerda:

www.youtube.com/watch?v=vaoknwFLV4w&feature=endscreen&NR=1 (2:54)

Sobre Pixinguinha, menos conocido como Alfredo da Vianna Rocha Jr. (1897-1973), un paréntesis grande para decir que aunque se le tenga por un virtuoso de la flauta y un genial compositor, en realidad es el padre de la música brasileña. Además, se acostumbra a despreciar su papel de maestro y arreglista. Creó lo que hoy son las bases de la música brasilera, al mezclar la entonces incipiente música de los primeros *chorões* con ritmos africanos, estilos europeos y jazz afroamericano, confiriéndole un toque singular y haciendo surgir un auténtico estilo brasileño. Arregló los principales éxitos de la entonces llamada *Época de oro* de la música popular, con orquestaciones que iban desde marchas de carnaval hasta choros. Fue el primer maestro/arreglista contratado por una

disquera en el Brasil, la RCA Victor. Era un profesional cuando buena parte de los más importantes músicos era de aficionados: los principales *chorões* eran funcionarios públicos y hacían música en las pausas del trabajo. Él fue funcionario de los telégrafos y flautista por placer. Y ante todo un investigador de música, siempre innovando e insertando nuevos elementos en la música brasileña. Pasó muchas veces incomprendido y apenas unos años más tarde sus creaciones llegaron a tener la importancia y el valor que han debido atesorar siempre.

Al comienzo, aún en Catumbi, fue llamado *Pizindum*, en dialecto africano *niño bueno*. *Pixinguinha* fue un prodigio: tocaba cavaquinho con apenas 12 años. A los 13 se pasó al bombardino y a la flauta. Hoy se reconoce como el mejor flautista de la historia de la música brasileña. Ya viejo se cambiaría al saxofón, por problemas cardíacos; además, no tenía ya la firmeza ni la embocadura necesarias para seguir soplando la flauta. A los 17, grabó sus primeras instrumentaciones y al año siguiente sus primeras composiciones, nada menos que *Rosa y Sofres porque quieres*. Rosa, composición de Pixinguinha (y Otávio de Souza), un vals en interpretación de Toquinho y Paulinho Nogueira. www.youtube.com/watch?v=L_03iEirNvE (3:48) Pixinguinha & Benedito Lacerda, en el choro-tango *Sofres porque quieres*, (que ya había tocado Isaura García en 1949) con grupo *regionai*. www.youtube.com/watch?v=pW9226TA-OI (2:42) Ya conocido en la región, consigue entrar en la orquesta que toca *Chegou o Neves*, con apenas 16 años, contrariando la voluntad del empresario Euler, que no quería contratar a un menor de edad. Pese a las divergencias, fue utilizado y presentó un *choro* solista que arrancó aplausos, por su capacidad de improvisación. A partir de ahí, las invitaciones de bares, cabarets y orquestas de cine, aumentaron. Amante del Carnaval, conciliaba su vida profesional con la de integrante del *Grupo de Caxangá*, grupo instrumental organizado por João Pernambuco, que desfilaba por la avenida Rio Branco: en el de 1917, *Jornal do Brasil* lo anunció como *flautista conocido* del Grupo; a su vez, grabaría para Odeon un disco con el grupo *Choro Pixinguinha*, en el cual *Sofres...* y *Rosa*, derivarían en clásicos de su obra.

Aún en el Carnaval, sólo que, en 1919, obtiene mucho eco con el samba *Já te Digo (China)*, una clara respuesta al samba vencedor del año anterior, *Quem são Eles*, del compositor Sinhô. Con semejante notoriedad, recibe una invitación que cambiaría su vida. El gerente del Cine Palais, Isaac Frankel, sugiere la creación de un grupo musical para tocar en la sala de estar de su cine. Nace así *Os Oito Batutas (Los Ocho Bastones)*, orquesta formada por Pixinguinha (flauta), Donga (guitarra), China Vianna, hermano del flautista (guitarra y voz), Nelson Alves (cavaquinho), Raul Palmieri (guitarra), Jacob Palmieri (bandola y reco-reco) y José Alves de Lima, Zezé (bandolim y ganzá). La 'única orquesta que habla alto al corazón brasileño', como rezaba la placa en la puerta del cine, conquistó tanto a cariocas como a extranjeros. En 1920, el grupo se presentó para el rey Alberto I, de Bélgica, de visita en Brasil. Pixinguinha se hace director de la orquesta del Cine Rialto. Para la época, 1926, Rialto presentaba la Compañía Negra de Revista: la estrella mayor, Albertina da Rocha, *Beti*, sería su primera y única mujer con quien, sin tener hijos, adoptó un niño. En 1922, una experiencia transforma su música: un rico patrocina a Pixinguinha y su grupo para una gira europea. La temporada en París, de un mes, duró seis: tuvo que interrumpirse por compromisos adquiridos en Brasil. En Europa traba contacto con la moderna música europea y con el jazz, entonces de moda allí.

En 1961, se asoció por primera vez con el poeta y amigo Vinícius de Moraes. Los dos hicieron diversas composiciones para la banda sonora del filme *Sol sobre a Lama* (1963), de Alex Viany (1918-1992), lanzando con letras los choros *Mundo melhor* y *Lamentos*. El primero, original de Pixinguinha, en versión de un ensamble de jóvenes amantes de la música y de la historia de su país; el segundo, por

Pixinguinha:
www.youtube.com/watch?v=GcH7gf6QCxU&feature=BFa&list=PLCDA20F01C7CF092C&lf=results_video (4:35)

www.youtube.com/watch?v=5fy3Qf4Ghb8 (4:28) Recordando el porqué de su apodo cuando niño, Vinícius declaró que no había ninguno tan bueno como Pixinguinha, 'y he conocido bastante gente'.

Cierta madrugada, al volver de una presentación, Pixinguinha fue cercado por asaltantes. Durante el asalto, los ladrones reconocieron al músico y devolvieron su dinero y su flauta. Como

para disculparse mejor, lo escoltaron hasta su casa. El episodio terminó en samba, cerveza y *cachaça*. Negrão de Lima, alcalde del antiguo D. F., en Rio, le hizo un bello tributo en vida: por decreto concedió el nombre de Pixinguinha a la calle donde él vivía. El Día del Choro podría ser *el día del idioma* del choro, ya que se celebra el mismo 23.abr: por el día que nace el compositor e instrumentista. La fecha fue instituida el 4.dic.2000, tras la ley que surgió por iniciativa del músico Hamilton de Holanda y de sus alumnos de la *Escuela de Choro Raphael Rabello*. A partir de 1963, su salud vuelve a preocupar. Al sufrir un infarto, pasa un período internado. Cuando se restablece, su mujer se enferma y es internada. Como historia de novela, en 1971 ambos pasan a estar tan cerca y tan lejos al hallarse otra vez en el mismo sitio en el que *Beti* está hospitalizada. No teniendo la suerte de Pixinguinha, que meses después deja el hospital, *Beti* fallece en 1972, a los 74. Con la pérdida de su mujer, con quien vivió 45 años, el músico se abatió y pasó a enfrentar líos financieros. Seis meses después, el 17.feb.1973: 'El santo de la MPB murió como tenía que ser, en una iglesia'. Durante una ceremonia de bautismo del hijo de su amigo Euclides de Souza Lima, sufre un infarto más y da su último suspiro dentro de la Iglesia Nuestra Señora de la Paz, en Ipanema. Desde entonces, Pixinguinha es el santo del choro, como Coltrane, del jazz: el disco en que aparece en una mecedora lleva por título *São Pixinguinha*. Un verdadero santo... Pixinguinha cumpliría 128 años en 2025. En 1997, al cumplirse su centenario, hubo grandes conmemoraciones en Rio: diversas presentaciones de grupos tocando su obra; sus discos volvieron a lanzarse o a ser reimpresos. Del álbum *Um Gênio Brasileiro – Cem anos de Pixinguinha*, se escuchará *Um a Zero*, en versión suya: www.youtube.com/watch?v=KDpNmMUroco&NR=1&feature=endscreen (2:55) Rio de Janeiro hirvió homenajando a ese maestro y arreglista del *Choro* y en general de la música popular brasileña apodado Pixinguinha y llamado Alfredo da Vianna Rocha Jr.

Largo paréntesis para saber de dónde viene Moura, de su admiración por el flautista y por el ritmo padre de tantos otros: el choro, primera música popular urbana del Brasil y base de la que vino luego. El samba es la música nacional, no por votación popular sino por capricho del cuatro veces presidente del Brasil, Getúlio Vargas: 1930-34, en el *Gobierno Provisorio*: después de hacer

renunciar, con apoyo militar y político, al candidato oficialista Pereira, recibió el poder de los militares, anuló la constitución de 1891, fue elegido por voto indirecto y gobernó a través de decretos; 1934-37, en el *Constitucional*: se fortaleció la Acción Integralista Brasileña (AIB), de corte fascista, liderada por Plínio Salgado, y surgió la Alianza Nacional Libertadora (ANL) que luego Vargas cerró tras la *Intentona Comunista* de 1935, ocurrida en Natal, Recife y Río: a partir de ahí, siguieron los *estados de sitio* y la inestabilidad política, que culminó en el *Estado Novo*, 1937-45, régimen autoritario inspirado en el homónimo portugués de Oliveira Salazar: disolvió el Congreso, se otorgó poderes absolutos y disolvió los partidos incluida la AIB, cuyos miembros en may.1938 quisieron deponerlo; 1950-54, elegido por voto directo: se aclara, por la transferencia de un millón de votos del Gobernador de São Paulo, Ademar Pereira de Barros. Sobre la relación Vargas/samba, en la que por un lado prohibía y por otro prohijaba y declaraba al género musical, como *nacional*, se invoca lo que en *Estado Novo através da Música: uma experiência em sala de aula*, dice Isabel C. Galindo Pérez:

“Las nuevas concepciones historiográficas defienden que la historia debe ser estudiada no sólo bajo la óptica de los documentos escritos y oficiales, sino también por medio de otras fuentes históricas. Y así, entendemos que nada mejor que las canciones tan presentes en la vida de los brasileiros de las décadas de 1930 y 40 para analizar el periodo Vargas, teniendo presente cómo las mismas fueron controladas y censuradas por el *Departamento de Imprensa e Propaganda*, el DIP”. Organismo que “recomendaba canciones para refrendar el mito de Vargas, como héroe y defensor de los intereses de los trabajadores brasileiros” (Tradujo: LCMS).

Vargas es el creador del populismo en Brasil, aunque el *Estado Novo* haya carecido del prurito por movilizar masas. Algo que confirma la censura, lo señala Fabiana López en *Negócio ou Ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas*:

“Para este trabajo optamos por discutir el *malandrage*, el contexto histórico y socio-cultural que lo permea, junto con la

política *trabalhista* de Getúlio Vargas durante el Estado Novo (1937-1940, sic), utilizando para eso el análisis de una composición de 1940, y lanzada en 1941, titulada *É Negócio Casar de Ataulfo Alves y Felisberto Martins*” (Tradujo: LCMS).

Pues el tema aún hoy no se puede escuchar: figura en el lugar 18 entre 41 *Gravações raras*, prácticamente todas composiciones de samba, de Ataulfo Alves... Aquí se recuerda a Napolitano, para quien, refiriéndose (no sólo) al Brasil, la música ha sido “termómetro, calidoscopio y espejo no sólo de los cambios sociales sino, sobre todo, de nuestras sociabilidades y sensibilidades colectivas más profundas” (NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte. Autêntica, 2002: 77).

El 5.ago.1954, un atentado a tiros de revólver mató al ministro de aeronáutica Nero Moura y dejó herido al periodista Carlos Lacerda: una crisis política llevó al suicidio de Getúlio Vargas el día 24 del mismo mes. Por su parte, para Moura el BN significó ‘el advenimiento de la discriminación racial en la música brasileira’. El jazz, casi por unanimidad, es la música clásica del siglo XXI. Sobre su papel en el BN, no sin antes advertir sobre la discriminación en la música brasileira, Moura agrega:

“Puede parecer locura, pero existen grandes evidencias de eso. Mi nombre, por ejemplo, nunca está ligado a los principales artistas de la bossa nova, aunque yo haya protagonizado el movimiento desde su inicio. Musicalmente, la bossa nova creció entre una juventud blanca y de vida bien. Los percusionistas –que en Río tradicionalmente vienen de los barrios más pobres, predominantemente negros– no eran necesarios en la bossa nova. En el [sic] samba eran fundamentales, pero la bossa nova sólo precisaba, cuando mucho, de un baterista” (Florianio Martins en su *Retrato* escrito sobre Hermeto Pascoal en *Via Livre*; tradujo: LCMS).

Paulo Moura, de 77 años, falleció al fin de la noche del 12.jul.2010. Estaba internado en la Clínica São Vicente, en Río, desde el 4 con un linfoma. El video presentado al comienzo, cuenta un cronista, fue grabado el sábado 10, cuando el artista consiguió reunir fuerzas para tocar una última música –*Doce de*

Coco– con su amigo de vieja data Wagner Tiso, al lado de su mujer Halina, su hijo Domingos, el sobrino Gabriel, amigos y admiradores y algunos pacientes de la Clínica, maravillados con aquella conmovedora celebración, organizada por Cliff Korman y Humberto Araújo.

Moura es un nombre mayor del instrumental brasileño: tocó con Ary Barroso, Dalva de Oliveira, Maysa, Elis Regina, Milton Nascimento. Para él no había fronteras en la música. Con sus instrumentos, clarinete y saxofón, paseó su talento por muchos géneros y formaciones, tanto en orquestas sinfónicas como grupos *regionais*, andando el mundo con su arte. De familia musical, incentivado por el padre, Pedro, carpintero de oficio y clarinetista en fiestas y en fines de semana, aún en su ciudad natal, Moura comenzó a estudiar piano a los 9 años, pasándose cuatro años después al clarinete. Tenía 17 cuando la familia se mudó a Rio, radicándose en Tijuca. Estudió en la Escuela Nacional de Música teoría, armonía, contrapunto, fuga y composición; mientras, aprendió el oficio de sastre a pedido paterno. La música habló más alto y en medio de los estudios (con Guerra Peixe, Moacyr Santos, Paulo Silva y Maestro Cipó), comenzó a actuar en bailes y *gafieiras*. Aun así, nunca fue ingrato con quien le enseñó música y sastrería: dedicó a su padre *Ao Velho Pedro* o *Al viejo Pedro*, el LP *Alma Brasileira* (1986):

www.youtube.com/watch?v=viiCF5gJr0Q&feature=endscreen&NR=1 (4:11)

Junto a amigos de Tijuca como João Donato, Bebeto Castilho, Pedro Paulo, Everardo Magalhães Castro, también formó un grupo de jazz influenciado por el sonido *West Coast Jazz* o *Jazz de la Costa Oeste* de los EE.UU. Aún en la década de 1950, comenzó a viajar por el mundo, como parte del grupo de Ary Barroso, con quien fue a México y la URSS, y de *Zacarias y su Orquesta*. En los estudios, debutó en un disco de la cantante Dalva de Oliveira. En 1957, hace su primer trabajo solo: *Paulo Moura e sua Orquestra para Bailes*. El mismo año graba *Moto perpétuo*, de Paganini, un clásico instantáneo. Dos años después, *Paulo Moura interpreta Radamés*, con algunos temas escritos por Gnattali para ese disco. En breve, Paulo Moura y Yamandú Costa, conversan sobre distintos tópicos y artistas (Piazzola, Rabello, Gnattali, Powell, Jobim) y tocan en clarinete y guitarra, respectivamente, el tema *Remexendo*, del célebre

compositor de choro Radamés Gnattali. 'Todo músico tiene a Radamés como ídolo', señaló siempre con orgullo Paulo Moura.

www.youtube.com/watch?v=XZiL75QSubY&NR=1&feature=endscreen (6:09)

Trasegando entre la música clásica, el jazz y la música popular, Moura también fue un asiduo frequentador del *Beco das Garrafas*, el reducto en Copacabana que concentraba los principales bares y clubes nocturnos del BN y del samba-jazz, a comienzos de la década de 1960. Trabajó también con Sérgio Mendes: en el grupo *Bossa Rio*, participó en 1964 del álbum *Você ainda não ouviu nada*, clásico del instrumental brasileño. A partir del fin de los 60, lideró sus propios grupos, grabando discos como *Confusão urbana, suburbana e rural*, RCA Victor (1976), que hicieron escuela en el instrumental, fundiendo elementos de jazz con choro y samba. De dicho álbum, producido por Martinho da Vila, viene Moura con *Espinha de Bacalhau*, choro original de Severino Araújo (1945), referente del instrumental popular brasileiro que mezcla percusión afro suburbana, instrumentos de viento de big bands y *chorões*:

www.youtube.com/watch?v=VAZi2P9xGPo&NR=1&feature=endscreen (2: 37)

Apasionado por la música, hacia 1980 dirigió dos años el Museo de la Imagen y del Sonido, en Rio. Los últimos 20 fueron de mucho trabajo, viajando y grabando discos: *Dois irmãos* (1992), con el guitarrista Raphael Rabello; *Instrumental no CCBB* (1993), con el saxo y flautista Nivaldo Ornelas; *Brasil musical* (1996), con el pianista Wagner Tiso; *Pixinguinha: Paulo Moura & Os 8 Batutas* (1998); *Mood ingênuo* (1999), con el pianista Cliff Korman; *Paulo Moura visita Gershwin & Jobim* (2000); *El negro del blanco* (2004), con el guitarrista Yamandú Costa; *Dois panos para Manga* (2006), bello reencuentro con su amigo de juventud, el pianista, trombonista y acordeonista João Donato (17.ago.34); y *Afro bossanova* (2009), en dúo con el guitarrista y mandolinista Armandinho Macedo. Vienen ahora P. Moura y su *irmão* R. Rabello con *Luiza* (1990), en clarinete y guitarra, una pieza serena, romántica, evocadora.

www.youtube.com/watch?v=URADOWBH9bM&feature=endscreen&NR=1 (2:30) Ahora, de nuevo con Raphael Rabello, guitarra de 7 cuerdas, y un combo notable: Arthur Moreira Lima (restaurador de choros), piano, Joel Nascimento (recuperador de

sambas), mandolina, Zé da Velha, trombón, Paulo Moura, clarinete, Zé Menezes, guitarra tenor, João Pedro Borges y Heraldo Dumont, guitarras de 6 cuerdas, Luciana Rabello, cavaco, Jorginho, pandeiro, en un clásico de la canción brasileña, *Gente humilde*, composición de Garoto, Chico Buarque y letra de Vinícius de Moraes.

www.youtube.com/watch?v=VMI43XoxlUc&NR=1&feature=endscreen (3:39)

En jun.2006, durante las entrevistas de lanzamiento del disco con João Donato (uno de los responsables de la mezcla entre ritmos brasileiros y jazz: tocó con Mongo Santamaría en 1961 y escribió música para Tito Puente y Herbie Mann, en el 62), Paulo Moura sintetizó en una frase uno de los secretos del estilo de ambos: ‘Nosotros comenzamos a tocar profesionalmente en *gafieiras*. Y esa ligazón con la danza no acaba jamás. Art Blakey decía que, cuando la música es buena, las personas acompañan con los pies’. Lo que ya había dicho Count Basie, en la *Golden Age* del jazz (1935-45): ‘El swing es algo que hace marcar el ritmo con el pie’. Característica sin la cual, para los músicos del género, no hay jazz. Se habla aquí de *Dois panos para Manga* cuyo título se dio en el aniversario del director de TV Carlos Manga, cuando sabiendo que Donato estaría allá y que había piano en casa, Moura se cuidó de no dejar el clarinete en la suya.

Adonde también Paulo Moura había llegado con su clarinete fue al *Kaiser Bock Winter Festival* (1997), en el Palace de São Paulo, para tocar con el también pianista Arthur Moreira Lima, *Chorando Baixinho*, de Abel Ferreira, acompañados por Heraldo do Monte, guitarra. Moreira Lima fue citado en el capítulo sobre Tom Jobim como uno de los músicos, junto a Paulinho da Viola, que ayudaron a conservar al *Choro* tras haber sido declarado *démodé*, debido a la eclosión del *BN*, durante las décadas de 1950 y 60. www.youtube.com/watch?v=rDNta60yAlY (3:39) En conclusión, el clarinetista, saxofonista, compositor y arreglista Paulo Moura es uno de los músicos brasileiros más importantes de la historia ya no sólo del campo instrumental, sino también del choro, samba, bossa nova, aunque se le haya excluido en forma arbitraria de este último.

Como tal vez el propio Moura hubiera celebrado la inclusión de su admirado maestro, este capítulo concluye justo con la pieza *Carinhoso* tocada por aquél: un tributo, esta vez, del propio

clarinetista (aquí en saxofón) al choro de choros, al pionero del género y al padre de lo que, a partir de 1965, cuando Elis Regina fue *Mejor Intérprete* del I Festival de Música Popular Brasileña, por *Arrastão*, pasó a llamarse así: MPB. Obra clave de la música popular brasileña, fue compuesta entre 1916 y 17 por Pixinguinha y luego recibió letra de João de Barro, siendo grabada con gran éxito por Orlando Silva. Volvió a ser suceso romántico hacia 1970 cuando una regrabación fue tema central de la telenovela *Carinhoso* de la cadena TV *Globo*, teniendo como protagonistas a Regina Duarte y a Cláudio Marzo y como antagonista a Débora Duarte. La letra dice así:

Meu coração, não sei por quê / Bate feliz quando te vê / E os meus
olhos ficam sorrindo / E pelas ruas vão te seguindo, / Mas mesmo
assim foges de mim. / Ah se tu soubesses / Como sou tão carinhoso
/ E o muito, muito que te quero. / E como é sincero o meu amor, /
Eu sei que tu não fugirias mais de mim. / Vem, vem, vem, vem /
Vem sentir o calor dos lábios meus / À procura dos teus. / Vem
matar essa paixão / Que me devora o coração / E só assim então
serei feliz / Bem feliz. / Ah se tu soubesses como sou tão carinhoso
/ E o muito, muito que te quero / E como é sincero o meu amor /
Eu sei que tu não fugirias mais de mim / Vem, vem, vem, vem /
Vem sentir o calor dos lábios meus / À procura dos teus / Vem
matar essa paixão que me devora o coração / E só assim então serei
feliz / Bem feliz. //

Mi corazón, no sé por qué/ Late feliz cuando te ve/ Y mis ojos
están sonriendo/ Y por las calles te van siguiendo./ Pero asimismo
huyes de mí./ Ah si tú supieses/ Tan cariñoso como soy/ Y lo
mucho, mucho que te quiero./ Y como es sincero el amor mío,/ Yo
sé que no huirías más de mí./ Ven, ven, ven, ven./ Ven a sentir el
calor de mis labios/ En procura de los tuyos./ Ven a matar esa
pasión/ que me devora el corazón/ Y sólo así entonces seré feliz./
Bien feliz./ Ah si tú supieses tan cariñoso como soy/ Y lo mucho,
mucho que te quiero/ Y como es sincero el amor mío/ Yo sé que no
huirías más de mí/ Ven, ven, ven, ven/ Ven a sentir el calor de mis
labios en procura de los tuyos/ Ven a matar esa pasión que me
devora el corazón/ Y sólo así entonces seré feliz/ Bien feliz.
(Tradujo: LCMS)

www.youtube.com/watch?v=o8GvsOenkHE&feature-related
(5:37)



Hermeto Pascoal: “La música es mi religión”

*Se ríen de mí porque soy diferente,
yo me río de ellos porque son todos iguales.*

KURT COBAIN (1967-1994)

Hermeto Pascoal (Lagoa da Canoa, Alagoas, 22.jun.1936) (su muerte fue hace poco, 2025): arreglista, productor y virtuoso multiinstrumentista: intérprete de bandoneón, piano, flauta, armónica, saxofón, guitarra, además de melodicista y creador de bandas sonoras. Albino, del nordeste, figura cimera de la música de Brasil, creador de escuela, reconocido orquestador e improvisador y un innovador compositor coetáneo, destacado por la creación de elaboradas melodías, armonías, complejos ritmos y la inclusión de diversos instrumentos creados por él mismo; también, por el uso de un lenguaje musical propio, al cual llama *música universal*. De ahí, un hombre partidario de la música hecha por y para todos, que cree que su país no necesita hacerla como industria, que no hay otro con tan grandes músicos. Con su arte, surgido de todo lugar, todo objeto, alude a la condición mágica de la vida humana ida a pique a causa del cientificismo. La naturaleza hace parte de su obra. Su cuerpo le sirve para hurgar la nuez del sonido, la que no separa del ruido para intentar desentrañar el misterio del arte más elevado, del que Nietzsche dijo: ‘Sin música, la vida sería un error’; o Beethoven: ‘La música debe hacer brotar fuego del corazón del hombre y lágrimas de los ojos de la mujer’; o el propio Hermeto: ‘La música es mi religión’. O, ya en tono menos serio, Marx, *Groucho*: ‘La justicia militar es a la justicia lo que la música militar es a la música’.

Podría considerársele también un erradicador de esas nocivas matas llamadas *fronteras*, sobre todo las que se han inventado entre música popular y erudita, como erradicadores fueron Francisco Mignone o Garoto, luego Paulo Moura o Radamés Gnattali y lo sigue siendo Egberto Gismonti: aunque sea cierto lo que Moura dice de él en cuanto a que si bien “no escribe un choro completo”, sí capta el clima y ese clima se manifiesta en algunas de sus

composiciones, tal como lo registra Floriano Martins (FM) en su *Retrato* sobre Hermeto Pascoal. Entre sus interpretaciones destacan *Música da Lagoa*, *Garota de Ipanema* (con Elis Regina), *Som da barba*: en la primera, Hermeto y su grupo obtienen la música de donde sea, para el caso de flautas y botellas en una laguna; en la segunda, acompañado por la voz femenina más importante de Brasil, realiza una deliciosa interpretación de *Garota de Ipanema*, en el Festival de Montreux (1979), con él al piano; en la tercera, extrae el sonido de su propio ser, de una jarra con agua o de dos o de un émbolo, dejando ver por qué lo del mote de *bruxo* (mago) cuando en realidad es otro genio como Pixinguinha, Ary Barroso, Cartola, Braguinha, Noel Rosa.

www.youtube.com/watch?v=06Qm-Z5OsHw (3:25)

www.youtube.com/watch?v=ewIZz9vTxj4&feature=fvst (5:53)

www.youtube.com/watch?v=bGaaxlvP-BA&NR=1&feature=endscreen (5:47)

Cuando FM planeó hacer su *Retrato* sobre Hermeto Pascoal, cuenta que fue interesante hallar más referencias críticas sobre su obra en EE.UU; que excepto notas periodísticas, no hay en el Brasil una reflexión contundente acerca del trabajo de ese gran compositor; y que su nombre por lo general se asocia al de un loco que sopla calderas y bate tubos en el suelo. Todo ello, resultante de una inclinación perpetua de la cultura brasileña por negar su potencial intuitivo, mágico. Tratar a Hermeto de *mago* es una referencia irrespetuosa, que implica un distanciamiento. Así lo tenemos, a distancia, concluye FM. Por tal razón, se volverá a menudo sobre este texto, a la *Enciclopedia del Jazz*, de Leonard Feather y Ira Gitler, correspondiente a los años 70 del siglo XX, y al *Diccionario del Jazz*, de Ph. Carles, André Clergeat y J.-L. Comolli, entre las escasas y certeras fuentes sobre su obra. Feather y Gitler en su *Enciclopedia del Jazz en los 70*, destacan en forma breve que Hermeto trabajó con varios grupos chicos en Brasil, siendo lo más notable su asociación con Airtó Moreira (IV de la serie *Músicos del Brasil*). En 1972 viajó a NY, donde grabó con Miles Davis y Duke Pearson; luego, pasó a California. Para la cantante Flora Purim, esposa de Airtó, Hermeto es una de sus más claves influencias. Ya el *Diccionario del Jazz* (Anaya & M. Muchnik, 1995: 925), le dedica un mayor espacio a quien comenzó a estudiar música a los siete años. Su padre, acordeonista, le regala un... A los

once toca en *gaficiras* y en los forrós con su hermano. Su familia emigra a Recife, cuando tiene 14; con su hermano y para la radio toca hasta 1958. Decide probar suerte en Río, donde integra varias orquestas *regionais*. Ya en Sao Paulo, 1960, toca en los clubes de moda (*Chicote, Stardust*), se inicia en flauta y saxo y forma su primer grupo, *Som Quatro*, 1964. Ese año conoce al percusionista Airto, con quien dirige el *Quarteto Novo*, célebre por su estudio experimental sobre ritmos nordestinos y con el que graba su primera composición: *O Ovo* o *El huevo*. Toca Leonardo, saxo tenor, y Hebert Pacífico, flauta. www.youtube.com/watch?v=18_CQWcNHr0&feature=results_video&playnext=1&list=PL27F58ABF7EC39E50 (0:41) En 1968, Hermeto hace una gira por Francia. Al año siguiente, ya disuelto el *Quarteto...*, Airto lo invita a NY para grabar dos temas, para el álbum *Live Evil*, con Miles Davis, a quien admira y respeta. Aprovecha la visita para grabar su primer álbum como líder, *Hermeto*, en 1972; y en 1973 *A música livre de Hermeto Paschoal* (sic), el álbum que refleja como pocos su sonido. Luego de su viaje a EE.UU, se reubica en Río. Sale en forma regular de gira: a México, en 1972; a EE.UU, en el 74. Dos años después graba, junto a Ron Carter, Chester Thompson, y Flora Purim, un álbum en el que, además, participan... ¡idos cerdos! El grupo actúa en festivales europeos y sus discos, de difícil consecución hasta 1985, incluso fuera de Brasil, pasan a tener una difusión normal, excepto en B... Para este hombre tan ligado a su tierra, nombrado ciudadano de honor de su pueblo, Lagoa, *todo es música*. De los ruidos de animales, charlas, objetos, comentarios de partidos de fútbol, naturaleza, cuerpo etc., extrae una sustancia musical que integra en temas narrativos que muchas veces llevan el sello de sus orígenes, composiciones en ciclos, *leitmotiven*, secuencias repetitivas: como ocurrió en Bogotá, donde interpretó cantos de vaquería de los sertões nordestinos o en *Tiradentes*, el mismo año 2010. www.youtube.com/watch?v=y7Zm4hTE4UI&feature=results_video&playnext=1&list=PL3A09387A9DD558E6 (5:18)

Frente al aserto de Paulo Moura en el sentido de que 'Hermeto Paschoal tiene algunos choros que van a entrar en la eternidad', FM expresa, antes que una queja, un lamento metafísico: '¿Cómo saber eso?' Y agrega algo que va mucho más allá del enunciado: '¿Cómo encontrar sus discos en el Brasil?' Tal vez quiera decir, ¿cuándo se

recuperará para bien de las culturas nacionales el dicho aplicado a los lazos de sangre, ‘más cerca de la carne está la camisa que el jubón’? En otras palabras, ¿cuándo se dejará de mirar el oropel afuera cuando el oro está adentro? Razón tenía el saxo tenor Coleman Hawkins cuando, no necesariamente pensando en Hermeto, aunque por qué no, decía: ‘A nadie le gusta lo de casa’. Es probable que no se refiriera a la comida hecha por su mujer ni a ella misma. Y lo de casa, que sí le gusta a Hermeto, es el choro, que aquí interpreta en melódica (*escaleta*) acompañado por otro genio albino, Sivuca, acordeón, en *Tico Tico no Fubá*, composición del pianista Zequinha de Abreu:

www.youtube.com/watch?v=kfKwiXODIKs&NR=1&feature=endscreen (3:17)

FM indaga hasta qué punto, al calor de esa indefinición de que habla Veloso, *la música blanca y bien nacida* (Paulo Moura), habría sentido desprecio por el choro, asociándolo a una clase menos favorecida. Intriga que el choro fuera cultivado por compositores brasileros tanto eruditos como populares: se volvió refinado en las manos de autores como Pixinguinha, Garoto, K-Ximbinho, Braguinha y Radamés Gnattali. Posteriormente nombres como Paulinho da Viola, Paulo Moura y Arthur Moreira Lima le dieron un valor estimable. Y estuvo presente en los inicios, con Patápio Silva o Villa-Lobos. La lista crecería pensando en Waldir Azevedo, Abel Ferreira, Joel Nascimento.

Para FM interesa mencionar la relación entre lo llamado popular y erudito: el choro habría sido el punto de quiebre en esa barrera ficticia. Si un compositor erudito como Mignone compuso pequeños choros y vales para piano, uno popular como Garoto escribió partituras para guitarra y orquesta, igual que Gnattali. Al derribo del muro popular-erudito se sumaría la dinamita de Moura, Gismonti y Hermeto. Todos ellos rompieron con los patrones canónicos. FM pregunta si esa ruptura habría sido decisiva en lo relativo a una menor consideración por el choro como gran género musical. Moura señaló cierta vez que Gismonti ‘no escribe un choro completo’, pero que capta el clima y ese clima está presente en algunas de sus composiciones. Es una lectura atractiva y que define bien el diálogo jazz-música brasileña en Gismonti, aunque ahí estén presentes en mayor grado de identificación Stravinski, Villa-Lobos y Mignone.

Entre el 23.jun.1996 y el 22.jun.1997, Pascoal se dedicó a componer una pieza por día, resultando una obra cuando menos insólita, titulada *Calendário do Som* (1999), libro con partituras y diario de acompañamiento de las sensaciones que involucraron al compositor en tal aventura. ¿El resultado? 366 choros. Dice él: 'Cuando oigo hablar a las personas, es como si yo fotografiase los sonidos. La creación musical es el proceso de revelado'. He ahí la voz de un creador brasileiro como alguien a mediar lo que hay entre memoria y deseo, percibiendo lo que le afecta directa o indirectamente, es decir, lo que es suyo y lo que le es dado. Otra vez, dijo: 'Soy músico, y el músico es medio mágico también, sólo que sin trucos, sin esconder nada. Cuando toco un instrumento, siento que estoy flotando. Hay veces que no siento los pies en el suelo', recuerda FM en su *Retrato* de Hermeto.

Acto de creación – Una pequeña faceta del proceso de creación de un mago musical, es un documental que dirige Marília Alvim. Hermeto Pascoal y Mário Carneiro estaban en el estudio para crear la banda sonora del documental *Eu Vi o Mundo* o *Yo vi el mundo*. Comenzaba en Recife, sobre Cícero Dias y su famoso panel. Hermeto veía en TV las imágenes del video y tecleaba el piano o soplabla la melódica. A cada solicitud de Mário, él respondía, sencillo: *permitanme* (*deixa comigo*). Y había otra joya más de melodía, armonía, cadencia e improvisación. La frase expresaba la incontinencia creativa de uno de nuestros *genios de raza*. Hermeto no hizo esperar a ninguno por la música: brota de él como agua de la fuente. Esos días mágicos, 15 y 16.ene.2002, podrían haber quedado apenas en la memoria de los músicos, técnicos y de la *extensa familia* que preparaba el filme. El resultado, a cargo de Marília, es *Hermeto Pascoal Ato de Criação*, que el Cinesul exhibe en la muestra *medios y cortos*. El registro capta su exuberancia lúdica en cuanto crea y pule sus joyas musicales y porque testimonia el diálogo imponderable entre lo que la imagen dice y la música expresa. Mário contextualiza cada trecho del filme e intenta explicar lo que espera de la música. Hermeto lo observa como a un maestro o clava los ojos en el televisor y estira el cuerpo sobre el instrumento. La función es emocionante. *Permitanme*. ¡Viva Hermeto! ¡Saudade, Mário! Obrigado, Marília. (Tradujo: LCMS) *Hermeto Pascoal – Ato de Criação – Parte I* Hermeto toca trompeta y piano a la vez...

www.youtube.com/watch?v=dgKlmLwusZo&feature=endscreen&NR=1 (6:57)

Tal vez Hermeto sea el punto más conflictivo de esa *eterna indefinición* de que trata Veloso en su libro. Al considerar lo que dice en *Verdade Tropical*, sólo resta preguntar, reclama FM: ‘¿Por qué no reconocemos la genialidad de Hermeto Pascoal?’ Y no habla en términos de mercado, en el mediocre sentido en que resultamos rehenes suyos, sino antes en el ambiente crítico de una supuesta clase intelectual que percibe lo ajeno con suma facilidad y raramente se da cuenta de lo que le es propio. FM agrega: ‘Gil Evans observó una particularidad en la obra de Hermeto, el desbordamiento, el exceso. No se trata de ser demasiado inconsecuente, sino antes de una defensa estética’. Ese sabio exceso se da, por ejemplo, cuando Hermeto dialoga y hace música con sus amigos los animales: *Hermeto Pascoal no Zoo*, vigilado de cerca, eso sí, por los franceses. www.youtube.com/watch?v=Yl0Ewgcqky8&feature=endscreen&NR=1 (2:45)

Creo que Hermeto, señala FM, es el nombre más referencial cuando se trata de esa *eterna indefinición* mencionada por Veloso: no hay duda de que su agudeza musical supo dialogar con la tradición y con los diversos focos de influencia. Fue lo bastante irreverente como para no seguir líneas de ningún tipo. Fundó una lectura especial de mundo, cuya música es reflejo esencial. Lanzó un mentís al mercado: ‘El Brasil no necesita hacer música como industria. Encuentro que no hay ningún país en el mundo que tenga grandes músicos como el Brasil’. Y otro: ‘La industria colocó en la cabeza de ellos el miedo a morir de hambre’. Esto supone que la indefinición brasilera se dé en un plano ideológico, de opción política, advierte FM. De lo que tampoco muere Hermeto es de sed. Por eso, se le verá ahora en *O improviso da cerveja*. Pascoal, cerveza y voz.

www.youtube.com/watch?v=BM536JkMIs8&NR=1&feature=endscreen (5:52)

Para FM, Hermeto es la opción más radical dentro de lo que podría llamarse tradición musical brasileña: formó escuela (como Gismonti), siendo reconocida su influencia en la formación de varios músicos. Compuso para grupos populares y eruditos, puso en vilo de todas las formas imaginables los estatutos de corrección

de un artista, proponiendo fusiones, insólitas lecturas de instrumentos, discrepando en lo que toca a escrituras y ejecuciones. Hermeto siempre volando alto, viajando lejos en lo popular y en lo clásico, haciendo una especie de música del yin y del yang, de opuestos aparentes que son más bien complementos, de anulación del Otro, de vindicación de los demás: primero, en *Música das Nuvens e do Chão*, II Festival de Jazz de São Paulo (1979): él, saxo sopranino; Jovino, harmonium; Itiberê, bajo; Alfredo Dias Gomes, batería. www.youtube.com/watch?v=ZsFV32obovM&NR=1&feature=endscreen (3:23) Y ahora en *Solos*: Hermeto, acordeón de 8 bajos, *Improvisación*, garrote, y Severino Dias de Oliveira, llamado *Sivuca* (1930-2006), solo de sanfona (concertina) con la *Tocata en Re Menor*, de Johann S. Bach. Centro Cultural Banco do Brasil, jul.2001. www.youtube.com/watch?v=jxh6gbohJLs (8:26)

Con la presencia de animales, cerdos, gallinas, patos, micos, sapos, en estudios y en conciertos y la recurrencia a objetos inusuales, cuellos de botella, calderas, tubos plásticos etc., Hermeto crea un universo instrumental bastante atípico. Toda una atmósfera participando en una música que los brasileños todavía están por comprender (pero antes, por descubrir): “Y cómo se sentirían en casa si dejasen entrar a su música”, anota FM. Cuando no es aceptado en casa Hermeto se va al parque, como aquí a Central Park, Nueva York: en los teclados y con su voz le quita toda solemnidad a la música, la desacraliza, para acercarla, una vez más, al concepto de *música universal*, como lo hace con la llamada *clásica*, *culta* o *erudita*. A la que el ser humano llama también, con la estulticia que lo caracteriza, *seria*. De todos estos motes Hermeto se ríe. En serio. www.youtube.com/watch?v=P5wikzivxxw&feature=endscreen&NR=1 (4:09) ¿Por qué no se reconoce al mago de una música que él convirtió en su propia religión, la única en la que no es que no quepan los ateos, sino que no los hay? Dice FM que Hermeto como compositor podría vincularse al Surrealismo, en su entendimiento de un arte como reflejo de una vida en la que el componente cultural no se ausentase de la esfera existencial. Hermeto se volvió el mago por la relación inusitada con toda forma de extraer música de lo que se quiera pensar. No extraña que uno de sus álbumes se llame *Só não toca quem não quer* (1987), alusión a esa condición

mágica de la existencia humana que se disipó en nombre del cientificismo. Él podría ser el *Chamán* de lo que FM llama con mayor razón *Tradición Musical Brasileira* que MPB. Del álbum *Sólo no toca quien no quiere*, *Viagem*, con Hermeto (piano) y Grupo.

www.youtube.com/watch?v=lrFFEpick3A&NR=1&feature=endscreen (7:01)

Hermeto ha sido partidario de una música hecha por todos, lo que recuerda la frase de Lautréamont defendida por los surrealistas de una poesía ídem. Bruce Gilman dijo una vez que 'la búsqueda de Hermeto por nuevos sonidos, creando nuevos instrumentos a partir de objetos inusitados, se asemeja a la del compositor gringo experimental e inventor de instrumentos Harry Partch'; y que la 'mezcla de estilos' y 'el uso de compases nada convencionales' pone a Hermeto (como está Frank Zappa) cerca de Pierre Boulez. La idea de identificación es siempre muy tentadora. Hermeto tuvo una marcada amistad con Miles Davis: ambos, artistas que fueron libres para crear escuela. Propiciaron lo que Gilman llama 'un campo de entrenamiento en el que se cosecharon extraordinarios talentos' (FM). Música de, por y para todos: *São Jorge*, con Hermeto, compositor (guitarra y voz), Zabelê (guitarra y voz), Jovino Santos Neto (piano), Claudio Araújo de Queiroz, *Cacau* (flauta), Itiberê Zwarg (bajo), Pernambuco (percusiones) y Nenê (batería), en un vital, festivo, canto de vaquería nordestino. www.youtube.com/watch?v=EPFaeallHtTg (2:59) Hermeto es capaz de perder su voz para recuperar la del otro: toca en piano el sonido del aura del ítalo-francés Yves Montand (1921-1991), actor entre otros filmes de *El salario del miedo* (1953), de H.-G. Clouzot, *Palma de Oro al Mejor Director* y *Oso de Oro al Mejor Filme*, ese año, así como de *Z* (69), *La confesión* (70) y *Estado de sitio* (73), cine político del greco-francés Costa-Gavras. www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM (3:52) *Desafinado* o una lección sobre cómo los verdaderos artistas se acercan, en libertad, con la grandeza de quien admira sin celos ni envidia, obvio, la obra de otros músicos y compositores. www.youtube.com/watch?v=-MZ2yGTpjLY&NR=1&feature=endscreen (2:29) Hermeto Pascoal, ahora en *Libertango*, haciendo un homenaje a otro artista tan libre como él dentro de la música, uno que jamás obedeció a encargos ni dictámenes ni cánones: Astor Piazzola, quien nunca

dio su brazo a torcer ni aflojó las piernas para bailar el tango que quería, luego renovarlo y, más tarde, dejarlo como legado cultural. www.youtube.com/watch?v=y2SNKJzfCLc&feature=endscreen&NR=1 (3:41)

Por último, la libertad total: *Hermeto Pascoal e Grupo*, con *Maturi / Quebrando tudo*, en Montreux, 1979 (Parte 3, de 8). Una energética improvisación de Hermeto en *clavinet* y *Fender Rhodes*, con el que terminó su álbum *Ao Vivo Montreux Jazz Festival*: intervienen, Hermeto Pascoal (teclados y voz), Claudio Araújo de Queiroz, Cacaú (saxo barítono), Nivaldo Ornelas (saxo tenor), Jovino Santos Neto (teclados), Itiberê Zwarg (bajo), Nenê (batería), Pernambuco (percusiones) y Zabelê (percusiones) www.youtube.com/watch?v=soK3NRGjKgM (10:32) Un guiño evidente a Miles Davis, a Frank Zappa, al *Cumbanchero*, un juego permanente de voz e instrumentos, un tributo inconsciente a la voz como instrumento. En fin, una loa a la música como juego: *para entenderla mejor*, como diría su hija, *Caperucita Pascoal*. Quien, en su inocencia, al cabo ha *quebrado todo*, incluso los moldes de la interpretación musical. Mientras, su padre, Hermeto, ha mandado de paseo a los adustos, que tanto han intentado impedir, sin conseguirlo, erradicar esas matas nocivas, esas matas que matan, llamadas *fronteras* entre las músicas popular y erudita... Quizás por eso Hermeto se da el gusto de captar música donde se la pongan y, a la par, tiene la grandeza de ver a todo el mundo igual. En plática con Márcio Simões sobre su poesía, FM sintetiza el pensamiento complejo, a partir del nexo Zappa-Pascoal: “Dos discos me desorbitan de una manera hasta hoy determinante en mi poesía: *Filmore East* (1971), de *Mothers of Invention* y *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973). No había más rock o jazz propiamente en ninguno de los dos casos. Zappa y Hermeto habían osado en la intromisión de un lenguaje en otro. Imposible contar con una dosis tan radical de alquimia. Era todo lo que necesitaba para sacramentar mi intuición en torno del mestizaje en la creación. La vida es un entrecortado infinito de relaciones. Yo hago versos con la vida entera. No estoy fuera de nada”. Hermeto podría decir: la música es un infinito vaso comunicante; mi música es la vida entera; estoy por dentro de todo. Como lo refrenda *A música livre de H. P.*, LP en el que realiza una suerte de *happenings* musicales, de puestas en

escena únicas e irrepetibles, a la manera de John Cage, Frank Zappa, *Art Ensemble of Ch.* Como en *O galho da Roseira Parte 1*: www.youtube.com/watch?v=STtHxNl23vU (6:28)

Lo que Hermeto ve de igual en los demás músicos, muchos de ellos lo ven como diferencia: lo que para él, por ejemplo, es una religión, para otros es apenas un negocio. Aunque la religión sea desde hace mucho eso, un negocio, para Pascoal no es un pretexto para traicionarse: es, por contraste, la más alta expresión de valor no mediático y el mayor de sus tesoros inmateriales. La forma más sencilla de acercarse al cielo, sin tener que subir al Everest. La forma menos compleja de alejarse del mal, sin tener que haber pasado por el Averno. Quizás lo que moleste a muchos sea su autenticidad, al tiempo la diferencia, la que a los demás no les resulta fácil, porque pone a temblar incluso a una sociedad: aquí Hermeto se ríe porque para él todos son iguales, hasta los que se sienten distintos a él. Quizás así se entienda por qué ve la música como asunto de confraternidad universal, un arte hecho por y para todo el mundo, su única religión: en la que no hay ateos, no cabrían. Tampoco cabrían los que no fueran capaces de aceptar lo que enriquece, no que empobrece: la diferencia. Pascoal podría hacer un dúo intergeneracional con Cobain, no necesariamente animado por el prurito de lastimar a los demás, más bien como una auto-referencia, reafirmación de la vida, del arte, del ser en cuanto tal: 'Se ríen de mí porque soy diferente, yo me río de ellos porque son todos iguales'. La paradoja radica en que para el genio albino la música no es pretexto para no morir de hambre ni otro para discriminar a alguien: más bien un motivo de dignidad y respeto, sin los cuales la vida sería un craso error... y con los cuales recupera todo su inconmensurable valor y sentido.



Airto Moreira: Las manos pegajosas de la percusión...

Airto G. Moreira (Itaiópolis, Santa Catarina, 5.ago.41, estado de Brasil localizado en el centro de la región sur, nordeste del Cono Sur; otra fuente lo da nacido en Curitiba, Paraná): baterista, percussionista y compositor brasileño. Para el crítico Joachim Berendt una primera *intimación* del potencial musical brasileño fue dado en la Costa Oeste de EE.UU desde la grabación del álbum *Brazilliance*, en 1953, por un cuarteto que presentaba al guitarrista brasileño Laurindo Almeida y al saxo alto y flautista gringo Bud Shank. Pero, agrega Berendt, el lado percutivo de la música brasileña *sólo fue captado en el escenario gringo en 1967* (no: 1968), cuando Airto Moreira y Flora Purim, su esposa, se trasladaron a Los Ángeles, primero, y luego a NY (1970) para tres años más tarde radicarse en California. Airto participó en tres temas del álbum de Miles Davis y pionero de la *fusión* (técnica e improvisación del jazz + electrónica del rock, para él mismo) *Bitches Brew* (1969) o *Mezcla de lamentos: Bitches Brew, Spanish Key y The Theme* (percusión) y en cuatro de *Live Evil* (1970): *Gemini – Double Image* (percusión), *Nem Um Talvez* (percusión y *kazoo* o mirlitón) y *Funky Tonk e Inamorata and Narration by Conrad Roberts* (percusión y voz). Del álbum *Bitches Brew Live*, el tema que le da título, grabado en el Festival de la Isla de Wight, el 29.ago.1970, por Miles, trompeta; Gary Bartz, saxos soprano y alto; Chick Corea, piano eléctrico; Keith Jarrett, órgano; Dave Holland, bajo, bajo eléctrico; Jack de Johnette, batería; Airto, percusión. www.youtube.com/watch?v=gaDB79KajQo (10:10) Del álbum *Live Evil*, el tema *Nem Um Talvez*, original de Hermeto, grabado el 3.jun.1970 por: Miles, trompeta elec. *wah wah*, Gary Bartz, saxos sop. y contralto, K. Jarrett, piano el. *Fender Rh.* y órg. elec. *Fender*, John McLaughlin, guitarra el., Michael Henderson, bajo elec., Jack De Johnette, batería, Airto, perc. y mirlitón o bugle de pistones; Conrad Roberts, narración. www.youtube.com/watch?v=ozDlmaq6zU (4:04)

Junto con los otros impulsos que *Bitches Brew* y *Live Evil* dieron, no sólo los *jazzmen* cobraron conciencia de los ritmos brasileños, en lo que ya venían colaborando Almeida desde 1953, Luíz Bonfá, Bola Sete, João Donato y Hermeto desde 1960 y el propio Airto y Flora desde fines de esa década, sino que Airto se convirtió en un

incansable buscador de sonidos a su vez muy buscado por la nata jazzística: Miles, como ya se vio, adalid de la III revolución trompetística del jazz moderno (las dos primeras, ejecutadas por Armstrong y Gillespie), Joe Zawinul, pianista de origen austriaco y líder de *Weather Report*, Chick Corea, teclista egresado, como Zawinul, Hancock y Jarrett, de la bóveda acústica de Miles y cabeza visible de *Return to Forever*, entre muchos otros. Tras oírlo con Miles, ahora Airtó en el primer álbum de *Weather Report* (1971), el tema *Milky Way* con Joe Zawinul, piano; Wayne Shorter, saxo; Miroslav Vitous, bajo; Alphonse Mouzon, batería; Airtó, percusión. Se perciben los acordes de resonancia de un saxo, tocado por Shorter, jugando al interior de un piano, golpeado por Zawinul. www.youtube.com/watch?v=0tx4OgdEaFw (2:34)

Ahora, la banda *Return to Forever*, del pianista Chick Corea, con el tema *Five Hundred Miles High!* (1982), un clásico de la fusión interpretado por Stanley Clarke, bajo; Chick Corea, piano eléctrico; Flora Purim, voz; Jim Farrell, saxo tenor; Airtó Moreira, percusión. www.youtube.com/watch?v=MzK96FxNeGo&feature=fvst (9:09)

Más conocido por su nombre, Airtó se hizo el percusionista de más alto perfil de la década de 1970, aún entre los más famosos, ayudó a hacer de la percusión parte esencial de muchos grupos de jazz moderno y sus solos de pandereita aún rayan en el delirio. Airtó Moreira en *Solos de pandeiro* (pandereita), *silbato* y voz, un auténtico carnaval.

www.youtube.com/watch?v=FYRaNN0lNCQ&feature=results_video&playnext=1&list=PL472B897E87DB7720 (7:48)

En 1973, Airtó era tan famoso como para tener su propio grupo, firmar para CTI Records y aparecer en las sesiones de Flora Purim. Airtó y Flora en *Partido Alto*, del LP *Airtó Moreira/ Flora Purim – The Colors of Life*:

www.youtube.com/watch?v=E0gIg8qG9O8 (5:07)

Airtó también como líder, acompañado por Flora, composición y voz, en *San Francisco River* del álbum *Fingers*: Airtó, percusión y voz; David Amaro, guitarra; Hugo Fattoruso, claves; Jorge Fattoruso, batería; Ringo Thielemann, bajo; Creed Taylor, productor de CTI Records (1973).

www.youtube.com/watch?v=KifxtcagWnI (4:14)

Del mismo álbum *Fingers* CTI (1973) *Tombo in 7/4*:

www.youtube.com/watch?v=KcR44-3Dloo (6:24)

Antes de ser percusionista, Airto aprendió canto, guitarra, piano, violín, mandolina (*bandolim*), estudió teoría musical en Ponta Grossa y a los 15 años se trasladó a Curitiba. En 1962, creó el *Sambalanço Trío*, junto con César Camargo Mariano (2º esposo de Elis Regina; el 1º es el reportero Rolando Bôscoli) y Humberto Clayber, quienes en 1964 grabaron el tema *Consolação* incluido en el LP *Samblues*. De esta deliciosa y verificable *consolación* destaca la crítica que las dinámicas del *Sambalanço Trío* están entre las más impresionantes de todos los soberbios arreglos de los jóvenes samba-jazzistas de la época, con la batería grave, percutiva, imprevisible e inteligente de Moreira, el contrabajo sin miedo del virtuosismo ni del silencio de Clayber, el piano dulce, delicado, tierno de Camargo, y los desarrollos brillantes de arreglos que los tres creaban juntos. www.youtube.com/watch?v=JKgSDqDQL-Y (2:36). Del mismo *Sambalanço* dos temas más para completar el *Trío*: *Naná* y *Pra que chorar*, ambos con César Camargo, piano; Humberto Clayber, contrabajo y Airto Moreira, batería; y sólo el segundo, *Para qué llorar*, con música de Baden Powell y letra de Vinícius de Moraes.

www.youtube.com/watch?v=Phlgr_ryCm0&NR=1&feature=endscreen (3:05) www.youtube.com/watch?v=EvXCMMzRWFw (2:26)

Y en 1965, surge el casi desconocido, al menos en Colombia, *Sambrasa Trío*, con Hermeto Pascoal (III de la serie *Músicos del Brasil*) y el ya citado H. Clayber. Aquí con el tema *João sem braço*, del álbum *Em som maior*, del mismo año 65. www.youtube.com/watch?v=K8YjgMeh0uE&feature=endscreen&NR=1 (3:45) Entre 1966 y 69 integró el *Quarteto Novo* con Teo de Barros, Heraldo do Monte y Hermeto Pascoal. Del álbum *Quarteto Novo*, el tema *Vim de Santana*, con Hermeto Pascoal, piano y flauta; Theo de Barros, bajo; Heraldo do Monte, guitarra, Airto Moreira, batería y percusión. www.youtube.com/watch?v=nnxnbN0xQ-g (5:14) Del *Quarteto Novo* hizo luego parte la cantante, guitarrista, percusionista y letrista carioca Flora Purim (Río, 6.mar.42). Trabajó por un breve lapso, en 1971, con Lee Morgan (1938-1972), fue miembro original de *Weather Report* y en 1972, con Flora, parte de los inicios de *Return to Forever*. Juntó a este grupo grabó el clásico *Captain Marvel*, del álbum *Light as a Feather* (1972) o *Ligero como una pluma*, con el saxo tenor Stan Getz. El impecable solo de

flauta es de Joe Farrell. El de piano, de Corea. www.youtube.com/watch?v=Ga-MlNrZlDA (4:54) Ahora la toma original de *Captain Marvel* con Chick Corea y *Return to Forever*: Chick Corea, piano eléctrico; Joe Farrell, flauta; Stanley Clarke, bajo eléctrico; Aírto Moreira, percusión. www.youtube.com/watch?v=4mDs3rFqz-E (4:21)

Aírto y Flora abandonan *Return...*, de Chick Corea, en 1973, se radican en California y conforman un grupo que combina jazz, folclor brasileño y música pop. Tras dos años de cárcel en San Pedro, por *consumo de estupefacientes*, al recuperar su libertad, en 1975, Flora logra cierta popularidad en los 80, al reanudar su trabajo con Aírto; éste c. 1985 forma parte del grupo *Project* de Al Di Meola. El mismo año, durante el cual la *Aírto & Flora Band* va de gira por Europa, ambos vuelven con vigor para actuar en la *Grande Parade* de jazz en Niza, y en el *Jazz Summit* de Hollabrunn, Austria. www.youtube.com/watch?v=BbeW9Z4JeGU (5:23) Tras escuchar al dúo, no cabe duda de que ella es su gran amor, como lo demuestra no sólo en la vida cotidiana ('Flora es toda mi fauna', parece decir) sino en las piezas (e incluso álbumes) que le dedicó Aírto. Dos de ellas: la primera, que da título, preciso, al álbum de 1989, *Samba de Flora*: www.youtube.com/watch?v=irEyzVPlWgc&feature=artist&playnext=1&list=AVGxdCwVVULXf3n2m_o5BewF-rQurHLdzt (6:10)

La segunda, *Flora's song*, del álbum *Free* (1972): Aírto Moreira, percusión; Keith Jarrett, piano; Ron Carter, bajo; Hubert Laws, flauta; Jay Berliner, guitarra; Joe Farrell, saxo soprano, flautas bajo y piccolo; Garnett Brown, Joe Wallace, Wayne André, trombones; Alan Rubin, Burt Collins, Mel Davis (trompeta / fliscorno). www.youtube.com/watch?v=siwbMYBguul (8:32) Un tema que tal vez sí no tenga nada que ver con Flora Purim sea la creación de Aírto *Romance of Death* o *Novela de muerte* que parece estar en las antípodas de lo que pregona el título: notables las improvisaciones de guitarra y de órgano, así como la superposición de voces. www.youtube.com/watch?v=GIITupMjLpQ&feature=endscreen&NR=1 (5:39)

Los contrastes temáticos, como ya se podrá haber sentido, no necesariamente opuestos sino más bien complementarios, son otra fuente de la inmarchitable cantera sonora de Aírto. En tal sentido, caben los siguientes ejemplos, *La gente feliz* y *El camino es difícil*, del

mismo álbum *I'm Fine, How Are You* de 1977: primero, *The Happy People*:

[www.youtube.com/watch?v=7zcJlUMeysI&feature=autoplay&list=AVGxdCwVVULXf3n2m_o5BewF-](https://www.youtube.com/watch?v=7zcJlUMeysI&feature=autoplay&list=AVGxdCwVVULXf3n2m_o5BewF-rQurHLdzt&lf=artist&playnext=1)

[rQurHLdzt&lf=artist&playnext=1](https://www.youtube.com/watch?v=7zcJlUMeysI&feature=autoplay&list=AVGxdCwVVULXf3n2m_o5BewF-rQurHLdzt&lf=artist&playnext=1) (3:50) Ahora, *The Road is Hard*, del álbum *Estoy bien, tú, ¿cómo estás?* (1977):

www.youtube.com/watch?v=bjNWBnUklQM&NR=1&feature=endscreen (5:38)

Entre los tantos *jazzmen* que han recurrido a los servicios musicales de Moreira, además de los tres citados al comienzo, Miles, Zawinul y Corea, figuran: D. Byrd, J. Hall (compañero de gestas del enano maravilloso Michel Petrucciani), J. Farrell (el soberbio flautista y saxo de tantas luchas moreiranas), F. Hubbard, J. Henderson (acompañante ocasional de *Tom Jobim*), K. Burrell, P. Desmond, G. Duke, H. Laws, J. McLaughlin, K. Jarrett, S. Clarke, G. Benson, B. Cobham, *The Crusaders*, J. J. Johnson, G. Evans, McCoy Tyner... Muy solicitado en estudios, también se ha prestado para grabar variedades. Desde 1972, año en que se crea la categoría *percusiones*, refundida hasta entonces entre la de *varios*, gana con regularidad las votaciones de *Down Beat*. Del álbum publicado en abr.1973, el tema que le da título, *Fingers* o *Dedos*: Airto *Mano Pegajosa* Moreira, percusión, batería y voz; David Amaro, guitarra acústica, eléctrica, y de 12 cuerdas; Hugo Fattoruso, armónica, teclados y voz; Jorge Fattoruso, batería y voz; Rudy Van Gelder, ingeniero; Flora Purim, percusión y voz; Creed Taylor, productor; Ringo Thielemann, bajo y voz. www.youtube.com/watch?v=aareORu2UO8 (4:34)

Airto, no sin razón, fue apodado *Mano Pegajosa* pero como toca con ambas, no habrá problema en rebautizarlo dentro de la percusión brasileña. Y en dos sentidos: por la manera de aferrarse al instrumento, como quien intenta retener a un amor o a quien en ello se le va la vida; y por como logra envolver a sus oyentes, como si les aplicara una miel especial en los oídos o su música tuviera un raro imán que sin remedio impidiera despegarse. Así como los *jazzmen* sienten el ritmo del mundo en el contrabajo, Airto lo siente en sus manos. Como en el tema *Ritmo do Mundo*, del álbum *Airto Moreira Life After That* o *La vida después de que...*: www.youtube.com/watch?v=vkbb2PACHB4 (5:42) Fuera de su

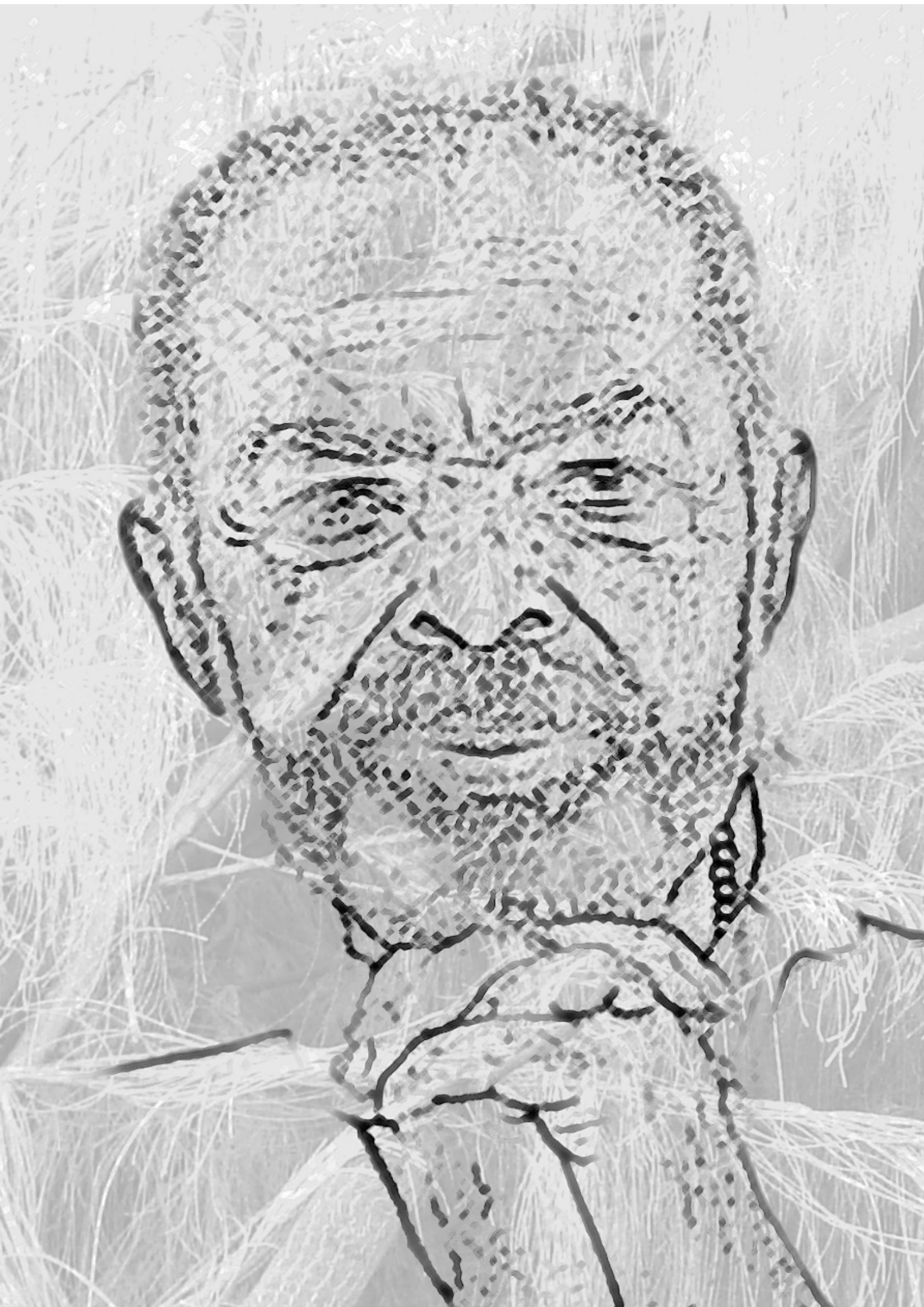
evidente virtuosismo, no mayor ni mejor que el de Naná Vasconcelos (IX *de la serie*), y su inagotable imaginación en el desarrollo de los timbres (no mejor que el de Naná), una de las virtudes esenciales de Airtó radica en hacer *cantábile* toda forma de ritmo, como ya se vio en los solos de *pandeiro*, silbato y voz, y de prolongar hasta el paroxismo la división más elemental del *tempo*. Como si se tratara, por momentos, de un Charlie Parker suramericano. O de un sureño suertudo, tal como se traduce el tema *Lucky Southern* con Airtó, percusión; Keith Jarrett, piano; Ron Carter, bajo; Hubert Laws, flauta; George Benson, guitarra; Joe Farrell, saxo soprano, flauta y flauta alto. www.youtube.com/watch?v=op2hsKPdtsw&feature=BFa&list=A_VGxdCwVVULXf3n2m_o5BewF-rQurHLdzt&lf=artist (2:38)

Nada mejor para concluir que volver a los comienzos de Airtó Moreira, primero con *Tempos atrás* o *Días*, del álbum *Dreams are Real*, de 1979, y luego con *Arrastão*, de 1965, el tema con el que en la versión de Elis Regina se declaró oficialmente el nacimiento de la MPB el mismo año. Hay que oír esta otra del *Sambrasa Trío*: Hermeto Pascoal, piano y flauta; Airtó, batería; y Humberto Clayber, bajo y armónica. Recuérdese que toda vanguardia, en el fondo, no es otra cosa que un pretexto para volver a los orígenes: más cerca de la piel seguirá estando la camisa que el jubón. www.youtube.com/watch?v=niwVKSWlb70 (5:36)

www.youtube.com/watch?v=rcl6Gie5ErU (4:24)

En conclusión, Airtó Moreira es uno de los nombres más relevantes de la esfera musical brasileña. El lado percutivo de esta *sólo fue captado en el escenario gringo* hasta 1968, cuando Airtó Moreira y su esposa llegaron a L. Á. Airtó se convirtió en un incansable buscador de sonidos a su vez muy buscado por la crema jazzística: desde M. Davis, Joe Zawinul y Chick Corea, hasta D. Byrd, J. Hall, J. Farrell, J. Henderson, P. Desmond, H. Laws, J. McLaughlin, K. Jarrett, S. Clarke, B. Cobham, J. J. Johnson, G. Evans y McCoy Tyner. Fue el percusionista de más alto perfil de la década de 1970, aún entre los célebres, ayudó a hacer de la percusión parte esencial de muchos grupos de jazz moderno y sus solos de pandetera aún deslumbran. Es creador de grandes y aún desconocidos grupos de los 60 como *Sambalanço Trío* y *Sambrasa Trío*, en los que destaca la presencia de César Camargo y Hermeto Pascoal, en su orden. No cabe duda de que Flora es el gran amor de Airtó, como lo

demuestra en la vida cotidiana y en los temas y álbumes que le ha dedicado. Desde 1972, año en que se crea la categoría *percusiones*, Airtó gana las votaciones de *Down Beat*. Así como los *jazzmen* sienten el ritmo del mundo en el contrabajo, él, hombre y artista para quien los sueños son reales, lo siente en sus manos. Airtó fue apodado *Mano Pegajosa*, pero por la manera de aferrarse al instrumento, de envolver a sus oyentes, de asombrar hasta el delirio sin riesgo de que éstos se empalaguen, es lícito rebautizarlo *Las manos pegajosas* de la percusión brasileña. No sé sabe qué dirá Flora, pero es posible que le agrade sabiendo que ella es toda la fauna de Airtó, que ella está primero que cualquier instrumento, que las manos de él van siempre en pos de ella.



Gilberto Gil: Asimilador antropofágico de la cultura...

Gilberto Passos Gil Moreira (26.jun.42, Salvador de Bahía): cantante y compositor, conocido por sus grabaciones hechas en la década de 1960, en la fase del *Tropicalismo* (tendencia derivada de su álbum *Tropicália*), incluyendo *Miserere Nobis*, *Roda* y *Domingo no Parque*, pero también como parte de lo que a partir de jun.1965, a raíz del I Festival de Música Popular Brasileña, se conoce como MPB. Así como Elis Regina grabó muchos de sus temas, él ha hecho *covers* de artistas como Bob Marley, Stevie Wonder o John Lennon: en su orden, *No Woman No Cry*, *Só chamei porque te amo*, adaptación de *I Just Called to Say Love e Imagine*.
www.youtube.com/watch?v=ggxRoPRII6c (4:38)
www.youtube.com/watch?v=RyTYqHzTtfA (4:23)
www.youtube.com/watch?v=n5C-qDZZZpk (5:35) Cuando Lula da Silva asumió la presidencia en 2003, escogió a Gilberto Gil para el cargo de Ministro de Cultura, en el que jugó, hasta 2008, un decoroso papel al acercar la cultura y la tecnología digital a los sectores menos favorecidos. Es miembro del Partido Verde Brasileño. Muy amigo de C. Veloso (VI de la serie) y de *Toquinho*, es también conocido por su defensa del *software* libre y la cultura libre, abierta, incluyente.

El *Tropicalismo* antes que movimiento es tendencia musical de intención renovadora. Debe su nombre a C. Veloso y supone la mezcla de BN, *Rock & Roll*, *psicodelia*, música tradicional del estado de Bahía (de donde también son su hermana María Bethânia y Gilberto Gil) y *fado* portugués, cuyos temas son melancolía, frustración, fatalismo. F. Pessoa: 'El fado no es alegre ni triste. Formó el alma portuguesa cuando no existía y deseaba todo sin tener fuerza para desearlo. El fado es la fatiga del alma fuerte, el mirar de desprecio de Portugal al Dios en que creyó y que también lo abandonó'. La cantante caboverdiana Cesária Évora (Mindelo, São Vicente, 27.ago.41-17.dic.2011), la *Diva de los pies descalzos*, en el fado *Sodade*, grabado en vivo, París, 2004.
www.youtube.com/watch?v=RhwmyfFpmLs&feature=fvwrel (3:39)

Caetano tomó el término de una instalación y desarrollo conceptual llamado así, *Tropicália*, de Hélio Oiticica (1937-1980),

vanguardista de ideas anarquistas y hombre de cine que en 1970 viajó a EE.UU, becado por la Fundación Guggenheim, continuó su búsqueda en el campo del cine experimental, regresó a Brasil en 1977 y murió por un derrame cerebral (15.mar.1980), sin cumplir 43 años. Él había creado unas instalaciones en 1967, englobando cine, artes plásticas, teatro, música, con lo que se buscaba incitar a su pueblo a renovarse en todos los campos del quehacer cultural, a tres años de haberse iniciado la dictadura del Cl. Castelo Branco, quien, con la ayuda de los gringos, tumbó al izquierdista João Goulart (desvirtuado por EE.UU por *populista*) la noche del 31.mar.1964. Ya en 1963 Oiticica había ido a buscar la inspiración en las favelas de Mangueira en Rio, haciendo que sus habitantes participaran vestidos, con capas pintadas, en sus *happenings* urbanos, mezcla de música, expresiones culturales y políticas. Por ello, puede decirse que a él no sólo lo mató el derrame cerebral: a su muerte quizás contribuyó la torturante noción de ver convertidas sus ideas frescas y contraculturales en un vulgar producto comercial promovido por la industria disquera bajo el ignorante e incierto lema MPB: porque esta sepultó de un tajo, bajo el oropel, a ritmos pioneros de la música popular: el brega, choro, samba, forró y frevo fueron a parar al patio de los sonos perdidos, con lo cual el pueblo empezó a ignorar de dónde venía en verdad la MPB: lo que, de paso, hizo incierto el lema y a su vez pudo forjar otro, basado en los juegos de los brasileños con el lenguaje, algo más allá de la sátira: *Música Para Brindar... cachaça o caipirinha*.

El álbum colectivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, lo que significa *Tropicália o Pan y Circo*, muy a tono con la situación social y política de casi toda América Latina durante 1960 y 70, es considerado el manifiesto de esta tendencia. Entre sus máximas figuras, fuera de Gilberto Gil: Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes (Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rita Lee), Tom Zé, Nara Leão, Rogério Duprat, y los poetas Torquato Neto y José Capinam. Para poder tener una visión panorámica sobre el *Tropicalismo* quizás nada mejor que el ejemplo, los ejemplos. De Tom Zé, *Tropicália Parque Industrial*.

www.youtube.com/watch?v=ocVggkmcF5Q&NR=1&feature=endscreen (3:17) Ahora, Rita Lee, cantante de Os Mutantes, y Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé, pioneros del *Tropicalismo*, en el

tema que mejor define a São Paulo, *Parque Industrial*, una ciudad cuyo lema institucional es 'No soy conducido, conduzco'. www.youtube.com/watch?v=RYvqxEfPYhE&NR=1&feature=endscreen (3:09) Vuelve Tom Zé con *São São Paulo*, del álbum *Tom Zé* (1968), ganador del IV Festival de MPB (TV Record) ese año: 'Ocho millones de habitantes que se agreden cortésmente'. Menos mal, porque hasta el censo de 2010 ya eran más de 11 millones. www.youtube.com/watch?v=T5GgLLHzIgw&NR=1&feature=endscreen (3:39)

Del LP *Tropicália* (1968), de Gilberto Gil, el tema *Miserere Nobis*, creación del ya citado poeta José Capinam, parodia profana del católico *Ora por nosotros*, frase muy repetida en las oraciones marianas, aquí más en la línea afro-caribe de *La última cena* (1976), del cubano Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996). La voz *miserere* alude al salmo 50 que, en la traducción de la Vulgata, empieza con ella. Parte de *Miserere Nobis* dice: Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / Já não somos como na chegada / O sol já é claro nas águas quietas do mangue / Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue / Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / Miserere-re nobis / Ora, ora por nosotros / Ya no somos como al comienzo / El sol ya está claro en las aguas tranquilas del pantano / Derramemos vino en el mantel de la mesa / Mojada de vino y manchada de sangre. / Miserere-re... / Ora, ora p... / Y no s..., ô, iaiá. www.youtube.com/watch?v=FioKcbXmhFo (3:45) Ahora, Caetano en *Alegria, alegria* y G. Gil en *Domingo no Parque*. Temas grabados con motivo del Festival de MPB (TV Record: 21.oct.67). www.youtube.com/watch?v=EK8A3B5ECeg (2:54) www.youtube.com/watch?v=QEXzaNb4FPs&feature=endscreen&NR=1 (5:34)

“La marcha pop *Alegria, alegria* denotaba una sensibilidad moderna, a flor de piel, fruto de la vivencia urbana de jóvenes inmersos en el mundo fragmentario de noticias, espectáculos, televisión y propaganda. *Domingo no Parque* causó impacto por la complejidad constructiva más evidente que en *Alegria, alegria*. Gilberto Gil define un procedimiento de mezcla propio del lenguaje carnavalesco, asociado a la práctica antropofágica oswaldiana. El Festival (MPB, 1965) fue el punto de partida para la

actividad que luego sería llamada *Tropicalismo*, causando una revolución en la música brasileira. Libertad-Nacionalismo-Consumo-Participación. Los cambios musicales que el tropicalismo introdujo contribuirán para la discusión de los temas básicos de la década de 1960. Contestaban los patrones de la época...”, reza *Tropicália 1...* www.youtube.com/watch?v=o-pEoZtnlt8 (6:07) Pero, ¿qué es lo que al lenguaje carnalesco mezcla Gil cuando habla de ‘la práctica antropofágica oswaldiana’? Primero hay que aclarar quién es Oswald de Andrade (1890-1954). Poeta, ensayista y dramaturgo brasileño. Uno de los promotores de la Semana de Arte de São Paulo, que se llevó a efecto en el Teatro Municipal en feb.1922 y a la que se considera el acto inicial del Modernismo brasileño, movimiento cultural de amplio espectro que afectó a la literatura y a las artes plásticas. En él convergieron elementos de las vanguardias europeas (Cubismo y Futurismo) anteriores a la I GM, asimilados *antropofágicamente*, al decir de Andrade: aprovechándolos sólo por lo considerado positivo y adecuado para la realidad brasileña.

Por lo común, el Cubismo se asocia a cuatro nombres: Pablo Picasso y Juan Gris, españoles, y Georges Braque y Fernand Léger, franceses. Se considera el primer movimiento de vanguardia, por romper con el último estatuto renacentista vigente a comienzos del XX, la perspectiva, y en cuyos cuadros desaparece la perspectiva tradicional. Trata las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas, fragmenta líneas y superficies, adopta así la llamada *perspectiva múltiple*: se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano, lo que podría llamarse el plano-secuencia pictórico. La representación del mundo pasaba a no tener ningún compromiso con la apariencia de las cosas, desde una óptica determinada, sino con lo que se sabe de ellas. Pese a ser pintura de vanguardia los géneros que se pintan no son nuevos: bodegones, paisajes y retratos. Pero, ¿qué es la Vanguardia, en qué consiste? Normalmente tiene una acepción positiva, es decir, se vincula a los movimientos generados por la cohabitación del pensamiento con la técnica: Cubismo y Futurismo. Ellos van a mezclar marxismo y freudismo con la técnica: fotografía que desplaza a la pintura, así se diga que esta sobrevive a su ataque (sostiene Ricardo Arcos en *De la mirada al vistazo* en *Ensayo & Error* No 7, abr.2000: 270); radio, utilizado como arma de propaganda

política; cine, la expresión más cercana a la obra de arte total, también manipulada por el fascismo, el nazismo y los regímenes totalitarios en general. A dichas Vanguardias habrá que sumar muy pronto Dadaísmo, liderado por Tristan Tzara, y Surrealismo, a cuya cabeza está André Breton. También el Ultraísmo, en España, con el grupo de Valgradas, el grupo de interrogancias de Guillermo de Torre y la colaboración del chileno Huidobro, creador por su parte del Creacionismo, escuela poética que, según Carpentier, aquél la planteaba muy inteligente. Como efecto de lo dicho, rápido surgió en México el Estridentismo fundado por Juan M. Márquez Sace, Ángel Herrera y un grupo de poetas jóvenes. Carpentier: 'Y en Cuba iba surgiendo un *vanguardismo*, sin un programa, sin un manifiesto, sin un designio: yo quiero hacer esto, o quiero hacer aquello antes de hacerlo; porque el defecto de muchas de estas escuelas es que arrancaban con un manifiesto y el manifiesto generalmente no lo cumplían. Los vanguardistas cubanos lo que querían era ponerse al tanto de lo que pasaba en el mundo, no permanecer al margen de los movimientos de renovación que se estaban observando y querían integrarse dentro de la gran corriente de los *ismos*, habiendo aceptado para sí el título genérico de *vanguardistas*'. La palabra vanguardista *vanguardismo*, explica Carpentier, irá a estamparse bajo una fórmula nueva en la portada del primer número de la *Revista 1927*, que cambiaría sucesivamente de año (1928, 29, 30) mientras se publicara, y que se autotitulaba *Revista de Avance*. *Avance* y la revista *Amauta* (1926-30), de Perú, fueron los dos primeros medios de vanguardia del continente que iban por un americanismo esencial y en contravía de un peyorativo 'telurismo tercermundista': noción estereotipada con la que la crítica extranjera descalificó a buena parte de las novelas latinoamericanas de la época.

¿Por qué y cómo, *Avance*? ¿Por qué había surgido en el campo del arte y de la literatura ese término de *vanguardismo*? Porque la vanguardia había sido siempre un término de materia militar. Arcos Palma: 'La *Avant Garde* surge en un momento de crisis social y de fractura económico-política. El término de origen militar encarnaba la idea central del progreso: ir a la cabeza, ir a la ofensiva. Es así como lo nuevo en el arte se convierte en un paradigma. Y la técnica, siempre al lado del progreso una vez más, le brinda al arte las posibilidades de acercarse a lo nuevo'. (2000:

271). Con las Vanguardias se pone de presente que, si la política se servía del arte para mover las masas, como en el fascismo y el nazismo, el arte se servía de la política para (intentar) transformar la sociedad. El proyecto artístico de las vanguardias vio en la fotografía y el cine dos elementos claves, gracias a su capacidad de reproducción técnica, para llegar a un público mucho más amplio que al que se destinaban las pinturas de los salones del XIX. Esto fue observado por el cerebro de la Bauhaus y colaborador de la Escuela de Frankfurt, W. Benjamin, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936): allí identifica al aura con la singularidad, con la experiencia de lo irrepetible: la reproducción técnica destruye la originalidad, lo que de paso provoca que el arte se vuelva un objeto cuyo valor no puede dimensionarse en referencia a su funcionamiento dentro de la tradición. Pero, al tiempo que al carácter único de las obras lo afecta la multiplicidad, Benjamin ve una real democratización de la imagen: ya no es necesario ir al Louvre para observar *La Mona Lisa*: todos tienen en casa una copia o la han visto en la de su vecino, bueno, si se hablan. De ahí quizás surgió el lema publicitario: *Véalo, sin salir de casa*. Tras el declive de la pintura frente a la fotografía y el surgimiento del cine, este se convierte en el objeto clave de la ciencia de la percepción: para los griegos, estética.

No muy distinta de esta era la situación en el Brasil de años anteriores. El Modernismo pretendió construir una verdadera cultura brasileña, liberándose de valores europeos y para ello era necesario revisar las tradiciones culturales del país. Tuvo dos fases: entre 1922 y 30 y entre 1930 y 45. En esta fase, fue atravesado por la dictadura de Getúlio Vargas. El mismo año de la Semana del Arte Moderno, se fundó el Partido Comunista de Brasil, 1922: la fecha es importante si se considera que cien años antes, el 7.sept.1822, Brasil se independizó del reino de Portugal. Hacia 1917, cuando se lleva a cabo la primera huelga general, al tiempo comienzan a difundirse con amplitud las ideas anarquistas y socialistas. En ellas abrevaría Oswald de Andrade, quien ya en 1911, junto a Emílio de Menezes, había fundado la revista *O Pirralho* o *El Mocosito*, cuyo solo título ya indica de qué iba la cosa. Al año siguiente Andrade regresó de un viaje de Italia trayendo noticias del futurismo italiano, con la novedad del verso libre. El Futurismo es, al lado de cubismo de Cézanne, Picasso & compañía,

la otra vanguardia de comienzos del XX. Su fundador, en Italia, fue Filippo T. Marinetti (Alejandría, Egipto, 1876-Bellagio, Como, 1944), quien redactó el *Manifeste du Futurisme*, publicado en *Le Figaro*, de París (20.feb.1909). El movimiento buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. Sus elementos principales: poesía, valor, audacia y revolución, ya que se pregonaba el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso y la bofetada irreverente. Postulaba la exaltación de lo sensual, lo nacional y lo guerrero, la adoración de la máquina (“... un automóvil rugiente, que parece rugir sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.” Essers, V., *Los maestros de la pintura occidental*, Vol. II, Taschen, 2005: 548), el retrato de la realidad en movimiento (exaltaba la velocidad), lo objetivo de lo literario y la disposición especial de lo escrito, con el fin de darle una expresión plástica. La que pudo tener en un comienzo...

Pero tan nobles ideales muy pronto fueron traicionados por la manipulación política. Es justo la ciencia de la percepción llamada cine la que los políticos explotan. Como pasa en Colombia, según lo muestran diversos estudios, desde una época que pretende acallarse, pero salta a la memoria, 2002-2022, la *estetización de la guerra* se convierte en un factor estratégico en las sociedades totalitarias: el Futurismo, pronto absorbido por el fascismo, es ejemplo de ello. En uno de sus poemas Marinetti muestra la relación estética-guerra: ‘La guerra es bella: después de 27 años, nosotros futuristas, nos hemos elevado contra la afirmación de que la guerra no es estética... también estamos abocados a constatar que... la guerra es bella, porque gracias a las máscaras de gas, a los aterradores megáfonos, a los lanza-llamas y a los pequeños tanques, funda la supremacía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella, porque enriquece un sembradío florido de humeantes orquídeas de metralletas. La guerra es bella, porque ella une los golpes de fusiles, los cañonazos, las pausas del fuego, los perfumes y los colores de la descomposición, en una sinfonía. La guerra es bella, porque ella crea nuevas arquitecturas como aquella de los tanques, de los escuadrones geométricos de los aviones, de espirales de fuego elevándose de las ciudades en llamas y mucho de otras cosas más... Poetas y artistas del

Futurismo... recuerden estos principios de *estetización de la guerra*, con el fin de que su lucha por una poesía y una plástica nueva... sea iluminada'. (Benjamin, Walter. *Essays français*. Gallimard, París, 1991: 170; en Arcos Palma, *Ensayo & Error* No 7, 2000: 272-273).

El error tienes patas largas. Si los nobles ideales del Futurismo murieron con el fascismo y la *estetización de la guerra*, cuando se habla de cubismo se olvida lo que dijo el propio Picasso, a quien se atribuye la paternidad del movimiento: 'Cuando hacíamos Cubismo, no teníamos ninguna intención de hacer Cubismo sino únicamente de expresar lo que teníamos dentro'. (*Dic. Larousse de la pintura*, Tomo I). Alejo Carpentier aclara esto en su libro *Tientos, diferencias y...* (P&J, 1987: 262), tanto acerca del cubismo como de su auténtico padre, Cézanne (1839-1906), del vanguardismo en tanto vuelta a los orígenes, de la lucha entre una forma fijada y otra en gestación:

"Y es el *cubismo*, cuyo padre espiritual, de otro modo, era Cézanne. Basta ver los estudios de éste sobre la montaña de *Sainte-Victoire*, en que la visión de la montaña se va desintegrando de forma geométrica, en bloques de colores, para ver el pecado de la pintura cubista, o sea, la destrucción del asunto en la pintura. Si es que una serpiente era representada en una *Tentación* por una manzana en la boca, esa manzana era la manzana de Cézanne. De él partía todo. El *cubismo* daría lugar al *dadaísmo*, negación por la negación, negarlo todo, borrar y cuenta nueva, partir de punto cero, pero que engendraría, en fin de cuentas, una de las escuelas más fecundas, que más ha aportado, durante un tercio de este siglo, que fue el *surrealismo*. Porque, no nos dejemos engañar por el artista cuando reniega del arte; miente, miente amablemente porque con eso no hace mucho daño. Es como el poeta que dice: voy a hacer antipoesía y antipoemas. Detrás de ello lo que está buscando es la poesía, una poesía que se sienta brotar buscando la poesía. El pintor que dice: yo voy a hacer antipintura, está buscando una expresión plástica detrás de esa antipintura. Y el músico que dice que está haciendo antimúsica, que es el caso, por ejemplo, de los discípulos de John Cage, hoy día, en realidad, ¿qué hacen si no remontarse a los orígenes del repeticionismo de la música primitiva de todos los pueblos de

la tierra? En realidad, todos estos movimientos negativos *anti*, (...), antipasado y todo, en realidad siempre forman parte de una búsqueda prometida del artista hacia una expresión nueva, es decir, lo que Malraux en una frase muy inteligente había definido como la lucha entre una forma fijada y una forma en gestación.”

La búsqueda artística de Gilberto y de Caetano con el *Tropicalismo*, seguramente los llevó al comienzo por la ruta de una expresión nueva, pero tal vez en su sueño no contaron con los intereses primarios de la industria discográfica ni con los avatares políticos. Viene ahora Caetano con dos temas: *Tropicália* y *É proibido proibir*, dos clásicos de esa tendencia llamada *Tropicalismo*, títulos que en su orden aluden a la instalación de Oiticica y a uno de los grafitos que sacudieron a Francia en mayo del 68. www.youtube.com/watch?v=IQDewD54yMA&NR=1&feature=endscreen (3:59) www.youtube.com/watch?v=XRxGfFzdZ3w&NR=1&feature=endscreen (5:57) Para cerrar este bloque viene un título que no sólo parece resumir el contenido sino que marca el final de un célebre libro, así como lo que fue la dictadura para los brasileños, *Merda*, en este caso para dos de ellos, *Chico Buarque* (VIII de la serie *Músicos del Brasil*) y Caetano Veloso, pero que aquí tiene un significado adicional: música sobre la expresión del teatro que más da suerte antes de los espectáculos: *¡Merda para todos!* www.youtube.com/watch?v=ZICYoeTovXA&NR=1&feature=endscreen (2:03)

Pese a que no tuvo éxito comercial fuera de Brasil, el *Tropicalismo* ha influido a músicos como el rockero escocés David Byrne (Dumbarton, 1952), líder de los *Talking Heads* y quien en 1996 grabó el tema *Águas de Março* de Tom Jobim junto a la brasileña Marisa Monte. www.youtube.com/watch?v=WDborZdgxN4 (3:15). El *Tropicalismo* también influyó al rockero gringo Kurt Cobain (Aberdeen, 1967-Seattle, 1994), líder de la banda *grunge* *Nirvana*; al músico y artista visual Devendra Banhart (Houston, 1981); y al cantante de rock experimental y alternativo, gringo como Cobain y Banhart, Beck David Campbell, llamado Beck Hansen (Los Ángeles, 1970), quien en 1998 lanzó el álbum *Mutations* (¿por *Os Mutantes*?) que incluye el sencillo *Tropicália*, homenaje a este tipo de música y, por supuesto, al álbum del mismo nombre de G. Gil.

www.youtube.com/watch?v=HGe8F_zbuEA (3:21) Con motivo de los 25 años del álbum *Tropicália*, Gilberto Gil & Caetano Veloso grabaron para TV Cultura de São Paulo el tema *Haití*, composición de ambos cantada al estilo rap. Anhembi, São Paulo, 25.IX.1993. Participan: Celso Fonseca, guitarra; Pedro Sá, guitarra; Marcelo Costa, batería; Jorge Gomes, batería; Arthur Maia, bajo; Lucas Santana, flauta; Carlinhos Brown, percusión (estuvo en Colombia, *Hay Festival* 2012); Leo Biti Biti, percusión; Gustavo Dalva, percusión; Moreno Veloso, cello; Caetano Veloso, guitarra y voz; Gilberto Gil: guitarra y voz; Hélio Eichbauer, escenografía. Dirección, Roberto Talma. Proyecto y dir.: Toy Lima. www.youtube.com/watch?v=M2mqbCNAugk (4:44)

Para que quede claro que el *Tropicalismo* fue más una tendencia, animada por la discusión de lo nuevo, que un movimiento, hay que escuchar a uno de sus principales pioneros, Gilberto Gil: 'El tropicalismo surgió más de una preocupación entusiasmada por la discusión de lo nuevo, que propiamente como un movimiento organizado'. Estos equívocos son frecuentes, pero a la vez son más frecuentes los ánimos por ocultarlos que por revelarle a los pueblos la verdad: claro, así se conserva más fácil el orden público, la inercia de las autoridades, la calma en las ligas de la decencia de la sociedad. Y de eso ni G. Gil ni sus *partenaires* musicales tienen culpa, como tampoco, se aclara, del manejo que de muchos ritmos, convertidos todos a BN, a MPB, hizo la industria musical ya no sólo brasileña sino multinacional: sellos como RCA Victor, Philips, Odeon, Soul Jazz Records etc. Contra la división, la fraternidad: para concluir, los *tropicalistas* Caetano, Gilberto y su musa, Gal Costa, quienes en homenaje a *Tropicália* cantan los temas *Alegria*, *alegría* y *Baby*, ambos originales del primero de ellos, Caetano Veloso. Y *Madredeus*, de Portugal, con la voz de Teresa Salgueiro en el *fado* *O Sonho*, que resume bien los de G. Gil y su entrañable amigo C. Veloso, quienes siempre han asimilado *antropofágicamente* lo que consideran positivo y adecuado para su país. www.youtube.com/watch?v=eWejSfzyVT (2:47)
www.youtube.com/watch?v=scDhb6DNhD0&NR=1&feature=endscreen (5:07)



Caetano Veloso: Otro antropófago cultural y tropicalista pionero

Sou baiano e estrangeiro.

Caetano Veloso (Citado por Tom Zé en una canción típica del Tropicalismo)

Hablar de G. Gil lleva a hablar de Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso (7.ago.42, Santo Amaro da Purificação, Bahía): cantante, guitarrista, compositor, poeta y escritor brasileño. Aprendió en su casa a tocar el piano y a los nueve años compuso un *baião* (ritmo de danza popular del nordeste de origen angoleño, por vía de los bantúes). Cuando llegó la hora de estudiar en la U., con su hermana María Bethânia se trasladó a Salvador (1ª capital nacional de Brasil), donde estudió arte. A fines de 1966 la acompañó a cantar en una obra musical en Río; obtuvo éxito cuando ella grabó su primera composición. Graba su primer álbum, *Domingo*, con Gal Costa. María Bethânia en una de sus grabaciones iniciales, canción que habla de la mujer que trabaja en una fábrica de tejidos y recuerda: un homenaje a Noel Rosa, autor que dejó más de 230 composiciones, según Almir Chediak (XV de la serie). En la voz de María Bethânia *Três Apitos*, en compañía de Carlos Castilho, grabación RCA Victor, 1965; luego, Caetano, hace dúo con Gal Costa, la musa de G. Gil, en *Domingo*, tema que da título al álbum de 1967, grabado para Philips/Universal Music: 'Rueda, toda la gente rueda/ alrededor de esta plaza/ esta tarde está muerta'. www.youtube.com/watch?v=AF_Jb3VADfA&NR=1&feature=endscreen (2:07) www.youtube.com/watch?v=e3TJpY7KOE0 (1:29)

Con la primera Constitución (1967) de la dictadura militar, Brasil pasó a llamarse República Federativa de Brasil, nombre que la del 88 conservó. En 1968, junto a Gilberto Gil, antropófago cultural nacido el mismo año 42, Caetano se hizo pionero del *Tropicalismo*, tendencia que buscaba la revalorización de la Música Tradicional Brasileña y en general de los distintos campos del quehacer cultural. Esta es su versión en vinilo del manifiesto del que, se reitera, es tendencia no movimiento, *Tropicália*. www.youtube.com/watch?v=jPkhcm-gZEo&feature=fvst (3:51) En 1968 grabó su primer álbum solo, *Caetano Veloso*, y su música cruzó fronteras con *É proibido proibir*. Pero no sólo su arte: en 1969, a

causa de la dictadura abandonó su país, para acabar errando por Londres, Madrid y Tel Aviv. Tras un exilio forzado de tres años, regresó a Brasil y en 1973 grabó el álbum experimental *Araçá azul*, para *Phonogram/Philips*. Así como han sido inseparables, G. Gil y C. Veloso también han tenido amistosas divergencias: mientras el primero hizo *covers* de *The Beatles* y en particular de John Lennon, el segundo, antes de que se le pegue el musgo, prefiere rodar con los *Rolling Stones*. Caetano Veloso, con la canción que está en las antípodas del himno de los cuatro de Liverpool, *Let it Be* o *Déjalo ser: Let it Bleed* o *Déjalo sangrar*, himno a su vez del grupo cuyo nombre no se sabe aún si proviene del *Rolling Stones Blues* de Muddy Waters o del arcaico proverbio irlandés: *A las piedras rodantes no se les pega el musgo*. Detrás de la voz y la guitarra de Caetano, un muy agradable fondo de blues. www.youtube.com/watch?v=G0gBvb3JcTU (3:24) Y ahora el original de los *Rolling Stones*, *Let it Bleed*, del álbum del mismo nombre (1969). www.youtube.com/watch?v=YsMdEbjA4mw (4:52)

Rogério Duarte Guimarães (Ubaíra, 10.abr.1939), es un diseñador, músico, escritor e intelectual multimedia baiano, además de compositor, poeta, traductor y profesor. En 1961 se mudó para Rio, donde trabajó como director de arte de la *União Nacional de Estudantes* (UNE) y de la *Editorial Vozes*. Fue el autor de varios carteles para filmes de su amigo Glauber Rocha, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* y *A Idade da Terra*. También creó, para este último, la banda sonora. Entre los artistas con los cuales colaboró, se cuentan Gilberto Gil, Caetano Veloso, en 1968, igual que más adelante João Gilberto, Jorge Ben y Gal Costa.

Duarte es uno de los mentores teóricos del *Tropicalismo*, en particular de Caetano, y uno de los primeros en ser preso, junto con su hermano Ronaldo, y víctima de tortura, la que denunció públicamente a raíz del régimen militar (1964-85). El caso movilizó artistas y mereció amplia divulgación en el periódico carioca *Correio da Manhã*, que publicó una carta colectiva pidiendo la liberación de los 'Hermanos Duarte'. Con el endurecimiento de la dictadura y la promulgación del Acto Institucional Nº 5 (AI-5) (1), Rogério fue a parar a la clandestinidad e inició su fase *trascendental* que lo llevó a estudiar sánscrito y luego a traducir el *Bhagavad Gita*, editado por él en 1998 bajo el título *Canção do Divino*

Mestre junto a un CD en el que participaron varios artistas. También es suyo *Tropicaos* (Azougue, 176 pp.) libro en el que, entre otras cosas, habla de la prisión, la tortura y su versión sobre la tendencia *Tropicalista*. Breve historia del AI-5: quinto de una serie de decretos emitidos por el régimen militar brasileño en los años siguientes al Golpe de 1964. Pasando por encima de la propia Constitución del 24.ene.1967, así como de las estatales, dio poderes extraordinarios al presidente y suspendió varias garantías constitucionales.

Redactado por el ministro de Justicia, Luis Antônio da Gama e Silva, el 13.dic.1968, entró en vigor durante el gobierno de Artur da Costa e Silva (1967-69). El Acto se produjo en represalia por la decisión de la Cámara de Representantes, que se negó a conceder licencia para que el diputado Márcio Moreira Alves fuese procesado por un discurso que cuestionaba al ejército: '¿Cuándo no será el ejército un santuario de torturadores?', pidiendo, de paso, al pueblo que boicotease las festividades del día de la Independencia (7.sept). Pero, el decreto también se produjo a raíz de las acciones y declaraciones por las cuales los políticos fortalecieron la *hard line* del régimen militar. El AI-5, le dio al régimen poderes absolutos: su primer efecto, el cierre del Congreso por casi un año. Además 'otras restricciones o prohibiciones al ejercicio de cualesquiera otros derechos públicos o privados' podrán ser establecidas a discreción del Ejecutivo, que pisaba así al Legislativo y al Judicial. El presidente podía también, conforme al Art. 8º, decretar la confiscación de bienes por enriquecimiento ilícito en el ejercicio del cargo o función pública, tras la debida investigación: con cláusula de reembolso si se probaba la legitimidad de la adquisición de los bienes. El Art. 10º suspendía la garantía de *Habeas Corpus*, en los casos de crímenes políticos, contra la seguridad nacional, el orden económico y social y la economía popular. Durante la vigencia del AI-5, también recrudeció la censura. La censura previa se extendía a la prensa, a la música, al teatro y al cine. Como en tiempos de Vargas. El fin del AI-5 se dio el 13.oct.1978, cuando el gobierno de Ernesto Geisel (1974-79), promulgó la Enmienda Constitucional Nº 11, cuyo Art. 3º revocaba todos los actos institucionales y complementarios que fuesen contrarios a la Constitución, 'excepto por los efectos de los actos realizados con base en ellos, los cuales están excluidos de la

revisión judicial', lo que restauraba así el *Habeas Corpus*. La Enmienda entró en vigor al comienzo del gobierno de João B. Figueiredo (1979-85).

En breve, Caetano, Gal, Bethânia y Gil (1976), en la apertura del show de *Los más Dulces Bárbaros*, grupo formado por los bahianos Gilberto Gil, María Bethânia, Gal Costa y Caetano. www.youtube.com/watch?v=O0sJljE4NnE (6:52) Caetano, interpreta el tema *Gente*, del álbum *Bicho* (1977), para el que tuvo contacto con la cultura nigeriana. www.youtube.com/watch?v=n708Dn3vilo (3:39) El tema *Outras palavras* (1981), de Caetano es un homenaje a la palabra, pero más específicamente a las posibilidades sin fin de la lengua portuguesa. www.youtube.com/watch?v=OQozZQs-vgQ (3:51) De *Corazón clandestino* (1986), que reúne a Caetano Veloso y Fito Páez, el tema *Rumba del piano*. www.youtube.com/watch?v=2K_7LBjNEVQ&feature=results_video&playnext=1&list=PL35169B2C47FF8EIC (5:11)

Antônio Carlos Santos de Freitas es el cantante y percusionista más conocido como Carlinhos Brown. Nació el 23.nov.1962 en el barrio de Candeal Pequeno, en Salvador de Bahía. El apellido lo adoptó en homenaje al *Padrino del Soul* James Brown, a quien Carlinhos admira. Se inició en la música de la mano de Osvaldo Alves da Silva, *El maestro del Bongó*, quien le enseñó a tocar todo tipo de instrumentos. Su primer gran éxito llegó en 1985, cuando grabó junto con Luis Caldas, el tema *Visão do ciclope*. En esta misma época, participó en el tema *Brasileiro*, de Sérgio Mendes, que también obtuvo un notable éxito. En 1986, Caetano llamó a Carlinhos para invitarlo a participar con su banda en el disco *O Estrangeiro*, en el que éste hizo una composición aclamada por todos: *Meia Lua Inteira*. Carlinhos comenzó a realizar giras internacionales junto a grandes músicos brasileños: João Gilberto, João Bosco y Djavan. Otros muchos también interpretaron sus temas: Gal Costa, Maria Bethânia, Daniela Mercury y Herbet Vianna. En los años 90, se consolidó en la escena musical, liderando el grupo *Timbalada*, compuesto por más de 100 percusionistas y cantantes, la mayoría jóvenes pobres provenientes de Candeal. En 1996 inicia su carrera de solista, publicando su primer disco, *Alfagamabetizado*, que tuvo gran

acogida de público y crítica y en el que mezcla música pop con ritmos afrobrasileños. Dos años más tarde, aparece su segundo trabajo, *Omelete man*, en el que destaca el arreglo de cuerdas y el canto de algunos temas en inglés. En 2001 aparece *Bahia do mundo, mito e verdade*, un disco que fusiona rock con jazz y ritmos afrobrasileños. *Tribalistas*, en el 2003, le reportó mucha fama en España, además de un *Grammy Latino* y dos premios *Amigo*. En 2004 participó en el *Forum de las Culturas* de Barcelona. Su labor fue llevar los ritmos y músicas del Carnaval de Bahía a la capital catalana e impregnar de sonido y color un evento de más de tres horas de duración. Destaca también por su faceta solidaria, apadrinando proyectos como la ya citada *Timbalada* y la banda *Lactomia*, formada por niños y jóvenes de entre 7 y 23 años que tocan instrumentos hechos por ellos con materiales reciclados. En 2002, Carlinhos recibió el Premio UNESCO de la Juventud, por ser el fundador de ASPAS, asociación que desarrolla programas comunitarios de integración a través de la música, para jóvenes de origen humilde. Carlinhos Brown, en el tema *Carlitos Marrón*, perteneciente al filme *El milagro de Candeal* (2004), del español Fernando Trueba, dándole la bienvenida a Bebo Valdés, quien no salía de Suecia hacía mucho tiempo: aquí está en Salvador de Bahía, 42 años después. www.youtube.com/watch?v=3bklkXaByRk (5:08) Ahora, del álbum *O Estrangeiro* (1989), de Caetano Veloso, el tema que le da título, en su voz: 'El antropólogo Claude Levi-Strauss, detestó la bahía de Guanabara'. www.youtube.com/watch?v=6i7r3wn8ICw (6:19) Cuatro años más tarde, Caetano se encuentra con Gilberto: los dos, en guitarra y voz, interpretan una creación del segundo, *Sampa*, en vivo desde el Estadio Anhembi, de São Paulo (25.sept.93). www.youtube.com/watch?v=ySPCaOrJdOc (3:32) Fuera de sus ánimos de *parceria*, los músicos brasileños se caracterizan por no tenerle miedo ni fobia a ningún folclor. Como en el caso de *Fina estampa*, clásica pieza de la peruana María Isabel Granda y Larco, *Chabuca Granda* (1920-1983) que, como tantas otras suyas (*La flor de la canela*, *Caballo de paso*, *Gracia*), cobró fama por la versión de la española María D. Pradera (Madrid, 1924): interpreta Caetano, 1994. www.youtube.com/watch?v=vkNzKKO_oiw (2:49)

La banda sonora del filme *Tieta do Agreste* fue toda compuesta por Caetano Veloso, destacando el tema *A Luz de Tieta*, grabado por el propio Caetano a dúo con Gal Costa. www.youtube.com/watch?v=FCbNgjBAfXI (4:59) *Tieta do Agreste* (1977) novela de Jorge Amado (Itabuna, 1912-Salvador, 2001) que trata a las putas sin prejuicios, como seres humanos, reivindicando el oficio sin el prurito del escándalo, fue adaptada para TV por la *Red Globo* en 1989, con Betty Faria y Joanna Fomm, y luego para cine por Carlos Cacá Diegues (1940), en 1996, con Sonia Braga, *Tieta*; Marília Pera, Perpétua; Chico Anysio, Zé Esteves; Cláudia Abreu, Leonora; Leon Góes, Ascânio; Heitor Martinez, Ricardo. Diegues estuvo casado con la cantante *tropicalista*, muy cercana a Caetano y a María Bethânia, Nara Leão, con quien tuvo dos hijos, Isabel y Francisco. Nara Lofego Leão Diegues (Vitória, 1942-Rio de Janeiro, 1989) es para algunos cronistas *La Musa del BN* y este ritmo, según Wikipedia, nació en reuniones en el apartamento de sus padres en Copacabana, de las cuales participaban quienes serían figuras del género: Roberto Menescal, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, y su entonces enamorado, Ronaldo Bôscoli (1er marido de Elis Regina). A fines de la década de 1950, fue reportera del diario *Última Hora*, donde Bôscoli también trabajaba y cuyo dueño, Samuel Wainer, estaba casado con Danuza Leão, hermana de Nara. El amor de ésta con Bôscoli terminó cuando él la traicionó e inició, durante una gira por Bs. Aires en 1961, un idilio con la cantante Maysa Figuerira Monjardim (1936-1977), mejor conocida como Maysa Matarazzo, nexo entre el samba-canção y el BN, como lo refrenda Caetano en *Verdade Tropical*, y quien murió en un accidente de tránsito en el puente que va de Rio a Niterói. En su diario había escrito: 'Hoy es noviembre de 1976, soy viuda, tengo 40 años, 20 de carrera y soy una mujer sola. ¿Qué dirá el futuro?' Murió el 22.ene.1977, a las 5:00 de la tarde. *Meu Mundo Caiu*, en su sentida voz: *Había un profundo desencuentro dentro de mí: acabé sin saber quién era yo.* www.youtube.com/watch?v=f_2MtwlnLg0 (3:30) En detrimento del drama y melodrama del samba-canción, el BN refinó y suavizó melodías e interpretaciones.

En adelante, Nara vuelve a acercarse a Carlos Lyra, de ideas más de izquierda y quien rompió su sociedad musical con Bôscoli en 1960. Inicia un romance con el cineasta Ruy Guerra y se casa

con él tiempo después. En esa época pasa a interesarse por el samba de morro. El debut profesional se dio cuando participó, al lado de Vinícius y Carlos Lyra, en la comedia *Pobre Menina Rica* (1963). El título de *Musa del BN* fue dado a ella por el cronista Sérgio Porto. Mas la consagración definitiva ocurre después del golpe militar, con la presentación de *Opinião*, inspirado en el samba de Zé Kéti y con éste al lado de João do Vale, un espectáculo de crítica social a la represión impuesta por la dictadura. María Bethânia, a su turno, la sustituiría al año siguiente, interpretando *Carcará*, pues Nara se alejó por estar afónica. Ésta va cambiando sus preferencias musicales a lo largo de la década de 1960. De *Musa del BN*, pasa a ser voz de protesta y simpatizante de las actividades de los Centros Populares de Cultura de la UNE. Aunque los miembros del Comité del Partido Comunista (CPC) ya hubiesen sido acabados por la dictadura, en 1964 el espectáculo *Opinião* tiene fuerte influencia del espíritu CPC. En 1966, interpretó la canción *A Banda*, de Chico Buarque en el Festival de MPB (Canal TV Record), que ganó el evento y el favor del público. Luego, la original de Chico Buarque (VIII de la serie). www.youtube.com/watch?v=ZVESuWFnE6M (2:06) www.youtube.com/watch?v=9yAI3oFlWMg&NR=1&feature=endscreen (2:11) Otras interpretaciones de Nara Leão: *O Barquinho* y *Com Açúcar, com Afeto*, la que encargó a Chico Buarque, a quien homenajearía en el disco homónimo de 1980.

Las colaboraciones de Caetano Veloso con el cine son muchas e importantes. 20 años después de componer la banda sonora de *Tieta do Agreste*, le rinde tributo a la pareja Fellini-Masina en *Que Não Se Ve (come tu me vuoi)*, canción del álbum *Omaggio a Federico e Giulietta* (1997). www.youtube.com/watch?v=vReQyt-KUuY (3:42) Caetano interpreta *O enredo de Orfeu*, tema del filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues. www.youtube.com/watch?v=M7mCboNsATo (4:25) *Cucurrucú Paloma*, en la voz de Caetano, canción incluida en el filme *Hable con ella* (2002), de Almodóvar, que tuvo siete nominaciones en los Goya, 2003, pero sólo ganó por la mejor banda sonora. www.youtube.com/watch?v=CsAICcA4Z8&feature=results_video&playnext=1&list=PL626EBIB2AC78861F (3:45) El mismo año en el que Veloso homenaja a Fellini y a Masina, aparece: VERDADE

TROPICAL (1997) – CAETANO VELOSO – São Paulo, *Companhia das Letras*. Edición digital: Editora Schwarcz (1997). Para José Miguel Wisnik, David Byrne y Silvina Garré.

“Del fondo oscuro del corazón solar del hemisferio sur, de dentro de la mezcla de razas que no asegura ni degradación ni utopía genética, de las entrañas inmundas (y, en el ínterin, correctivas) de la globalizante industria del entretenimiento, de la isla Brasil suspendida eternamente a medio milímetro del suelo real de América, del centro de la niebla de la lengua portuguesa, salen estas palabras que, aunque se sabían de hecho sin pretensiones, son de testimonio e interrogación sobre el sentido de las relaciones entre los grupos humanos, los individuos y las formas artísticas, y también de las transacciones comerciales y de las fuerzas políticas, en suma, sobre el gusto de la vida en este fin de siglo. La palabra poeta encerraba tal grandeza como ninguna otra podría, y, lo mismo que un poco secretamente, yo la acogí en mi corazón y procuré aplicarla a lo que hacía y haría –aunque no fuese poesía”.

“En esta *Verdade tropical*, el centro de la atención de Caetano Veloso es el tropicalismo –sus puntos de partida afectivos e intelectuales; sus protagonistas; el modo como fue percibido por una generación que cantaba música popular apasionadamente, como quien toma partido; las visiones del Brasil delineadas a partir de él; las formas que encontró de ese desdoblar a lo largo del tiempo. Pero Caetano habla directamente de sí mismo, transformando la relación con la música en un guión de su vida personal. Así, en el capítulo *Narciso en vacaciones*, él recuerda los dos meses en que estuvo preso, en el tránsito del 68 para el 69. Cuenta, por ejemplo, cómo tuvo la ocasión de evitar la prisión de Gilberto Gil y no supo hacerlo; describe su sueño irremediable y el modo como vivenció el erotismo en aquel encierro entre hombres; explica las tales fotografías de la Terra que vio en una revista de variedades; narra sin prisa una situación que hoy le inspira “una mezcla de humor y rabia”: en el patio del cuartel de los paracaidistas, bajo ‘un sol brutal, con un fusil ametralladora a cuestas, yo cantaba suavemente para el oficial de día’. Caetano extiende una línea cronológica a partir de la infancia y de la adolescencia en Santo Amaro, y, aunque se concentra en el período que va hasta mediados de la década del 70, llega hasta el momento

en que terminó de escribir este libro, en julio del 97. De un extremo al otro los temas se multiplican: las relaciones familiares; la dictadura, el exilio en Londres; lecturas decisivas y preferencias literarias; el sexo, la experiencia con las drogas: Gil, Bethânia y Gal; João Gilberto y el bossa nova: rock&roll y samba; Chico Buarque; Glauber, *Cinema Novo* y amor al cine; proyectos estéticos de las décadas de 1960 y 70; los festivales y los programas de entrevistas, la vieja (TV) Record; el teatro de Zé Celso y el de Boal; el diálogo con los (poetas) concretistas; la contracultura de Zé Ayrick; *Beatles* y *Mutantes*; Rio, São Paulo y Salvador etc. Sin ser una autobiografía, *Verdade tropical* es Caetano Veloso por él mismo. Puede ser la MPB por ella misma o nuestros trópicos por un tropicalista, por un brasileño músico, por un compositor brasileño que hace aquí del tiempo la torre más alta de su observatorio. Es la primera vez que él usa extensamente la escritura. De muchas maneras, entretanto, conocemos de cerca al autor de *Verdade tropical*: sus canciones se mezclan con nuestras experiencias, traducen nuestra voluntad de amor y de protesta, sugieren el tono y el pulso de ciertas danzas ocultas dentro de nosotros. En este libro está intacta su capacidad de provocarnos, de ponernos en movimiento con su oído inquieto, con la vitalidad de su imaginación reflexiva, con una forma propia de hablar la lengua portuguesa. Caetano Veloso nació en Santo Amaro [...], Bahía, en 1942. Cantante y compositor, publicó el libro *Alegria, alegria* y dirigió el filme *O cinema falado* (1986) o *El cine hablado*". (Tradujo: LCMS)

En la Introducción a *Verdade Tropical*, Veloso recuerda: "En 1995, el diario *Folha* de S. Paulo estampaba en la primera página: 'Relatoría del Banco Mundial apunta a Brasil como el país en que hay mayor desigualdad social y de ingresos en el mundo'. Los datos informan que el 51,3% de los ingresos en Brasil se concentra en el 10% de la población. El 20% más rico posee el 67,5%, mientras el 20% más pobre posee apenas el 2,1%. Se trata de un legado brutal que, al llegar a la adolescencia, mi generación soñó hacer revertir. En el 64, ejecutando un gesto exigido por la necesidad de perpetuar esas desigualdades que se han mostrado como el único modo en que funciona la economía brasileña (mal, naturalmente) –y en el plano internacional, por la defensa de la libertad de mercado contra la amenaza del bloque comunista

(guerra fría) –, los militares tomaron el poder. Los estudiantes o eran de izquierda o se callaban. En el ambiente familiar, en las relaciones de amistad, nada parecía indicar la posibilidad de que alguien, en sana conciencia, discrepara del ideario socializante. La derecha sólo existía por causa de intereses creados e inconfesables. Así, las marchas ‘con Dios por la libertad’, organizadas por ‘señoras católicas’ en apoyo al golpe militar, nos surgían como cínicos gestos hipócritas de gente mala”. (Tradujo: LCMS). En honor a la verdad, hay que decir que hoy en Brasil, no pocos poetas, serios (no del canon oficial, tradicional ni conservador) han retitulado el libro de Caetano como *Mentira Tropical*...

En suma, Caetano Veloso es otro antropófago cultural y pionero del *Tropicalismo* que se ha destacado por ser un hombre íntegro y un artista versátil que ha logrado unir lo foráneo con lo propio. Aunque neto bahiano, ha sido también un viajero, un músico de mundo, como Tom, Gilberto, Hermeto, Egberto, Naná, pero también un exiliado, que siempre ha puesto por encima de cualquier interés comercial, lo artístico. En ello mezcla samba con BN, los ritmos de su país con los de otros como Nigeria. Ha contribuido mucho con el cine, arte por el que siente una inmensa pasión, y en particular para Cacá Diegues, Pedro Almodóvar, desde *Tieta do Agreste* hasta *Hable con ella*, pasando por el personal *Omaggio a Federico e Giulietta*, es decir, al director de *Amarcord*, *La dolce vita*, *La ciudad de las mujeres* y, entre muchas más, *Ocho y medio*, clásicos de la historia del cine; y, desde luego, a su mujer, Giulietta Masina, la musa inspiradora y protagonista del entrañable filme *La Strada*, en el que Gelsomina, toca la trompeta, ama callada al rudo Zampanó y por ello sólo recibe desprecio. Al final, Zampanó, solo, llora impotente la derrota frente al apabullante símbolo de la eternidad, el infinito, la muerte: el mar...

Caetano en *Verdade Tropical*: ‘Uno de los acontecimientos más notables de toda mi formación personal fue la exhibición de *La strada* de Fellini un domingo por la mañana en el Cine Subaé’. Hablar de Caetano Veloso entraña hablar de su cuasi-gemelo astral Gilberto Gil, y viceversa, músicos, cantantes y guitarristas que en su obra han sabido reflejar el trabajo en unión con otros artistas, Gal Costa, María Bethânia y João Gilberto, sin envidias ni celos ni otros sentimientos paralizantes... Ellos bien saben que la música no sólo es la principal amiga de la tolerancia sino, ante

todo, acérrima enemiga de la intolerancia y de todo lo que niegue la vida en comunidad: que, en efecto, la música militar es a la música, lo que la justicia militar es a la justicia. Como lo pudo comprobar cuando debió abandonar su país, para convertirse, más que en otro bahiano *antropófago* cultural y pionero del *Tropicalismo*, en *um estrangeiro mais*. Y antes que eso, en un exiliado que, aunque no haya podido evitar el carcelazo de su *partenaire* Gilberto Gil, supo siempre, por fortuna, conservar la dignidad... Y contribuir, como dice João Gilberto, su maestro supremo, con 'un acompañamiento de pensamiento' para la música brasileña: lo que, según Caetano mismo, el propio João, en justicia, siempre ha hecho. Tras ese acompañamiento de pensamiento van los *Sonhos*, de Caetano Veloso: 'Cuando la poesía realmente se escondía en mi vida'. www.youtube.com/watch?v=GWPmnVjIC5E (3:07)

Enlaces:

<https://www.pagina12.com.ar/73805-nada-mas-que-la-verdad>

<https://nocaute.blog.br/2018/12/12/o-supremo-as-vesperas-do-ai-5/>



Edu Lôbo: Estilista con fuerte y épico sello personal

Edu Lôbo, a quien yo tanto admiraba pero de quien tanto disentía cuando se trataba de opiniones y teoría.

CAETANO VELOSO

Edu Lôbo (Rio de Janeiro, 29.ago.43): compositor, arreglista, guitarrista y cantante, referente de la II generación del *Bossa-Nova* (BN) y puente directo con *Tom Jobim*. Comienza tocando acordeón pero luego se pasa a la guitarra a pesar del disgusto de su padre, el compositor Fernando Lôbo, autor de un rico repertorio de sambas-canções al lado de Antônio María y Pernambuco, en opinión de Caetano Veloso (VI de la serie *Músicos del Brasil*). Edu inicia su carrera en los 60 influenciado por el BN. Conoce a Vinícius de Moraes con quien compone *Só me fez bem*. Al filo del tiempo se vuelve más político-social debido a la represión de la dictadura sobre su generación. En esta época trabaja con Ruy Guerra. Mientras participa en varios festivales de música popular, obtiene su primer premio en 1965, con ocasión del I Festival de MPB, por la composición de *Arrastão*, con letra de Vinícius, que de paso le reportó a Elis Regina el premio a *Mejor Intérprete*, y en 1967 con *Ponteio*, en el III Festival de MPB. También compone bandas sonoras para teatro, junto a Gianfrancesco Guarnieri y Augusto Boal, entre ellas *Arena Conta Zumbi*, una de las obras más renovadoras de la escena. Caetano: '*Arena conta Zumbi* era una obra maestra de economía de medios, una lección de cómo obtener efectos con el máximo de despojamiento'. De ella, el tema *Upa Neguinho*.

www.youtube.com/watch?v=SQ30LZFlyWg&feature=autoplay&list=AVGxdCwVVULXc3mlrSpvfsTnOZ_8297Cv6&lf=list_related&playnext=17 (2:19) En *Verdade Tropical* (1997), escribe: aunque la música de Edu represente la resurrección del sabor regionalista nordestino, no implica la regresión a un primitivismo armónico o a un simplismo melódico, es la de 'un sofisticado armonista, un melodista inventivo y un estilista de fuerte sello personal' (VT: 81). Entrando en materia musical con Edu Lôbo: *Só me fez bem*, del disco *Edu & Bethânia* (1967), fue llevada al *Free Jazz Festival* con Carlos

Malta, Marco Pereira y otros músicos. *Arrastão* fue compuesta por Edu, con letra de Vinícius, para Elis Regina, la *Mejor Intérprete* en el I Festival de MPB (4.VI.1965). *Ponteio*, de Edu Lôbo y el poeta José Carlos Capinan, con la guitarra y la voz de Edu acompañado por Marília Medalha y Hermeto al fondo en la flauta, ganó en la noche final del III Festival de MPB, Teatro *Record Centro*, São Paulo (21.oct.1967). www.youtube.com/watch?v=zxpjDXznR8M (5:12)
www.youtube.com/watch?v=Ylh5GHFOQeo (1:32)
www.youtube.com/watch?v=GWPmnVjIC5E (5:24)

Tal vez la anécdota contada en *Verdade Tropical* sirva para ilustrar la camaradería y la hospitalidad de los músicos brasileños y en particular la forma como Edu Lôbo recibió a Caetano, cuenta éste, cuando llegó de Salvador de Bahía a Río:

“El artista plástico chileno Alex Chacón le ofrecía vivir en su apartamento. Estaba casado con una brasileña para quien los padres dejaron un apartamento amplio en la avenida Nuestra Señora de Copacabana, casi en la esquina de la calle Santa Clara, donde vivían sin hijos. Casi dos meses después, alentado por Dedé, la hoy ex mujer de Caetano y quien entonces decidió mudarse para Río por su causa, Caetano llegó a la estación de autobuses de Río, donde, para su sorpresa, lo esperaba la cantante Sylvia Telles. Lo llevó en automóvil hasta el apartamento de Alex y le dijo que, ya que él, Caetano, estaba preparado, aquel mismo día irían a casa de Edu Lôbo: “Este, un gran compositor entonces en la cresta de la ola, me recibió la noche de aquel mismo día, con un cariño y un interés sinceros que nunca olvidé y es la imagen de la hospitalidad con que Río, a pesar de los prejuicios que después vine a descubrir, me acogió. Y será siempre la medida de mi gratitud –a pesar de las crisis de furia– para con aquella que João Gilberto llama ‘la ciudad de los brasileños’”. (Tradujo: LCMS)

La historia de *Arrastão* en la fiel versión de Caetano Veloso, quizás arroje algunas luces sobre el ambiente en que se forjó el estilo de Edu Lôbo. La canción *Arrastão*, revisitando la temática caymmiana de crónica de la vida de pescadores pobres, daba continuidad al trabajo de estilización de la música nordestina que venía desarrollando el joven carioca hijo de nordestino, el

autor/cantante del momento (el pernambucano Fernando Lôbo, su padre, fue un excelente, aunque poco abundante, compositor, responsable de algunas obras maestras de 1940 y 50 e incluso de una asociación con Dori Caymmi: *mi compositor favorito*, dice Caetano). Sus canciones presentaban la novedad de traer de vuelta una dimensión épica a la música brasileña moderna, lo que producía fuerte impresión de contraste con el intimismo lírico del BN. Pero, aunque representasen también la resurrección de los sabores regionalistas, esas canciones no retrocedían técnicamente a primitivismos armónicos o simplismos melódicos folclóricos pre-BN. Al contrario, Edu era entonces el que ha sido hasta hoy: un sofisticado armonista, melodista inventivo y estilista de fuerte marca personal. En *Arrastão*, como en muchas otras composiciones suyas de la época (incluso los temas de *Arena Conta Zumbi*), el deseo de salir del apartamento para los grandes espacios, del individual para el social, del urbanismo neutro para el particularismo regional –deseo que venía filtrado por una técnica de composición avanzada– lo llevaba muchas veces más cerca de Hollywood de lo que sería aconsejable, sin que eso llegase a amenazar la fuerza de su música rica y consistente, sostiene Caetano.

Comparado al de Nara Leão, Sylvia Telles, Carlos Lyra y, sobre todo, João Gilberto, el estilo de Elis Regina, señala Veloso, parecía enfático y extrovertido. Pero, al contrario de lo que sucediera con Bethânia, con Elis el drama y los grandes gestos volvían a la MPB vía televisión y no vía teatro. Ella tenía una voz limpia y brillante y su seguridad en términos musicales impresionaba. La forma como Elis presentó *Arrastão* en la TV –acentuada de convenciones rítmicas que ella enfatizaba con movimientos de cuasi-danza excesivamente diestros, y a la que no faltaba un triunfal desdoblamiento de curso en el final– talló un estilo tremendamente eficaz de presentación de música sofisticada en la TV que hizo de ella una gran estrella de masas con alta respetabilidad técnica. Sin dejar de entusiasmarse con su evidente talento, un joão-gilbertiano radical como Caetano, se molestaba con la vulgaridad de los efectos jazzísticos pre-cool, con la expresión corporal desarrollada por el bailarín gringo, radicado en Brasil, Lennie Dale. El programa de TV *O Fino da Bossa*, inspirado en los famosos shows universitarios de BN promovidos por Walter Silva, el *Pica-Pau*, y musicalmente calcado en los shows del *Beco das*

Garrafas, de Copacabana, donde brillaran Wilson Simonal, Leny Andrade, Edson Machado y tantos instrumentistas excelentes, y donde Elis hace su transición de cantante comercial de pop romántico de bajo nivel para cantante del llamado *samba-jazz*, era ambiente propicio para un talento como el de Gil, compositor inspirado, dueño de exuberante técnica guitarrística y de oído prodigioso que lo capacitaba a improvisar en *scat* similar al de Ella Fitzgerald. Él, a causa de su presencia en *O Fino da Bossa*, se volvería muy conocido y, poco a poco, se alejaba del empleo en la firma *Gessy Lever* y se acercaba a la vida de artista.

En 1937 se publicó *O rei da vela*, pieza del modernista Oswald de Andrade (1890-1954) que focaliza la sociedad brasileña de los años 30: a siete años de instalada la dictadura de Getúlio Vargas. Por su carácter poco convencional, *El rey de la vela* sólo fue llevada a escena 30 años después, integrando el movimiento tropicalista. Como sostiene Caetano: ‘Yo que, a esas alturas, conocía poco de Mário y nada de Oswald, no podría imaginar que este último sería el punto de unión entre todos los tropicalistas y sus más antagonistas admiradores’. El *Teatro de Arena* contaba (de ahí *Arena conta Zumbi*) la historia de Zumbi dos Palmares, el líder esclavo negro que creó el mayor y más famoso quilombo –voz que se refiere a una aldea de esclavos libertos, hoy con la acepción peyorativa si no de prostíbulo cuando menos de lío– de la historia de la esclavitud en Brasil. La idea de un territorio libre conquistado por excautivos valientes se prestaba naturalmente a todo tipo de alusión al gobierno militar y a *nuestra falta de libertad bajo él* (Veloso). Pero la glamourización de la heroicidad del personaje central –que, entretanto, era representado rotativamente por cada uno de los actores, en tributo a las ideas colectivistas–, realizada por la gracia de la música, abría como una claridad agradable en nuestras mentes, relata Caetano en *Verdade Tropical* (55). En este contexto es más fácil entender por qué se citó aquí la *hard line* de la dictadura del militar Castelo Branco. Veloso: ‘El golpe militar, llevado a cabo en nombre de la guerra al comunismo internacional, había puesto un oficial de la llamada línea *americana* en el poder: el mariscal Castelo Branco. Eso quiere decir que él, a diferencia de los llamados *prusianos* (que serían nacionalistas estatizantes), quería limpiar al Brasil del izquierdismo y de la corrupción para poder entregarlo a las modernidades del libre mercado. Casi todos

desconocíamos esos matices entonces: y aunque hubiésemos oído hablar de ellos, eso en nada nos habría cambiado, pues apenas veíamos en el golpe la decisión de asustar el proceso de superación de las horribles desigualdades sociales brasileñas y, al mismo tiempo, de mantener la dominación estadounidense en el hemisferio'. (VT: 121. Tradujo: LCMS) Igual que en Colombia...

Después de una temporada en EE.UU, Edu Lôbo vuelve a Brasil y retoma varios trabajos, entre ellos uno con *Chico Buarque*, con quien compone varias piezas en conjunto, y con *Tom Jobim*. Edu Lôbo, guitarra y voz, en el tema escrito por él y *Chico Buarque* *A Moça do Sonho* o *La chica del sueño*: Ha de haber algún lugar / Un confuso caserón / Donde los sueños serán reales/ Y la vida no.../ Un lugar debe existir / Una especie de bazar / donde los sueños extraviados / Van a parar...

www.youtube.com/watch?v=SLJKyFA_QS0&NR=1&feature=endscreen (5:54) Ahora, Edu Lôbo y *Chico Buarque*, con

acompañamiento de piano, cantan *Beatriz*. www.youtube.com/watch?v=D207r2Te9U8 (4:22) Las voces de

Edu Lôbo y *Chico Buarque*, con fondo de piano, en *Acalanto*, de la obra *O Corsário do Rei*.

www.youtube.com/watch?v=pRufjYCTTuY&feature=endscreen&NR=1 (3:55) Pocas veces se puede oír a tres titanes de la música

brasileña juntos: *Tom Jobim*, piano, *Chico Buarque*, voz y Edu Lôbo, guitarra y voz, en el tema *Choro bandido*.

www.youtube.com/watch?v=HGWXiAh325w&NR=1&feature=endscreen (3:29)

Pensado originalmente para el ballet teatro, Edu crea *O Grande Circo Místico*, inspirado en un poema homónimo del brasileño Jorge de Lima. El espectáculo, que se estrenó en 1983, mezclaba música, ballet, ópera, circo, teatro y poesía. Tamaño éxito originó una gira de dos años por el país, asistida por más de 200 mil personas durante las más de 200 presentaciones. Consagró a una de las más completas obras presentadas en el país e incluso en Lisboa. Las canciones fueron interpretadas por artistas de la talla de Milton Nascimento, Gal Costa, Simone, Gilberto Gil, Zizi Possi, entre otros. Luego se editó el disco. No se olvide aquí que la tendencia tropicalista estuvo muy cerca también de la llamada poesía concreta o, mejor, de los concretistas. Pocas personas como Caetano podrían describir mejor con quiénes se identificaban ellos,

así como por quiénes fueron influidos, directa o indirectamente, los artistas de las llamadas I y II generación del BN, desde Tom Jobim hasta Chico Buarque pasando, claro, por Edu Lobo, como lo hace él en su libro *Verdade Tropical*, con aportes personales míos: escribe Caetano que “los poetas *concretos* se sentían en sintonía con músicos europeos como Pierre Boulez y Karl-Heinz Stockhausen, quienes, en la década de 1950, retomaban la radicalidad de la escuela de Viena (sobre todo de Anton Webern, quien el 15.sept.1945 fue víctima de los *aliados* y en particular de los disparos de un soldado gringo ebrio), y con los pintores que seguían los caminos de los abstraccionistas Piet Mondrian y Kazimir Malévitch, y, llevando hasta las últimas consecuencias el hecho de que poesía no es propiamente literatura, valorizaron los aspectos físicos de la palabra, creando un tipo de poema que fue calificado al inicio como visual –sobre el papel, el énfasis caía en la tipografía, en el uso del color y de los espacios en blanco– pero que ellos siempre quisieron, en la expresión de Joyce, ‘verbíboco-visual’. Conocedores apasionados de las vanguardias de la primera década del XX –futurismo italiano, suprematismo y cubo-futurismo rusos, dadá internacional (con cierta antipatía por el surrealismo) –, ellos tomaron posición bien definida de cara a los modernismos de los años 20, a una historia exhaustiva de la poesía y, en fin, a los guiones que se debían establecer para ella en el futuro. En ese sentido, crearon lo que llamaban su *pai-de-uma*, una selección de autores obligatorios en la formación de una sensibilidad nueva y relevante: Stéphane Mallarmé (1842-1898), el primero, con su *Golpe de dados* (cuyo título completo es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* o *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, 1897), al pensar el poema sobre la página como una constelación, al usar el blanco del papel como elemento estructurador y al convertirse en antecedente de las vanguardias que marcaron los inicios del XX; Ezra Pound (Hailey, Idaho, 1885-Venecia, Italia, 1972), quien les dio el concepto *padre-de-una*, fuera de la aproximación con las escrituras provenzal y china, su monumental serie *The Cantos* compuesta a la manera de los ideogramas y a quien los gringos tildaron de traidor tras la II GM y quisieron condenar, quizás por haber dicho ‘el capitalismo coloniza el alma’ o ‘el templo es sagrado porque no está en venta’ o ‘cuando un hombre traiciona su palabra, no vale nada’; James Joyce

con sus palabras-montaje, la implosión de la forma *novela* en *Ulysses*, y la invención de un meta-lenguaje en *Finnegans Wake*; Maiakóvski, quien sostenía que ‘No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria’; João Cabral de Melo Neto, el mayor poeta brasileño surgido luego del modernismo, perteneciente, por la edad, a la generación del 45, pero en todo opuesto a ella: un poeta de las cosas vistas con ojo lúcido y expresadas en lenguaje seco y riguroso; e. e. cummings [sic], realizador de gestos tipográficos isomórficos, para hacer que hasta los signos de puntuación encarnaran lances fundamentales del poema; y Oswald de Andrade, el más radical de los modernistas paulistas surgidos en la famosa Semana del Arte de 1922; la poesía barroca, los *metafísicos* ingleses, la poesía provenzal: la de los del movimiento *Félibrige*, Theodore Aubanel, Joseph Roumanille y Frédéric Mistral”. (VT: 147-148. Tradujo: LCMS) Como se ha podido notar, los *concretistas* eran bastante *divagadores*... aunque, en cualquier caso, contrarios a toda forma de tiranía, a todo tipo de control mental, a cualquier pretensión de domeñar a la imaginación o de limitar a la libertad. Y ese fue el ambiente cultural en el que crecieron algunos de los artistas que fueron influenciados, directa o indirectamente, se reitera, por el amplio divagar concretista: el propio Caetano Veloso, Gilberto Gil, María Bethânia, Gal Costa (n. María da Graça Costa Penna Burgos y cuyo apodo surgió de un gran debate amistoso), es decir, la banda de los cuatro... de Bahía, pero también Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lôbo: un hombre (casi) tan discreto como el Elvis que, con ironía, describe Calamaro en la canción *Elvis está vivo*, del álbum *Alta suciedad*... www.youtube.com/watch?v=u6OQ-ej2DMY&feature=endscreen&NR=1 (3:01).

Al acabar la dictadura en su país, Edu participa en la versión brasileña de *We Are the World*, hit gringo que pretextó juntar fondos para superar la pobreza en África. Nadie, en especial los africanos, sabe si la campaña tuvo éxito: lo único cierto, la gente sigue muriendo de hambre y por ello las campañas para acabarla, igual: y seguirán mientras no haya voluntad política para que de *slogans* y cuñas se pase al hecho concreto de que una vez se acabe con las guerras pueda decirse, ahí sí, ya no en inglés, *Somos el mundo*: uno sin hambre, desidia ni intolerancia, con techo, salud y dignidad. Todo esto tal vez lo haya pensado Lôbo al integrar *We are the World*,

pero dado que es un hombre tan discreto como Calamaro, es probable que haya preferido callar, a riesgo de quedar de nuevo más cerca del frío *big-brother* de EE.UU que de su tropical, cálida y extrovertida isla de Brasil.

En 1994 salió al mercado, gracias a Almir Chediak, un *Songbook* en disco doble con 33 piezas de Edu Lôbo, interpretadas por grandes de la MPB, además de la edición de tres discos que acoplaron 46 piezas de Ary Barroso, uno de los más geniales compositores populares de Brasil. Se reunieron más de 50 artistas, entre junio y diciembre, el mismo período que en el caso de Edu, para interpretar este gran y popular repertorio. El disco *Meia-noite* recibió el premio *Sharp* al mejor disco de MPB al año siguiente, 1995. Asimismo, el disco *Cambaio*, grabado en 2001 por Edu Lôbo con Chico Buarque, obtuvo un *Grammy Latino* en 2002. El grupo *Argonautas*, de Fortaleza, Ceará, interpreta *Meia-noite*, de los compositores, guitarristas y cantantes Lôbo y Buarque.

www.youtube.com/watch?v=4S-rVZ9WROI (2:52). Del álbum *Cambaio*, *Grammy Latino* al Mejor Álbum de MPB en 2002, Edu y Chico, acompañados por Zizi Possi, interpretan *Cantiga do Acordar*; luego, en las voces de Edu Lôbo y Chico Buarque, *Noite de Verão* y *Uma Canção Inédita*, temas cuyas principales cualidades son la delicadeza de las voces, la calidez del tono y el refinamiento de los arreglos.

www.youtube.com/watch?v=BcW_HUHYSw&NR=1&feature=endscreen (4:29)

www.youtube.com/watch?v=u0JU5WWilvM&NR=1&feature=endscreen (3:43) www.youtube.com/watch?v=TCeIt9hujoU (3:29)

Edu Lôbo y Chico Buarque en el vals *Quase Memória*. La sobriedad, la discreción, el silencio, es decir, la coherencia sentimental y humana con un espacio que se debe respetar, aun más, que no puede agredirse a riesgo de ser castigado por el único tribunal incorruptible, ya sin el cuasi...

www.youtube.com/watch?v=Slmld3hlJiY&NR=1&feature=endscreen (3:34)

De acuerdo con lo dicho, se escuchará al guitarrista, armonicista, silbador y compositor belga, el *Barón* Jean-Baptiste Toots Thielemans (Bruselas, 1922-2016), de brillante carrera dentro del jazz junto a Ch. Parker, Bill Evans, Jaco Pastorius, Sivuca,

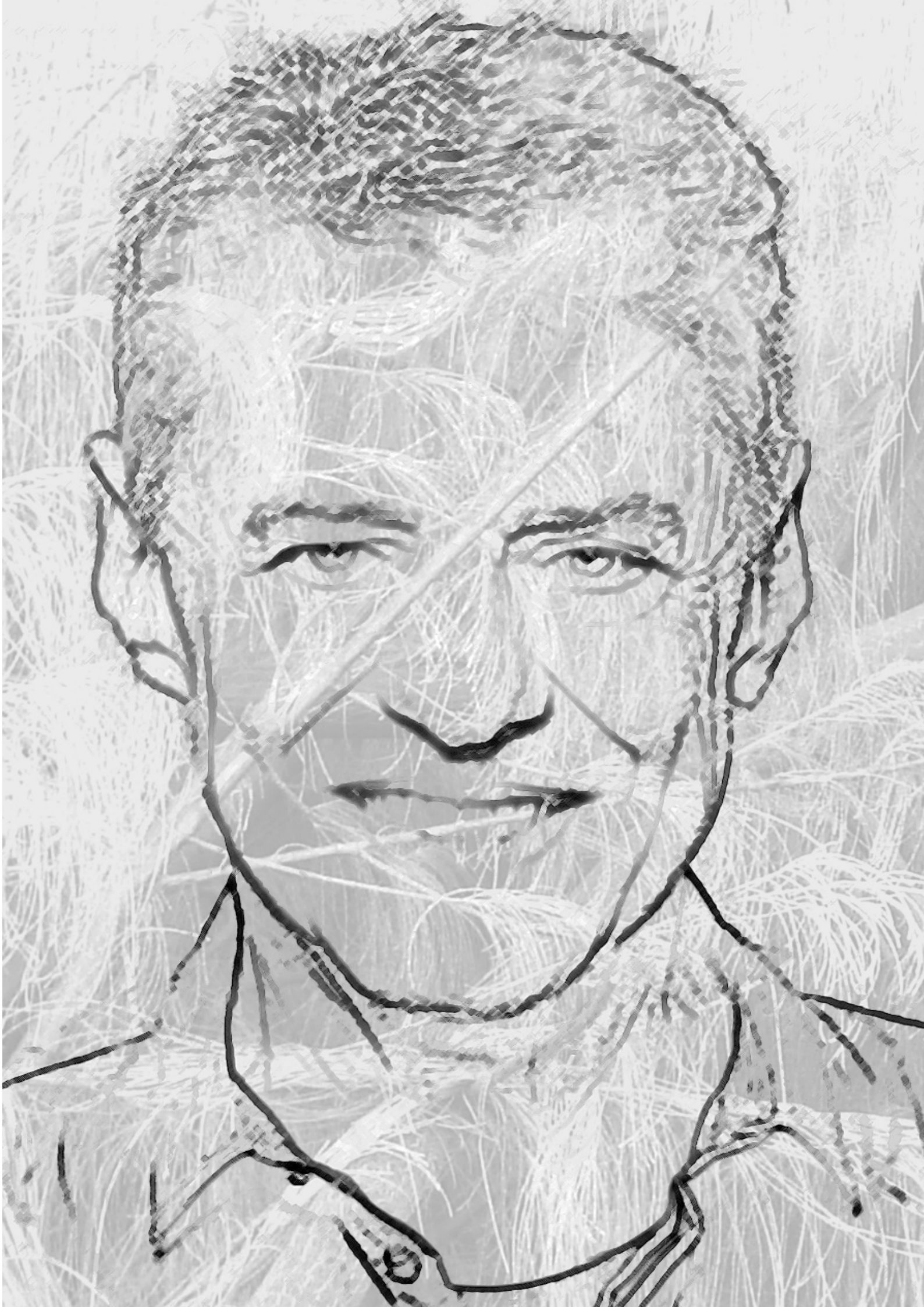
acompañado por Edu Lôbo, guitarra y voz, y por Ivan Lins, teclados, en una pieza romántica, evocadora, llena de *saudade*, melancólica, si se quiere, *pero nunca triste*, como podría decir el intérprete de bandolim Hamilton de Holanda, joven amante del choro y *partenaire* de grandes músicos del Brasil, entre ellos Hermeto Pascoal.
www.youtube.com/watch?v=_u2IJ4NyBRw&NR=1&feature=endscreen (8:37) Y ahora Edu Lôbo, del LP con su nombre (*Odeon*, 1973), guitarra y voz, en el tema *Porto do Sol*.
www.youtube.com/watch?v=gx_be2s44I8 (5:00) Del álbum *Tempo presente*, Edu y el también guitarrista y cantante Dori Caymmi, hijo del gran Dorival Caymmi (1914-2008) y hermano de Danilo y Nana, con *Desenrêdo*.

www.youtube.com/watch?v=ZUyvtSpvZk&NR=1&feature=endscreen (4:28) Por último, Edu Lôbo en *Pra dizer Adeus* o *Para decir adiós*, composición de Edu Lôbo y del poeta Torquato Neto, ya clásica dentro de la canción brasileña por las versiones de Elis Regina, María Bethânia, Sérgio Mendes & *Brasil 77*, Nana Caymmi etc.

www.youtube.com/watch?v=jHTAHkEj34U&NR=1&feature=endscreen (4:05) Para ser consecuente con lo dicho al comienzo acerca del puente entre Tom Jobim y Edu Lôbo, se escuchará a éste, voz, y al artista popular más completo del Brasil, piano, en los temas *Moto-contínuo*, una composición de Edu Lôbo y Chico Buarque; de nuevo, *Pra dizer Adeus*, con Edu Lôbo, guitarra y voz, y Tom Jobim, piano, pieza grabada para *Polygram* (antiguo *Philips*) en 1981, completando así la terna de los más exquisitos compositores de la I y de la II generación del BN o *samba susurrado*. Y del álbum *Edu Lôbo*, grabado para *Odeon* en 1973, el tema *Vento Bravo*, para el que también colaboró en la música Paulo César Pinheiro, con el propio compositor en la interpretación vocal.
www.youtube.com/watch?v=PfjLgbW3XbA (3:30)
www.youtube.com/watch?v=3Wz-e9FHs2E (4:39)
www.youtube.com/watch?v=sEH_55a8p78&feature=endscreen&NR=1 (3:31)

En conclusión, Edu Lôbo con sus canciones ha traído de vuelta una dimensión épica a la música tradicional brasileña, lo que contrasta con el intimismo lírico del BN. Su estilo tiene un fuerte

sello personal, incluso épico, que está de suyo por encima de cualquier veleidad comercial y se resiste, sin hacerlo, a todo tipo de manipulación mediática: en su trabajo prima el sentido artístico sobre el interés económico o, en una palabra, sobre la ganancia. Su sonido es el de la sobriedad, elegancia, sofisticación. También, el de la coherencia con un espacio natural que debe ser respetado, que no puede ser agredido. Realizó uno de los grandes trabajos de estilización de la música nordestina (quizás no en vano por influencia de su padre, el compositor Fernando Lôbo), y, por qué no, de la música popular en general: a la postre, como dice Caetano: 'Y la música popular es la forma de expresión brasileña por excelencia'. Durante su carrera Edu, de quien quizás sea posible discrepar en cuanto a opiniones y teoría se refiere, pero no en lo relativo a su arte, ha trabajado con grandes de la música tradicional brasileña: Tom Jobim, Chico Buarque, João Gilberto, María Bethânia, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gal Costa, Simone, Zizi Possi. Edu Lôbo es el puente directo entre Tom Jobim, líder de la primera generación del BN, y la segunda del también llamado *samba susurrado*. Y, cómo no, el artista que ha sido siempre: sofisticado armonista, melodista inventivo y estilista de fuerte y épica marca personal. Ah y, cómo no, un hombre muy discreto, del que se puede disenter sin que eso sea motivo para dejarlo de admirar, como hace Caetano en su también discreta *Verdade Tropical*. Algo que saben los gringos, pero prefieren no divulgarlo para no perjudicar a Edu Lôbo, por dos razones: por no dañar las ventas de sus discos allá, así poco le importe; y por haber hecho parte de una campaña que aquellos, para infortunio suyo, siguen creyendo encarnar... Por fortuna todo cambia, pero eso los gringos prefieren ocultarlo. Mientras, Caetano y Edu, siempre tan discretos, optan por callar. O éste último, con sencillez se pone... como en *Canto triste*, ayudado por Vinícius, y habla del vacío que consume a los seres cuando huye el amor, el único impulso vital: 'Porque siempre fuiste la primavera / en mi vida. / Te veo partir, sin un adiós siquiera... / Mi canto triste / en la soledad'. www.youtube.com/watch?v=Z5QvSVnNo9s (3:40) Para recuperar la alegría, el aliento épico y la emoción hecha arte de *Vento Bravo* con la *parceria* de Tom & Edu. www.youtube.com/watch?v=Pj-U00ksmTg (7:55).



Chico Buarque: No perpetuar en la partitura la tristeza
(Su vida y obra a propósito de *As Caravanas* (2017))

*La música ha sido termómetro, calidoscopio y espejo no sólo de los cambios
sociales
sino, sobre todo, de nuestras sociabilidades y sensibilidades colectivas más
profundas.*

MARCOS NAPOLITANO – *História e música*

A propósito del lanzamiento del más reciente disco de *Chico Buarque*, luego de dos intervalos con *Carioca* (2006) y *Chico* (2011), *As Caravanas* (2017), nueve composiciones, siete de ellas inéditas, cabe recordar su trayectoria musical; su triste experiencia con la Dictadura Militar (1964/85); sus vínculos afectivos con otros artistas de su tiempo; su amistad con el filósofo y catedrático Carlos B. Mirandópolis; su papel de figura mayor no tanto de la *Música Popular Brasileira* (MPB) como sí de la *Música Tradicional Brasileira* (MTB), así como de escritor, un tanto controvertido, y creador de sambas de trabajo, en especial; su autoexilio y sus recorridos por Europa; sus aportes al cine y al teatro; su radicalidad frente a los abusos del Poder; en fin, su relevancia como letrista y no solo dentro de la banda lusófona sino también hispánica. Sin olvidar, claro, su resistencia a que su música dejara de ser parte de la gran música brasileña y así evitar que fuera a engrosar las filas de conceptos comerciales y manipuladores como el *bossa-nova*, en tanto designación que vino a borrar del mapa a todos los demás ritmos, para estar *a tono* con el dictado comercial de las transnacionales del disco en Brasil.

Los tres artistas del libro, inédito, *Músicos del Brasil* siguientes a Edu Lôbo: *Chico Buarque*, *Naná Vasconcelos* y *Pascoal Meirelles* nacieron en 1944, razón por la que se han agrupado bajo el título de *Generación del 44*, dentro de la cual Francisco Buarque de Hollanda (Río de Janeiro, 19/jun/44), sencillamente *Chico Buarque*, poeta, músico, compositor, dramaturgo y novelista, es el mayor de ellos. Y mayor aquí no es título marcial sino, fuera del reconocimiento a su ascendencia cronológica sobre *Naná* y *Pascoal*, la manera de realzar sus virtudes musicales: un ser refinado en la

armonía, deudor en parte de Tom Jobim, y en sus letras que yendo de lo íntimo a lo social, de lo económico a lo cultural, lo han hecho acreedor al título del *Mayor Compositor de MPB* de toda la historia, título que aquí se propone, más bien, como *Mayor Compositor de MTB*. Ganador tres veces del premio *Jabuti*, el clave de Brasil al lado del Machado de Assis: mejor novela en 1992 con *Estorbo*; *Libro del Año*, tanto por *Budapeste* (2004), como por *Leite Derramado* (2010). Estas dos últimas, obtuvieron el *Jabuti* a *Libro del Año* sin ganar el mismo premio a *Mejor Novela*. *Budapeste* fue tercer lugar en el premio a mejor novela, mientras *Leite Derramado* segundo. Tras esta escogencia, muchas críticas se hicieron a la forma de premiación, dado que, en la adjudicada por categorías, el jurado sería de especialistas, mientras en la relativa a *Libro del Año* los votos reflejarían la voluntad de los empresarios del sector. Los tres primeros ubicados en cada categoría concurrían al premio final *Libro del Año*. Una petición *Online*, titulada, cabe decir, al estilo cubano, ‘*Chico, devuelve el Jabuti!*’, recogió miles de firmas. Un campanazo de alerta para editoriales/concursos colombianos: aunque, en Colombia aún está muy lejos de oírse algo así, dada la *delicadeza* con que actúan las editoriales; el silencio de los *escogidos*; la complicidad mediática con la llamada *Industria Cultural*. Un campanazo de alerta para editoriales y concursos colombianos... aunque, bueno, en Colombia aún está muy lejos de escucharse, también en tono cubano para que no suene tan fuerte y, de paso, nadie se ofenda: ¡Juanga, devuelve el Alfaguara!, o ¡Nicolás, devuelve los 50 *melones!* Como si uno fuera el responsable de haberles atribuido méritos que no les correspondían.

Estudioso, precoz en la música y la escritura, lo impresionó el *Bossa Nova* y en especial la obra de João Gilberto, lo que lo une a Caetano Veloso y a Edu Lôbo. En efecto, la siguiente anécdota tomada del libro *Verdade Tropical*, de C. Veloso, ilustra muy bien sobre el nexo Caetano/Gilberto/Edu/Chico/Marieta, cuando el primero recuerda al amigo de todos ellos, el poeta Torquato Neto: “A veces él confesaba que su gran deseo era volverse periodista en Río, mantener una columna. Se complacía en pedir a todos los taxistas que lo condućían por la Zona Sur, que tomaran la playa, pues –y aquí él miraba serio al conductor como si fuese la propia sensibilidad lírica desafiando al espíritu práctico– ‘es más bonito’.

Los conductores cariocas, metropolitanos prácticos pero poéticos, fingían no oír ese último trozo, y Torquato sonreía pícaro para mí, doblemente feliz: por hacer su pequeño número de personaje folclórico de la ciudad, y por reasegurarse de que esa ciudad era Río de Janeiro. Yo lo adoraba. Ni con Dedé, ni con Rogério, ni con Capinan, mucho menos con Zé Agrippino –o igual con Gil, cuyo cerrado compañerismo que nos unía nunca tomó la forma de una amistad íntima/confesional–, yo me sentía tan a voluntad como con Torquato. Él bebía mucho, a veces se veía deprimido y terminó suicidándose –fin de una larga serie de tentativas malogradas– en 1972, pero levedad es la palabra más adecuada para describir la atmósfera que se establecía para mí en su cercanía. Él se había asociado con Edu (*Pra dizer adeus*, una linda canción de la dupla, se volvió, como se dice, un clásico [es decir, algo que cada vez que se escucha resulta nuevo, lo que es perpetuamente contemporáneo], y, de la segunda mitad del 66 hasta más o menos la mitad del 67, mantuvo estrecha amistad con Chico Buarque, que a esa altura ya se había establecido en Río con Marieta Severo. Chico era mi camarada de noches etílicas en São Paulo, al lado de Toquinho (que no bebía), antes de mudarse para Río”. (VT: 92, tradujo: LCMS) *Para decir adiós*, creación de Edu Lôbo y del poeta Torquato Neto, en la voz de Edu Lôbo. www.youtube.com/watch?v=jHTAHkEj34U&NR=1&feature=endscreen (4:05)

Chico se casó con la actriz Marieta Severo, de cuya unión quedaron Silvia, actriz y esposa de Chico Díaz, Helena, esposa de Carlinhos Brown, y Luísa. Brasil, fuera de la cantera de músicos de la que habla Hermeto, es una fuente de humanistas. Marieta Severo, por ejemplo, tras la muerte de la actriz Leila Diniz en un accidente aéreo en 1972, crió a su hija Janaína hasta que el padre, Ruy Guerra, se recuperase de la pérdida... y eso es tan importante como interpretar a Dilma Rousseff en el filme ídem (2012) basado en la obra *La 1ª Presidenta*, del escritor y periodista Helder Caldeira. En el año del Golpe, Chico escribió sobre este y evitó la censura al usar analogías crípticas: en *Cálice* juega con las palabras portuguesas de *cáliz* y *cállese* para cantar contra la opresión bajo la máscara del relato bíblico. Su hermana Anna fue Ministra de Cultura entre junio de 2011 y septiembre de 2012. Socialista declarado, al estar amenazado por el régimen militar en Brasil se

autoexilió en Italia en 1969, donde hizo shows con *Toquinho*, convirtiéndose, al regresar, en uno de los artistas más activos en la crítica política y en la lucha por la democratización de su país. En esa época creó sus temas *Apesar de Você*, al parecer una alusión negativa al presidente Garrastazu Médici, quien sucedió en 1967 a Castelo Branco, pero que *Chico* sustenta como referida a la situación; y el citado *Cálice*, ambos prohibidos por la censura del coronel que pasó a general a mariscal a dictador y quien murió el 18.jul.1967, a poco de dejar el poder, en un accidente aéreo mal explicado por las pesquisas militares.
www.youtube.com/watch?v=xbH2EIXfscA&feature=endscreen
 (4:20) www.youtube.com/watch?v=wV4vAtPn5-Q (4:00)

Adoptó el seudónimo *Julinho da Adelaide*, con el que compuso apenas tres canciones: *Milagre Brasileiro*, *Acorda Amor* y *Jorge Maravilha*. En la voz de Miúcha Buarque, hermana de *Chico*, la canción *Milagre Brasileiro*: “Es el milagro brasileiro/ cuanto más trabajo/ menos dinero veo.../; luego, *Despierta Amor*, con *Chico* Buarque en la voz: “Despierta amor/ que el animal está bravo y no descansa/ si corres, la bestia agarra...”; y, por último, el mismo Buarque en la creación suya y de Leonel Paiva, en la que resuena un fuerte eco del R&B de Ray Charles, *Jorge Maravilha*: “Y como ya decía Jorge Maravilha/ preñado de razón/ más vale una hija en la mano/ que dos padres volando/ Usted no gusta de mí/ pero su hija sí...”
www.youtube.com/watch?v=sO43EW7falc (3:08)
www.youtube.com/watch?v=kMmlXCcRjJc (4:23)
<https://www.youtube.com/watch?v=tFYaN2gon0M> (2:00)

En Italia *Chico* se volvió amigo del cantante Lucio Dalla, de quien hizo *Minha História*, versión en portugués (1970) de la canción *Gesù Bambino*, del mismo Dalla y Paola Palotino y cuyo título verdadero es *4 marzo 1943*, por el nacimiento del cantante italiano. Como un homenaje a aquél de quien Gino Paoli quiso hacer el primer cantante *soul* italiano, muerto de un ataque al corazón luego de un concierto en Montreux, Suiza, el 1º/marzo/2012, se escuchará su versión en italiano, presentada en el festival San Remo/71 y luego bajo el título *Jesús Niño*, retitulada en español *Un hombre llamado Jesús*.
www.youtube.com/watch?v=dvY4nn-zxb0&feature=endscreen&NR=1
 (3:16)

www.youtube.com/watch?v=n8FIQOyzVaU (3:52) Y ahora en la voz de Chico Buarque, su versión en portugués de *Gesù Bambino* bajo el título *Minha História*.
www.youtube.com/watch?v=PY320gfpTCA (3:21)

En un viaje a Francia, Chico Buarque se hizo amigo del jurista, educador, filósofo político, compositor y abogado Carlos B. Mirandópolis (1917-1984), obligado por los militares a salir de Brasil al día siguiente de expedido el AI-5, inspirándose en una composición suya para el *Samba de Orly* (por el aeropuerto...): según Chico, fue la recreación de una pieza original de aquél, que era mucho más bella pero nunca permitió que fuese grabada pues “no quería perpetuar en la partitura la tristeza del exilio”. Canción, con letra de Vinícius, que Chico interpreta junto a su amigo Toquinho, durante el autoexilio en Italia (1970).
<https://www.youtube.com/watch?v=rfpjEeKIJeg> (2:47)

Quizás C. Veloso en *Verdade Tropical* ayude a comprender lo que a propósito de la obra de Fernando Lobo, Antônio Maria y Pernambuco, en el contexto brasileño de la época significó el samba-canção también como producto de baja calidad, género *pop*, paso previo a la comercialización de los sambas de *escola*: “El samba-canción predominaba también en la producción comercial de baja calidad. (...) En suma: el samba ha sido un género *pop* para consumo de poblaciones urbanas, desde su consolidación estilística en Río, para la cual el teatro, la radio y el disco contribuyeron decisivamente. Sólo en los últimos decenios del siglo XX es que comenzaron a comercializarse las grabaciones de sambas de ‘escola’ con la exuberante percusión de las baterías. Al inicio considerado un artículo para turistas, el LP anual de los sambas-enredos de las grandes escuelas de samba de Río se volvió ítem obligatorio en la agenda de las compañías de discos del Brasil: y una previsión también obligatoria en el inimaginable presupuesto de la amplia gama de consumidores brasileiros”. (VT: 23) Como sostiene el brasileño Fabio Gomes en su texto *O trabalho na música popular brasileira*, uno de los primeros sambas que habló de trabajo y tuvo éxito fue *Morro da Mangueira*, de Manuel Dias, grabado por Pedro Celestino para el carnaval de 1926: ‘Yo fui a un samba allá en el cerro de la Mangueira / Una morena me habló de tal manera / No voy a hacer como hizo el Claudionor / que para sostener la familia fue a jugar al estibador. / Oh morena habladora

/ ¿Qué tienes que ver con mi vida? / Voy a conseguir un trabajo / y corta esa larga lengua'. El samba *No Morro da Mangueira* figuró mucho tiempo en una larga lista de 41 canciones prohibidas por la censura del dictador Getúlio Vargas (1930-45). Del filme *Garota Enxuta* o *Chica delgada*, *No Morro da Mangueira* en la voz de la cantante Marion. www.youtube.com/watch?v=shTVZBu9oK8 (1:11)

Chico Buarque apareció en la década de 1960 con un samba tradicional, trayendo de regreso el morro y sus temas de malandros, marginados, trabajo, carnaval y problemas con la policía. Ya en su primer éxito, en 1966, estaba el obrero esperando (no sólo) poder viajar: *Pedro Pedreiro*: "Pedro el albañil reflexivo esperando el tren/ Esperando, esperando, esperando/ esperando el sol/ esperando el tren/ esperando el aumento/ del año pasado para el mes que viene." Sin perspectiva de mejoría... y las palabras van al ritmo del tren que ya viene. www.youtube.com/watch?v=ukyJzG9lePI (2:36) *Com açúcar, com afeto*, hecha por encargo de Nara Leão en 1966, retoma la preocupación femenina por el hombre que no trabaja: "Usted dice que es obrero/ Va en busca del salario/ Para poder sostenerme/ ¿Que qué?/ En el camino del taller/ Hay un bar en cada esquina/ Para celebrar/ No sé qué..." Cantan *Chico Buarque* y *Nara Leão*. www.youtube.com/watch?v=V-u8WZBcn6w (2:41)

Hasta aquí, sin problema. El ciudadano fingía que trabajaba, la mujer se quejaba con razón. Pero cuando hace horas extras y la mujer sigue quejándose, no da. Era la historia de *Logo Eu?* que *Chico* compuso y grabó en 1967: "Esa chica me quiere transformar/ Llego a casa, busco el rincón/ dice que ya me ha visto en la esquina/ enamorar./ Luego yo, un buen empleado/ cumplidor de mi deber/ un amor casi ejemplar/ Mi amada/ dice que es para alquilarme en vacaciones,/ para dejar caer la batería/ y para pensar en cosas serias./ Estoy cansado cuando llego/ tomo extras en el trabajo/ quiero un poco de paz/ Pero no contenta/ ella me despierta quejándose/ me saca por la batiente/ y se queda descansando." www.youtube.com/watch?v=EzrtoQglPI4 (2:37)

Chico volvió al tema del trabajo apenas en su producción para teatro y cine. Fue así con *Vai Trabalhar, Vagabundo* ('Ve a trabajar, vagabundo/ ve a trabajar criatura/ Dios permite a todo mundo/ una locura'), de 1973, tema del filme homónimo de Hugo Carvana.

También con *Homenagem ao Malandro*, tema del drama *Ópera do Malandro* (1978): ‘Yo fui a hacer un samba en tributo / a la nata del pillaje / que conozco de otros carnavales. / Fui a Lapa y perdí el viaje / que aquel tal pillaje / no existe más. / Ahora ya no es normal / ¿Qué ofrece el pícaro regular, profesional / pícaro con aparato de pícaro oficial / pícaro candidato a pícaro federal? / (...) Sin embargo, el pícaro de verdad / no se explaya / recoge la navaja / tiene mujer e hijo y esas cosas y tal. / Dicen las malas lenguas que hasta trabaja / vive allá lejos y se sacude / en un tren de la Central’. *Vai trabalhar, vagabundo*, primero, y luego, *Homenagem ao Malandro*.
www.youtube.com/watch?v=-OmgdchaKj0 (3:10)
www.youtube.com/watch?v=7fVyckW2ljs (2:35)

En la misma dirección de *Ve a trabalhar, vagabundo* y *Homenaje al...*, Chico Buarque canta *A volta do Malandro* o *El retorno del pícaro*: “Aquí el tramposo en la plaza otra vez / Caminando en punta de pies/ Como alguien que camina en los corazones/ Que rodaban de los cabarets.” www.youtube.com/watch?v=y75WB5n_MeM (2:54)
 Con *Roda Viva*, Chico Buarque fue tercer lugar en el III Festival de MPB (1967). Al año siguiente, Marieta Severo protagonizó el musical homónimo, que criticaba sin hipocresía al régimen militar y entró en la mira de los agentes de seguridad nacional. El montaje de la pieza es de Chico Buarque, con quien aquella estuvo casada 30 años.
www.youtube.com/watch?v=_Xp-Z4pUl4M&NR=1&feature=endscreen (3:51)

A partir del 68 y hasta el 74 vino la expresión *anos de chumbo* aplicada al inicio a un fenómeno de la Europa occidental, relacionado con la *Guerra Fría* y la estrategia de la tensión: algunos estudiosos, como J. C. Monedero consideran que la *Guerra Fría* fue en verdad la III GM: en todo caso, dejó más muertos que las otras dos. Los *Años de plomo* van entre el pos may.68 y el fin de la década de 1970 en Alemania, en Grecia (1967-74) y mediados de la del 80, en Francia e Italia: años marcados por violencia política, guerrilla revolucionaria y terrorismo de extrema izquierda y sobre todo de derecha, tanto como por el endurecimiento del aparato represivo de los estados *democráticos* de Europa occidental, cuando políticos como Andreotti patrocinaron operaciones, luego silenciadas y desarticuladas *oficialmente*, contra el fantasma del comunismo como la vinculada a la OTAN y patrocinada por la CIA: la *Glaudio*,

que intervino no sólo la política sino la cultura, con la ayuda del programa de Contrainteligencia COINTELPRO, también financiado por la CIA. Luego, *anos de chumbo* pasó a designar la radicalización política, incluso fuera de Europa, en países del Cono Sur. En el contexto de Brasil, fue el período más represivo de la Dictadura: se extendió del fin de 1968, con la expedición del AI-5 el 13.dic, hasta el final del gobierno Garrastazu Médici, en mar.74: algunos reservan esos años en concreto para él. El período se destaca por el feroz combate extrema izquierda/extrema derecha y por el aparato represivo policivo-militar del Estado, apoyado por entes paramilitares y grandes empresas, con la trasescena de la citada Guerra Fría o, peor, III GM: los muertos que dejó, sustentan la expresión...

Una de las obras maestras de Chico Buarque es *Paratodos*, en la que fuera de recordar que su maestro soberano es Antônio Brasileiro, salda su deuda de gratitud genealógica y artística. www.youtube.com/watch?v=eEXwfAzRRII (3:21) Otra obra maestra de Chico Buarque es *Construção*, el quinto disco del compositor carioca, un edificio musical de arquitectura única e insuperable y sin fisuras, el equilibrio perfecto entre letra y música, la sublime elevación poética de la caída, del fracaso, de la muerte. www.youtube.com/watch?v=P7mHf-UCZp0 (4:06) Ahora el compositor e intérprete uruguayo, Daniel Viglietti (Montevideo, 24/jul/1939), víctima de otra dictadura, la 'cívico-militar' (1973-76 y luego hasta el 85) de Juan M. Bordaberry, por la que tuvo que exiliarse en Argentina y luego once años en Francia, en su versión de *Construcción*. www.youtube.com/watch?v=_pLBTL6_Q5o (6:16).

La justicia uruguaya condenó a Bordaberry, por crímenes de lesa humanidad ocurridos a causa del golpe de estado y de la dictadura que sobrevino, tras acusarlo de violar la Constitución y ser autor intelectual de secuestros, desapariciones y asesinatos de opositores al régimen. El 16/nov/2006 fue sometido a proceso por estos crímenes, junto con quien fuera su canciller, Juan C. Blanco. El 5.mar.2010 la fiscal Mirtha Guianze pidió una condena de 30 años de cárcel para Bordaberry (m. 2011) y para el ex canciller Blanco por los asesinatos de Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz, Rosario Barredo y William Whitelaw. Al caso del secuestro y asesinato de los congresistas Michelini y Gutiérrez está vinculado el coronel (r.) y represor, también uruguayo, Pedro

Antonio Mato Narbondo, quien hizo parte del Plan Cóndor: uno de los 33 encausados por el Tribunal Penal de Roma por la desaparición o muerte de 23 italianos durante la guerra sucia transnacional (años 70/80) y que hoy se encuentra viviendo en Santana do Livramento, ciudad de Rio Grande do Sul, tal como señala Jair Krischke, Presidente del *Movimento de Justiça e Direitos Humanos*, en diálogo con Darío Pignotti para Agencia ANSA desde Brasilia (24.ene.14). Para quienes no saben qué es una dictadura ni lo que fue la brasileña: *Golpe de 1964, Dictadura Militar*, con la canción *Pra não dizer que não falei das Flores*, composición de Geraldo Vandré (1968), en la voz de Zé Ramalho. Se asegura, no hay que saber portugués: sólo hay que sentir y calzar los zapatos del otro. www.youtube.com/watch?v=6R5I_4yIQ28&feature=endscreen&NR=1 (4:36) Ahora, *Mulheres de Atenas* (1976), de Chico Buarque y de Augusto Boal: ‘Mírense en el ejemplo de aquellas mujeres de Atenas / velan por sus maridos, los nuevos hijos de Atenas / ellas no tienen gusto o voluntad / ni defecto ni cualidad / apenas tienen miedo’. www.youtube.com/watch?v=094GnJWIrCw (3:07) (Tradujo los temas: LCMS)

Buarque es ahora el mayor compositor de *Música Tradicional Brasileira*, de la historia, pero no de lo que luego se llamó MPB, mucho menos después de haber pasado por encima de la riqueza y variedad de los ritmos brasileños para terminar por agruparlos, de forma arbitraria e irresponsable, bajo un solo nombre: bossa-nova. ¿Qué es *el* o *la* bossa-nova? La primera vez que se escuchó la palabra *bossa* fue en el samba *São Coisas Nossas* (1932), de Noel de Medeiros Rosa (1910-1937), uno de los más grandes compositores de música popular, muerto por tuberculosis a los 26 años: “O samba, a prontidão/ e outras bossas/ são coisas nossas/ são coisas nossas...”. *El samba, la preparación/ y otras cargas/ son cosas nuestras/ son cosas nuestras...* Y a propósito del de Noel Rosa, ¿qué es el samba? La música nacional brasileña. www.youtube.com/watch?v=LzS6ICE3X2U (3:39)

No hay consenso sobre el BN como movimiento; no obstante, el valor del estilo se reconoce en la historia de la música brasileña. Recogió los rasgos del samba callejero, le bajó el volumen y lo llevó a espacios reducidos para poder escucharlo en paz; surgieron sofisticadas armonías, con acentos irregulares relacionados con el jazz. Aunque texto y música mantenían un estrecho nexo, luego

las notas pasaron a depender de las letras. Su repertorio básico: canciones y música instrumental, muy similares al *samba-jazz*. El BN nació, indica Jobim “del encuentro entre el samba brasileño y el jazz moderno” y cuenta con un precursor: José Alfredo da Silva, *Johmy Alf*, quien incorporó al samba, desde 1949, elementos propios del jazz moderno. Claro que las premisas del movimiento no quedarán fijadas hasta que entró en escena Tom Jobim, en 1955, con su *Sinfonía do Rio de Janeiro*. El BN surge ese mismo año en la zona sur de Río, en dos de los más exclusivos barrios cercanos a la playa de Ipanema. Por eso, cobra sentido lo que relata el poeta brasileño Floriano Martins en su *Retrato* escrito sobre Hermeto Pascoal:

Al final de su libro *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso se refiere al Brasil con su ‘eterna indefinición entre ser el aliado natural de EEUU en su estrategia internacional y ser el esbozo de una nueva civilización’. De algún modo esto me recordó a Paulo Moura, en la tapa del CD *Rio Nocturnes* (1992), al decir que ‘la bossa nova significó el advenimiento de la discriminación racial en la música brasileira’. Dejemos que el propio Moura nos aclare mejor: ‘Puede parecer locura, pero existen grandes evidencias de eso. Mi nombre, por ejemplo, nunca está ligado a los principales artistas de la bossa nova, aunque yo haya protagonizado el movimiento desde su inicio. Musicalmente, la bossa nova creció entre una juventud blanca y de vida bien. Los percusionistas –que, en Río, tradicionalmente vienen de los barrios más pobres, predominantemente negros– no eran necesarios en la bossa nova. En el samba eran fundamentales, pero la bossa nova sólo precisaba, cuando mucho, de un baterista’. (Tradujo: LCMS)

¿Vinícius de Moraes, precursor del BN y del cine contemporáneo brasileño, como dijo un profesor bogotano en IBRACO? No. Su historia en el BN es la de un poeta cuyos versos musicalizaron algunos compositores, entre ellos Chico Buarque; no escribió canciones propiamente; su rol como cantante es posterior a la llegada del BN; tampoco era lo que se llama un cantante. En el cine no participó nunca: *Orfeu da Conceição* es teatro y él no trabajó en su

adaptación al cine. Vinícius no es precursor de nada. Fue poeta y como tal, autor de sonetos, elegías, odas, sin gran expresión estética. *Tom Jobim*, *Chico Buarque*, *Carlos Lyra*, pusieron música a sus sonetos: sin dicha música, *esa poesía no llegaría al público*, sostiene F. Martins. *Orfeo Negro* importa sólo cuando en 1956 tiene su primer montaje; luego, al salir la banda sonora escrita por Jobim; como texto no es señal de vanguardia, no puede considerarse precursor de nada. El BN está en la música. Cuando Marcel Camus lo adapta al cine en 1959 el texto sufre cambios y a la música se agrega *Manhã de Carnaval*, de Bonfá. Jobim fue introductor, no precursor; Camus, jamás se bañó dos veces en el mismo Río. Precursor del BN sería João Gilberto al grabar *Chega de saudade*, en inglés *No More Blues*, canción que habla de tristeza, melancolía y sufrimiento... con música de *Tom* y poesía de Vinícius, tal como reza el LP grabado en 1958, con flauta, voz, guitarra y percusión. Y Gilberto sería precursor si no fuera porque ya antes Elizete Cardoso la había grabado en 1958 para el álbum *Canção do amor demais*: así que, con ella, en justicia, es que arranca el BN. Pero, en las historias oficiales jamás se menciona a Elizete Cardoso: ¿será porque es mujer? www.youtube.com/watch?v=G-G8-MIOBZ4(2:02) www.youtube.com/watch?v=rZ13bQvvHEY (3:29)

El más ambicioso de los *Songbooks* de Chediak está dedicado a *Chico*: cuatro libros, 222 canciones y ocho compactos con 116 cortes. Un artista refinado en la armonía, campo en el que es tributario de *Tom Jobim*, y en las letras, en las que se mueve entre lo íntimo y lo social, lo económico y lo cultural. Tres veces ganador del premio Jabuti, una de ellas en forma muy polémica, al ser declarada su novela *Leche derramada* (2010) *Mejor Libro del Año*: una encuesta virtual pidió que devolviera el premio. Un hombre precoz en música y escritura, estudioso, cautivado por el BN y en especial por la obra de João Gilberto, lo que lo une a C. Veloso, a Edu Lôbo, incluso a Dorival Caymmi y a su hijo Dori. Buarque es un socialista declarado que cuando lo amenazó el régimen militar emigró a Europa: al regresar en 1970 se convirtió en uno de los artistas más activos dentro de la crítica política y la lucha por democratizar a Brasil. Ejemplos en tal sentido: su amistad con el jurista, filósofo político y abogado Carlos B. Mirandópolis, de la cual salió el *Samba de Orly*; sus temas citados *Apesar de Você*, *Cálice*,

Milagre Brasileiro, *Acorda amor*, *Jorge Maravilha*, los que además de ser prohibidos por la dictadura de Castelo Branco, lo llevaron al autoexilio en Italia (1969-70), donde hizo conciertos con *Toquinho*, Vinícius y el ya fallecido Lucio Dalla, entre otros grandes artistas; y (no) por último, su radicalidad frente a los abusos del poder que lo obligaron a adoptar un seudónimo y al exilio, así fuera voluntario, lo que por fortuna no incidió de modo negativo en su carrera sino que lo catapultó al reconocimiento en su país y en el mundo. *Chico* está a la altura de *Tom Jobim* y de los grandes letristas de América, ya no sólo de la banda lusófona.

Pese a que muchos aún vean en Brasil una *isla*, aunque quizás no *de las flores*, como el documental de Furtado (1989), Buarque sabe que su país también hace parte de la banda hispánica, que ni límites ni fronteras los pone la gente, que son los políticos los productores de esos artificios, para sacar provecho personal a nombre de un patrimonio inalienable que por lo mismo pertenece a los pueblos. No a quienes, por designio divino, si existiera un dios, o de los humanos, si tuvieran sentido de la justicia, se creen depositarios; también sabe que su arte no sólo ha sido termómetro de luchas y cambios, sino testigo de los hechos colectivos más duros y a la vez menos reconocidos por el Poder. Así, nada como recitar a *Cálice*, porque lo único que está prohibido es prohibir y las únicas cosas que deberían prohibirse son censura y dictadura: en el caso de Brasil, a la que sus habitantes llaman 'el día que duró 21 años': del 31.mar.1964 al 21.abr.85. Fecha en que por problemas derivados de diversas operaciones murió Tancredo Neves, quien, elegido de forma indirecta, vía Colegio Electoral, no llegó al poder. Antes, el 15 de marzo había asumido interinamente José Sarney y ya en definitiva al morir Neves. La democracia se restableció oficial/formal/mente, en 1988 al promulgarse la actual Constitución Federal, la de la ahora llamada República Federativa del Brasil.

Los *años de plomo* fueron también los del *Milagro económico brasileiro*: sin embargo, nunca se habló de la deuda posterior... ni de las víctimas. De acuerdo con el libro *Derecho a la memoria y a la verdad*, publicado por la Secretaría Especial de los DDHH (2007) del gobierno Lula, 475 personas murieron o desaparecieron por motivos políticos en aquel período. Aun así, "las circunstancias de las muertes de los *desaparecidos* en las manos de la Dictadura

Militar Brasileña (1964-85) no han sido reveladas”. No hay espacio para hablar de las operaciones de represión *Cóndor*, *Brother Sam*, *Popeye*, apoyadas todas por EE.UU. Quizás sí de *Chico Buarque*, el hombre para quien, como para Keith Jarrett, quizás esté claro que no somos nada, que la música no nos pertenece, sino que somos música; aún más, que nada nos pertenece, solo pertenecemos a la tierra. Buarque, el artista para quien tal vez esté claro lo que ya saben los mapuches, la etnia que se ha intentado exterminar en Chile y ahora en Argentina, con la desaparición y asesinato cobardes de Santiago Maldonado por la gendarmería *macriabélica* al servicio del capital transnacional: ‘Cuando vinieron, ellos tenían la Biblia / Y nosotros teníamos la tierra. / Y nos dijeron, cierren los ojos y recen. / Cuando abrimos los ojos, / Nosotros teníamos la Biblia / Y ellos tenían la Tierra’. *Chico* quizás no tenga duda de que, nos guste o no, la tierra es el lugar que habitamos y que dicha idea recalca la responsabilidad de compartir de forma más amable unos con otros; que las únicas cosas por prohibir son la censura y, antes, la dictadura: todo lo demás se prohíbe prohibirlo; que, con Baudelaire, habría que añadir dos derechos a los del hombre: al desorden y a marcharse. En fin, el hombre/artista que cada vez que se acuerda de su amigo Mirandópolis es posible tenga presente que no hay que perpetuar en la partitura la tristeza del exilio. No obstante, ya que al plantear la tesis más rápido surge la antítesis, de nuevo *Cálice*: ‘Padre, aparta de mí ese cáliz / Padre, aparta de mí ese cáliz / Padre, aparta de mí ese cáliz / De vino tinto de sangre’. www.youtube.com/watch?v=wV4vAtPn5-Q (4:00)

Y para ser consecuente con que no hay que perpetuar la tristeza del exilio, aun con el agobio que implica no conocer el origen y/o el destino, una vez más esa síntesis perfecta sobre la gratitud, esa especie de pan-melodía, de himno a la alegría, a la nobleza, que es *Paratodos*: ‘Mi padre era paulista / mi abuelo, pernambucano / mi bisabuelo, mineiro / mi tatarabuelo, bahiano. / Mi maestro soberano / fue Antônio Brasileiro. / Fue Antônio Brasileiro / quién sopló esta tonada / que cubrí de redondeles / para seguir mi jornada / y con visión borrosa / ver el infierno y maravillas. / (...) Voy por la calle hace muchos años/ soy un artista brasileño’. www.youtube.com/watch?v=eEXwfAzRRII (3:21)

En efecto, el mayor artista brasileño de la MTB, ya no más MPB, si se tiene en cuenta la farsa/negocio que representó *el o la BN* (que

luego se llamará MPB con ocasión del I Festival en 1965), en detrimento de la música que simboliza la esencia, riqueza y variedad de ritmos como el choro, el forró, el frevo, el brega, el maracatú etc., dentro del amplio espectro sonoro del país que junto a Cuba es una de las mayores potencias musicales del mundo: Brasil. Y en el que *Chico Buarque* es el mayor compositor de MTB, como acaba de corroborarlo con la salida de su más reciente disco, *As Caravanas*, un directo tributo al tema *Caravan*, atribuido históricamente al gran compositor y pianista afroamericano Edward Kennedy *Duke Ellington* aunque en realidad es del trombonista puertorriqueño Juan Tizol: ¿la razón del cambio de dueño? Durante la *Era del Swing*, que los críticos ubican entre 1935 y 45, las piezas de cualquier miembro de una orquesta de forma automática se volvían propiedad del director, hecho que nunca se discutió. Aunque también se remite a la novela del existencialista francés Albert Camus *El extranjero*, cuyo protagonista, Mersault, victimario de un árabe, hace a lo largo del texto una honda reflexión sobre la Justicia, como ya el Nobel de 1957 la había hecho en ese prodigio de monólogo que algunos creen diálogo: *La caída*. Con base en la lectura de esos dos textos, Buarque crea una letra y una música que se remite a los ciudadanos suburbanos víctimas de los prejuicios en las playas de Copacabana, que, aunque no sean de *Drácula* Temer, hoy son de temer, por el resurgimiento del machismo, del patriarcado y de su hijo *natural* el feminicidio. Por eso, no deja de ser irónico que una de las nueve composiciones del disco *As caravanas* haya creado controversia entre los distintos grupos que acusaron a Buarque de machismo por hablar en su *Tua cantiga* de un hombre que deja atrás mujer e hijos para irse con su amante, tal vez por el siguiente trozo: “Quando teu coração suplicar/ Ou quando teu capricho exigir/ Largo mulher e filhos/ E de joelhos/ Vou te seguir.” Esto es: “Cuando tu corazón suplique/ O cuando tu capricho requiera/ Largo mujer e hijos/ Y de rodillas/ Te voy a seguir.” A lo cual replicó con una lógica de por sí disuasoria: “Machista es el que se queda con mujer y amante al mismo tiempo”. Ante esto, el machismo guarda silencio, mientras el público celebra la salida de *As Caravanas*, el más reciente disco de un hombre que ya cruzó la barrera de los setenta y aun así siente su obra apenas en construcción. *Duke* y Camus sonríen tan satisfechos como el artista

que en *Paratodos* jamás se olvidó de sus ancestros y menos de su dilecto compositor Antônio Brasileiro, el mismo que agradecido le sigue soplando sus tonadas: “Hija del miedo/ la rabia es madre de la cobardía”, dice una línea del tema clave *As Caravanas*.

<https://www.youtube.com/watch?v=dk8arhNQta0> Chico Buarque – Tua cantiga (clipe oficial) 4:18

Nota: Este ensayo, el octavo de quince, hace parte del libro inédito *Músicos del Brasil*, de LCMS. Las traducciones de canciones, el samba (sic), los sambas, y de fragmentos del libro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, son también del autor. Fue grabado (como los otros de la Serie en fechas sucesivas) el 1º.may.2012 dentro del Especial Brasil y estuvo dedicado a mis hijos Santiago & Valentina.



Naná Vasconcelos: El viajero rey de las artes vivas

*Cualquier injusticia contra una sola persona,
representa una amenaza hacia todas las demás.*

MONTESQUIEU

Otro de los músicos a los que he agrupado bajo el título de *Generación del 44*, es Naná Vasconcelos (Recife, Pernambuco, 2.sept.44; para *Diccionario del Jazz*, de Carles, Clergeat, Comolli et al, 2.ago.44-Recife, 9.mar.16): percusionista, compositor, pedagogo. A los doce años toca con su padre, guitarrista, y en la banda de la ciudad. Arranca su carrera como baterista en un cabaret de Recife, antes de convertirse en percusionista de la orquesta municipal y de trabajar con el cantante y compositor Gilberto Gil. En 1967 se muda a Río y luego a Capibá, donde conoce a Milton Nascimento, con quien graba dos LPs. Naná Vasconcelos, voz y percusión, y Milton Nascimento, guitarra y voz, en el tema *São Vicente*, título dado por el nombre de una de las islas del archipiélago de Cabo Verde, en el océano Atlántico, frente a las costas de Senegal. De São Vicente, a propósito, es oriunda la cantante de *fado* portugués Cesária Évora (1941-2011) www.youtube.com/watch?v=ltLNHls9FR0&feature=endscreen&NR=1 (3:42) Hasta 1970, la vida de Naná se divide entre Río y Sao Paulo; se presenta con el guitarrista Nelson Angelo, el cantante Geraldo Vandré y la cantante Gal Costa. El futuro socio de Naná, Hermeto, con su *Quarteto Novo* ('grupo que influenció en el Brasil a casi todos los grupos y que surgió gracias a la idea de Geraldo Vandré', H. P.) integrado además por Heraldo do Monte, Théo de Barros y Airto Moreira, acompaña al cantante Geraldo Vandré en el III Festival de Música Popular Brasileña (MPB), 1967. www.youtube.com/watch?v=na4oXQcmxAU (2:04)

Con dicha colaboración, Angelo-Vandré-Costa, Naná Vasconcelos comienza a hacerse célebre: en 1970, compone la banda sonora de *Pindorama* (1970), ópera-prima de Arnaldo Jabor que participó en Cannes/71 y fue rodada en el auge de la represión de la dictadura militar en Brasil (1964-1985) durante los *Años de Plomo* (1969-74), que coinciden con el régimen que les dio tan

deshonroso título, el de Emílio Garrastazu Médici. En la lengua genérica de los indios, el término *pindorama* significa tierra de los árboles altos y en dialecto tupí-guaraní, *pindó-rama* o *pindó-retama*, tierra de las palmeras: una designación pre-cabralina (por el descubridor Pedro Álvares Cabral, 1467-8-1520-6) dada a regiones que más tarde formarían al Brasil y, por extensión, el nombre indio por excelencia del vecino lusófono. El filme narra la historia de una ciudad imaginaria en el Brasil del siglo XVI y es una alegoría sobre los orígenes de la formación del país en la que se mezclan guerras, negros, indios, colonos y aventureros.

Al hacer mención de la dictadura brasileña, no puedo obviar un hecho que es más que una coincidencia. Ya en los capítulos dedicados a Veloso, Lôbo y Buarque, por obvias razones había hecho énfasis en tal situación. Mientras trabajaba en el ensayo sobre Naná Vasconcelos encontré una noticia del diario *El Mundo* aparecida en *El Espectador* del 15.mar.2012: 'La dictadura, una herida abierta en Brasil'. Y en el subtítulo, lo que ya se esperaba: 'Hay malestar en varios sectores militares por la creación de una Comisión de la Verdad'. Lo que, en otras palabras, quiere decir que por primera vez en la historia se investigarán los crímenes de lesa humanidad cometidos por miembros de la dictadura militar (1964-1985), la misma de 'el día que duró 21 años'. Todo a raíz del caso de un coronel de la reserva del Ejército brasileño: "El 14 de marzo de 2012 fue presentada la primera demanda penal por estos crímenes. Un grupo de procuradores presentó a la justicia de Marabá (estado amazónico de Pará, donde actuó la guerrilla del Araguaia) una denuncia que acusa al coronel de la reserva del Ejército Sebastião Curió Rodrigues de Moura del 'secuestro' de cinco exguerrilleros en los años 70, 'hasta hoy desaparecidos', informó el fiscal Tiago Rabello". Hecho histórico dados la ferocidad y el horror de quienes, como en *1984*, de Orwell, hicieron del ministerio del amor el de la tortura, siempre con el patrocinio de EE.UU. Por eso, hay que respaldar la decisión de Rousseff: 'Resulta fundamental conocer el pasado, sobre todo el más reciente cuando muchos brasileños fueron encarcelados, torturados y asesinados', aseguró la 1ª Presidenta. Y es que la iniciativa de revisar la amnistía de 1979 para poder enjuiciar a los torturadores militares y civiles de esa oscura época del país, propuesta por Lula antes de dejar el poder, levantó ampollas

entonces e incluso provocó primero la protesta y luego la renuncia del MinDefensa, Nelson Jobim. El tema parecía haber quedado quieto hasta nov.2011 cuando Dilma sancionó las leyes que dieron luz a la Comisión Nacional de la Verdad.

Noticia que me hizo pensar, los ecos de *Cálice* al fin han sido escuchados y tal vez no sea vano el trabajo realizado con pasión sobre alguien que fue víctima de la situación descrita, víctima de un error que puso en peligro a los demás, como ha sido el caso del viajero, a veces negado, *Naná* Vasconcelos. En efecto, en 1974, Egberto Gismonti aceptó una invitación para tocar en un festival en Berlín y pidió a Hermeto y a *Naná* reunirse con él en su presentación. Al volver a Brasil, en 1975 recibió una carta de Manfred Eicher, de ECM, invitándolo a grabar con ellos. Al ignorar el valor futuro de tal invitación, aplazó la respuesta hasta fines del 76, para luego aceptarla, imaginando que podría grabar con el grupo brasileño con el que tocaba entonces: *Robertinho* Silva, batería y percusión; Luíz Alves, bajo; Nivaldo Ornelas, saxofón y flauta. Sin embargo, la dictadura militar impuso precios demasiado altos para salir del país, por lo que finalmente viajó solo a grabar. Así, Gismonti iba a Noruega para comenzar la que sería la explosión de su carrera internacional al lado, entre otros, del saxo Jan Garbarek.

Pero como no todo ha de ser color de hormiga, más tarde, ya en Noruega, Gismonti se reunió con Vasconcelos, a quien le explicó el concepto del disco. Se trataba de la historia de dos jóvenes vagando a través de un denso y húmedo bosque tropical, lleno de insectos y animales, manteniéndose siempre a 180 metros de distancia uno del otro. Sabía que *Naná* aceptaría sin dudarlo y lo hizo. Su primer disco con ECM, *Dança das cabeças* (1976), recibió diversos reconocimientos internacionales, fue nominado a álbum del año por *Stereo Review* y obtuvo el *Grosser Deutscher Schallplattenpreis*, a la vez que recibió disparatadas categorizaciones que reflejan la riqueza cultural de Brasil y la incomprensión de la crítica: en Gran Bretaña, se le llamó pop; en EE.UU, folclore; en Alemania, música clásica. De dicho álbum se escuchará el tema que le da título, en una interpretación que coincide con el vigésimo aniversario de su estreno y que se efectuó en el *Kaiser Bock Winter Festival*, Plaza de la Paz, Parque Ibirapuera, de São Paulo (30.jun.96). *Naná*, voz y percusión, y Egberto, guitarra de 10

cuerdas. Ya el oyente conoce tres categorías de las que no hace parte el álbum *Dança das...* ¿A cuál otra cree el mismo oyente que corresponde realmente, conociendo el sonido, la *Weltanschauung*, las búsquedas artísticas de Vasconcelos y, como se ha visto, las de Gismonti? www.youtube.com/watch?v=KlEwZPvdmvw (11:57)

Hacia 1975, *Naná* conoce al saxo tenor argentino Leandro Gato Barbieri (Rosario, 28.nov.34-NY, 2.abr.16), quien lo lleva a NY. Allí, igual que su colega Airto Moreira, se relaciona con la nata de la crema jazzística y participa con ella en diversos festivales de verano y en giras por Europa. Graba también con el trompetista Don Cherry (1936-1995), el saxofonista, clarinetista, compositor y arreglista Oliver Nelson (1932-1975), el violinista, teclista y compositor francés Jean-Luc Ponty (Avranches, 29.sept.42). De este último es el álbum de fusión *Storytelling*, de 1989, para *Columbia Records*, que no debe confundirse con el homónimo de *Naná* Vasconcelos grabado en 1995: dichos álbumes tampoco tienen que ver con el filme *Storytelling* (2001), del gringo Todd Solondz. Al ser imposible escuchar a todos, es decir, a Cherry, Nelson y Ponty, con *Naná*, se ha escogido el trabajo del trompetista *free-jazzman* Don Cherry en una presentación de 1994, con ocasión de los muy promocionados Conciertos Heineken, efectuados en el Hotel Nacional, de Rio, y en el Palace, de São Paulo, con un tema en el que *Naná* se anima con la batería dentro de una atmósfera netamente jazzística, enriquecida con la labor de Hugo Fattoruso, piano; Cherry, trompeta y dsoughoni; Carlos Ward, saxofones; Vernon Reid, guitarras; Bob Stewart, tuba; Arthur Maia, contrabajo; y Marçalzinho, percusión.

www.youtube.com/watch?v=mIZDGch9YAc&NR=1&feature=endscreen (9:46)

Toda su vida *Naná* ha preferido los instrumentos de percusión y en la década de 1960 se hizo conocido por su talento para el *berimbau*, en el cual es un auténtico maestro a la vez que un verdadero embajador, no siempre voluntario... Como no han sido voluntarias las embajadas musicales de Caetano Veloso, Edu Lôbo o Chico Buarque. Un chiste brasileño dice que el *berimbau* es un instrumento tan aburridor como el acordeón: quizás eso sea cierto respecto al instrumento típico del vallenato, pero no respecto al del sonido característico de Vasconcelos. Ha tocado con los gringos John Hazle, John Zorn, Ralph Towner y Pat Metheny, el

noruego Jan Garbarek y, entre otros, el notable percusionista indio Trilok Gurtu (Bombay, 1951), intérprete de tabla: el instrumento membranófono más popular de la música clásica del norte de India, usado no sólo como compañía rítmica sino como instrumento solista. La voz tabla se refiere tanto al par de tambores (usados en algunas variantes de música india) como sólo al tambor melódico: consiste en un pequeño tambor de madera llamado *sidda* (*tabla*, *tablá*, *dayan* o *dahina*) y otro más grande llamado *dagga* (*bayan*). El *sidda* se toca con dedos y palma de la mano derecha, mientras el *dagga* se toca con dedos, palma y muñeca de la izquierda: de hecho, *dayan* significa *derecha* y *bayan*, *izquierda*. Los tambores se acomodan en dos cojines con forma toroide (como las *donuts*) llamados *chutta*, hechos de fibra de planta y envueltos en tela. Naná, berimbau, y Trilok, tabla, interpretan la pieza *Dado* en el *Sant'Anna Arresi Jazz Festival* de 2008. La polirritmia resultante produce como efecto uno de esos pocos sincretismos agradables.

www.youtube.com/watch?v=tJi9LRq7iNc&NR=1&feature=endscreen (9:22)

En 1972, Naná se instala en Francia, donde graba su primer álbum como líder: *Africadeus*, del cual viene el tema que da título al LP. *Naná, berimbau*: lo acompañan los guitarristas Angelo y Novelli en una pieza evocadora.

www.youtube.com/watch?v=uH7FrII0dTw (10:07)

En 1973, Naná grabó el disco *Amazonas*. Desde mediados de la década de 1970, reparte su tiempo entre América y Europa. Después de presentarse con los citados Novelli y Nelson Angelo, graba con su también coterráneo el pianista, guitarrista, compositor y creador de escuela Egberto Gismonti (otro empedernido viajero, a veces involuntario) y con el pianista y acordeonista italiano Antonello Salis. Tres años después, aparece *Dança das cabeças* (1976) en dúo con Gismonti, del cual ya se escuchó el tema que da título al disco. Luego de *Dança das Cabeças* sale a la luz el LP *Sol do meio-dia* (1977), también con Gismonti, y en 1978 *Kundalini*, del cual se ha tomado el tema *Always Backwards*, con Naná, el clarinetista Perry Robinson (NY, 17.ago.1938) y el tablista indio Badal Roy (Bengal, India, 1945), a través del cual se evidencia que Naná, como Hermeto, pertenece a la élite de la que éste llama *música mundial*. Los ecos de los ragas, del jazz, de la selva

y sus misterios sonoros, no encierran aquí, por contraste, misterio alguno. www.youtube.com/watch?v=GvL6RIIPWlA (15:46)

Naná realiza viajes al África y luego en Europa, específicamente en Portugal, graba un disco en uno de los dialectos de Angola, el *quinbundo*. De vuelta a América, no el país de los gringos sino el continente, participa en sesiones y grabaciones con Don Cherry y forma el trío *Jazz Codona* que completa el percusionista e intérprete de tabla india y sitar Collin Walcott (NY, 1945-Magdeburg, RDA, 1984), combo con el que entre 1978 y 83 editó tres discos: *Codona Vols. 1, 2 y 3*, en su orden de 1979, 82 y 83. De esta misma época es el LP *Saudades* (1979). Del trabajo de Naná con Walcott, junto a Aiyb Dieng y Ed Blackwell, en el Woodstock Jazz Festival/81, una pieza en la que los matices indios y jazzísticos rebasan las fronteras entre música clásica y música popular para tomar una forma universal, más acorde con los tiempos que corren, es decir, con los que se desean, no precisamente con los que hay. Recuerda Gismonti, quien se formó escuchando a músicos tan dispares como el gitano-belga Django Reinhardt y el afroamericano Jimmy Hendrix que los logros de éste en la guitarra prueban que las músicas *popular* y *clásica* no necesitan estar en polos opuestos. www.youtube.com/watch?v=XG1NmFxrww8 (6:47)

Al regresar a EE.UU, en el mismo año 83, Naná también trabajó con cajas de ritmos y se asoció con jóvenes *breakdancers* del Sur del Bronx; y grabó con el ya citado Oliver Nelson igual que con Art Blakey (1919-1990), baterista líder de los *Jazz Messengers* y Tony Williams, el recordado baterista del quinteto de Miles Davis entre 1963 y 69, años del comienzo de su celebridad como miembro de la sección rítmica al lado de Herbie Hancock (12.abr.40) y de Ron Carter (4.may.37). En 1983 y 84 aparecen los álbumes *Zumbi* y *Duas vozes*. En 1984, se encuentran Naná y Egberto de nuevo, esta vez para grabar en Australia un trabajo sobre la búsqueda del sonido, del ritmo, del *tempo*. www.youtube.com/watch?v=NCw8HfpFZ6Q (10:00) Y en 1986 surge el álbum *Bush dance* del cual se escuchará *Futebol*, una suerte de danza impresionista, con Naná Vasconcelos, voz y percusión. www.youtube.com/watch?v=Y9EN0Pell8g (3:30) Naná figura también como artista invitado en el álbum *Irresistible Forces* (1987) del baterista y teclista Jack DeJohnette (9.ago.42), compañero de batallas musicales del pianista y

multiinstrumentista Keith Jarrett (8.may.45) y del contrabajista Gary Peacock (12.may.35). La década termina para Naná con la salida, en 1989, de *Rain dance*. Y ya en la de 1990 se conocerán diversos trabajos suyos: *Vernal Equinox* y *Lester*, de 1990; *If You Look far Enough*, 1993; el citado *Storytelling*, del 95 y *No tempo da bossa nova*, del 97. Del guitarrista argentino, preservador de BN y choro, Agustín Pereyra Lucena, acompañado por el maestro de la percusión Naná Vasconcelos, el tema *Bossa Nova*. www.youtube.com/watch?v=bAlu-RjZlR8 (2:13)

Entre los años 2004 y 2006, Naná Vasconcelos produce los álbumes *Isso vai dar repercussão*, para el sello Elo Music y *Boitatá*, con Itamar Assumpção; *Chegada*; y *Trilhas*. En 2011 desarrolló el *Projeto Língua Mãe* con 120 niños de tres continentes, Europa-África-América (a los que pertenecen Portugal-Angola-Brasil) convocados para celebrar el Quincuagésimo Aniversario de la fundación de Brasilia. Entre sus obras más conocidas están *Batuque das Águas*, *San Vicente*, *Berimbau*. Fuera de grabar con Egberto Gismonti y Milton Nascimento ha interpretado a Villa-Lobos. Almir Chediak (XV en *Músicos del Brasil*) quiso recoger su trabajo en los ya reconocidos *Songbooks* sobre MTB, pero su propósito se vio truncado por el asesinato, aún sin explicar, del profesor de guitarra, editor y productor, ocurrido cerca de Petrópolis en la sierra de Río de Janeiro, el 1.jun.2003 y registrado, que se sepa, apenas por *El País*, de España, el lunes 2.jun del mismo año. Del Proyecto *Lengua Madre*, el tema *Brasília*, en el cual Naná canta, co-dirige y se muestra si no como creador de escuela, casos H. Pascoal o E. Gismonti, al menos con una gran vocación pedagógica, caso P. Meirelles: como quien sabe que la educación consiste en enseñar a pensar, no en meter muchas cosas en la cabeza sino meter la cabeza en muchas cosas, en ser ecléctico y en ayudar a vivir libremente y sin temores.

www.youtube.com/watch?v=jcaMafjXing (6:44)

Sin duda alguna, Naná Vasconcelos alcanzó reconocimiento con la versión brasileña del arco musical angoleño, el *berimbau*. Una sola cuerda de metal tendida sobre un madero se toca con una especie de moneda, empleando una calabaza casi completa pero hueca en su extremo inferior y que se oprime contra el cuerpo del intérprete, como resonador y modulador. En ese instrumento,

procedente de Bahía, *Naná* ha descubierto una riqueza sin fondo de posibilidades de expresión. En muchos de sus discos, sin emplear instrumentos, hace artes vivas o lo que él llama *música corporal*, al utilizar su cuerpo como instrumento de percusión: con manos, dedos y pies contra el pecho, estómago y torso, así como sobre brazos, piernas y hombros, produce los sonidos más diversos, igual que con el *berimbau*. A partir de ritmos nordestinos, que conoce tan bien como Hermeto Pascoal –y aquí hay que señalar que son considerados los dos músicos mayores de esa cantera insondable de músicos que es Brasil– y con ese instrumento de percusión tan simple que para él es su propio cuerpo, *Naná* recompone una fusión afro-brasileña de sonoridades inéditas y llenas de hechizos de todo tipo: en relación con ellas y con él se ha llegado al colmo de hablar de ‘música surrealista’, expresión que no existe sino por el prurito de darle nombre a lo que no lo necesita: a lo que, sencillo, es mejor oír y sentir. De él se dice que es el único músico que ha aportado al jazz ese tipo de instrumentos, el *berimbau* y su cuerpo, en los que ha quebrantado la que se creía su función principal, la de acompañar: en efecto, no vacila en emplearlos a fondo y en largos solos, para al filo (suspendido) del tiempo terminar por devolverles toda su magia, su misterio, su encanto. Encanto, misterio y magia que, se aclara, no está en los instrumentos mismos sino en la capacidad de trabajo, investigación y desarrollo de la potencia musical de este viajero, no siempre voluntario, Rey del Berimbau... llamado Juvenal de Holanda Vasconcelos, mejor conocido como *Naná*. *Berimbau solo* y voz en el Servicio Social del Comercio (SESC) Pinheiros, de São Paulo, en el cierre de la celebración del año de Francia en Brasil.

www.youtube.com/watch?v=HwP52ZA0Rik (6:19)

Antes del cierre, nada mejor que oír tocar a *los dos mayores músicos de Brasil, por primera vez juntos*, Hermeto, teclados, y *Naná*, tambor, junto a intérpretes de *pandeiros*, bajo, saxo tenor y percusiones, en grabación inédita realizada en el SESC Itaquera, *Parque do Carmo* del distrito de São Paulo, 2004. La relevancia de dicha grabación radica en la calidad de los intérpretes, no precisamente en la del sonido: en todo caso, siempre es mejor ver soles y estrellas donde otros sólo notan pústulas y llagas. www.youtube.com/watch?NR=1&list=AVGxdCwVVULXfyCtQD

[BGL-dXk47lpaaw16&v=FOwZGGaW_fg&feature=endscreen](#)
(6:49)

En conclusión, *Naná* Vasconcelos, además de un avezado percusionista, compositor y pedagogo, es el Rey de un exótico instrumento, para algunos tan aburridor como el típico de cierto y aburrido vallenato, sobre todo de aquel que no se hace con acordeón, caja ni guacharaca. También, otro miembro de la que he llamado *Generación del 44* y quien, por su fecha de nacimiento, se ubica entre *Chico* Buarque y Pascoal Meirelles. *Naná* Vasconcelos alcanzó reconocimiento con la versión brasileña del arco musical angoleño, el *berimbau*. Por sus condiciones musicales, su concepción intelectual del universo y sus búsquedas artísticas y de expresión puede catalogarse como un colega más de la ya amplia familia de los ‘músicos mundiales’: aquéllos que no obedecen a caprichos de la crítica ni a osadas o arbitrarias categorizaciones, como tampoco a tontas diferencias entre música *clásica* y *popular*, sino que responden a los hallazgos en la nuez del sonido y no a simplistas catalogaciones de la música. Ha tocado y/o grabado con reputados músicos brasileños y extranjeros: Gilberto Gil, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Geraldo Vandré, Gal Costa, Egberto Gismonti, *Gato* Barbieri, Don Cherry, Oliver Nelson, Jean-Luc Ponty, John Hazle, John Zorn, Ralph Towner, Pat Metheny, Jan Garbarek, Trilok Gurtu, entre muchos más. *Naná* Vasconcelos ha sido, además, compositor de bandas sonoras para cine e igual que Hermeto es un amante de la naturaleza, sin privilegiar la animal sobre la vegetal o viceversa, pero confiando con desconfianza en la humana... por obvias razones: las que lo privaron en alguna ocasión de hacer un viaje para dar a conocer su trabajo allende las fronteras de esa especie de isla continental que es su país. Pese a todo, un país abierto al mundo y no obstante todavía con la tara del provincianismo, del catolicismo, del militarismo, del conservatismo, en fin, del atraso promovido por los políticos para su beneficio personal y a su vez para desgracia de todo un pueblo. Pueblo que aun con todo eso, sigue creyendo en la voluntad política, en la posibilidad de cambio, en el juicio a los responsables por las atrocidades de la Dictadura Militar y, por contraste, en la apertura a una educación amplia y para todos, no para unos pocos privilegiados. *Naná* Vasconcelos hace parte de ese país distinto y posible como músico y pedagogo

que es: un hombre que sabe que los niños son fuente de creatividad, antes que depósito de la misma; que los jóvenes están hartos de las promesas de los políticos y ávidos de saber; que los adultos, por su propia condición, ya no tragan entero, y no sólo porque les falten dientes, ni están dispuestos a cohonestar el engaño ni la corrupción ni el desangre del Estado. Artista con un amplio *oficio de hombre*, como desearía (no sólo) Rossellini, y quien en su fuero interno quizás contenga el que tampoco es un deseo de onanista solitario ni de lúcido dipsómano: ojalá algún día se entendiera que la educación es y tiene que ser, sin el lastre del *deber ser*, libre, abierta, independiente, laica y sin prejuicios raciales ni sexuales; que para que la educación deje de ser sinónimo de dirigir, domar, vigilar, adoctrinar y castigar hay que transformarla; que, en últimas y desde el comienzo, la educación está hecha para la libertad de niños y niñas, jóvenes de ambos sexos, hombres y mujeres, no para la obediencia o a la sumisión ni mucho menos – siempre hay que repetir lo obvio– para la esclavitud eterna respecto al sistema financiero en el mundo de la globalización. Globalización, eso sí, para lo perverso y lo dañino, no para el mejoramiento del ser humano ni de lo que en él subyace antes que como promesa, como potencia de acto, evidencia de realización, logro de hecho. Tal vez por todo eso, sea importante el trabajo realizado sobre alguien que fue víctima de los desafueros del poder, de una injusticia que puso en peligro a sus coterráneos, como ha sido el caso del viajero, a veces impotente para serlo y otras para hacerlo, Naná Vasconcelos. Rey de las artes vivas antes que del berimbau... y embajador cultural del Brasil por el mundo, más allá de las fronteras geográficas o musicales. *Diário de Naná*. En la mañana del miércoles 9.mar.2016, falleció en un hospital de Recife a los 71 años de edad. Había sido internado diez días antes a consecuencia de un cáncer de pulmón diagnosticado en 2015. Un mes antes de su muerte había participado por decimotercera vez en la apertura del carnaval de Recife, dirigiendo el tradicional maracatú pernambucano al frente de 400 percusionistas. El que haya muerto en condiciones económicas adversas sólo nos recuerda que entre más grande sea la condición espiritual de un hombre, en peores condiciones materiales está.

www.youtube.com/watch?v=Tbj9-i7XlN4&feature=endscreen&NR=1 (10:03)



Pascoal Meirelles: "No hay músicos mayores, sino personalidades únicas..."

*El boxeo es como el jazz. Cuando miro a un baterista evalúo sus reacciones, su velocidad.
Él entra y sale como lo haría un boxeador en el ring.*

MILES DAVIS – Entrevistado por el baterista ART TAYLOR

Pascoal de Souza Meirelles, uno de los más importantes instrumentistas del Brasil, fuera de baterista y percusionista, igual que Naná Vasconcelos, es otro pedagogo, músico que no cree que haya músicos mayores y el tercero y último de la que he llamado *Generación del 44*, integrada además por Chico Buarque y Naná Vasconcelos. Meirelles, nacido en Belo Horizonte, el 11.sept.1944, es también compositor autodidacta, improvisador y arreglista. Comenzó tocando en bailes y casas nocturnas de su ciudad, en 1962. En el 64, con el bajista Paulo Horta y el pianista Hélius Vilela, forma el *Tempo Trío*, combo con el que graba un disco (Odeon, 1965), y que actuó hasta 1967. Año en el que Edu Lôbo ganó el III Festival de MPB con *Ponteio*, escrita por él y José Capinan, aquí en la versión de Pascoal Meirelles. www.youtube.com/watch?v=CaaGAWsfoUI (8:13) Dos años después, ya en Rio, ingresó al grupo de Paulo Moura, tocó en el retorno de Maysa Matarazzo al país y siguió de gira un año con ella. Con Osmar Milito (São Paulo, 27.may.41), uno de los mayores pianistas de jazz y BN de la historia de Brasil, inauguró la casa *Number One*. Meirelles interpreta el clásico BN *Manhã de Carnaval*, pieza original de Luíz Bonfá y Antônio María. www.youtube.com/watch?v=uPcWY20KkWG (5:14)

Tocó con el también pianista, cantante y uno de los artistas brasileños de mayor éxito orbital, Ivan Lins (Rio, 16.jun.45) en shows y grabó dos LPs, incluyendo *Madalena*, grabado por Elis Regina y el primer logro del propio Lins como compositor y de mucha relevancia también como cantante: *Abre Alas*, *Somos todos Iguais nesta Noite* y *Começar de Novo*, temas en sociedad con Vítor Martins. El último fue grabado por la vocalista, percusionista y guitarrista Simone (Salvador, 25.dic.49) el mismo año en que fue compuesto y en su voz tocado como composición oficial de

apertura del seriado *Malu Mulher* (Red Globo, 1979), lo que lo volvió éxito de la época e hito en la historia de la MPB. *Começar de Novo*, del disco *Pedaços* (1979), abordaba asuntos polémicos como emancipación femenina, divorcio, aborto y violencia doméstica. Aquí Lins y Simone cantan *Volver a empezar*, del DVD *Contando Histórias*, show grabado en el Café Teatro Arena, de Río, el 1 y 2.sept.2004. www.youtube.com/watch?v=mQYUDvYVjUo (4:39) Durante los 70, Meirelles acompañó a la citada Simone, apellidada Bittencourt de Oliveira y llamada *Cigarra*, al lado de Tenório Jr., Chiquito Braga, Fernando Leporace, João de Aquino, por Canadá y EE.UU. El gran éxito fílmico de la época, *Doña Flor y sus dos maridos*, de Bruno Barreto, presentó a Simone cantando *Oh que será* en la banda sonora, grabada por primera vez en 1976: llevó su nombre a todos los rincones del país.

Luego, Meirelles estuvo con Wilson Simonal por tres años en una gira por México y, en 1975, durante nueve meses, con Elis Regina. Grabó con Antônio Carlos y Jocaí, Edu Lôbo y Tom Jobim (1927-1994), entre otros. Fue baterista de éste y de Elis Regina (XI de la serie *Músicos de Brasil*) y durante más de 30 años tocó con el citado clarinete y saxo Paulo Moura (1932-2010). *Pro Moura*, de Nelson Faria, con Meirelles y Trío Tom. www.youtube.com/watch?v=aN3SYohApTI (7:27) En 1977, ganó una Beca para el *Berklee College of Music*, de Boston, graduándose cuatro años después. Luego, entra en la banda del cantante y compositor Gonzaguinha, con quien trabajó durante doce años. En 1982, fundó el grupo instrumental *Cama de Gato*, con el que ha grabado seis discos y del que se conmemoran 30 años de actividad ininterrumpida en 2012. Su repertorio privilegia la música brasileña y las composiciones propias, inspirado ante todo en el samba-jazz. Meirelles y su Trío Tom interpretan *Só danço samba*. www.youtube.com/watch?v=0kQYYb7RSb8 (5:42) Vive en Ecuador, donde además es profesor de batería en la U. de San Francisco de Quito-Berklee Network y dirige allí mismo el departamento de percusión. Pascoal Meirelles con su grupo *Cama de Gato*, interpretando la balada *Gonzaguando*, un guiño al cantante y compositor... www.youtube.com/watch?v=wjqVUZ9MqCw&feature=endscreen&NR=1 (6:31) Y ahora una creación suya, *Ponta Negra*, con

Meirelles en la batería y su Trío Tom. www.youtube.com/watch?v=tYutovUi02U&feature=endscreen&NR=1 (8:44)

En 1981, grabó su primer disco *Considerações a Respeito*, seguido de *Tambá* (1983), *Anna* (1987), *Paula* (1992), *Considerações* (1996), *Forró Brabo* (1998), *Quarenta* (2006), *Tributo à Art Blakey* (2007), *Ostinato* (2009). En 1985, participó en la grabación de *Malandro*, banda sonora del filme *Ópera do Malandro*, de Ruy Guerra, con canciones de Chico Buarque; y en el LP *Coração de Estudante*, de Wagner Tiso. Meirelles ha dictado cursos de música en Brasilia, Ouro Preto, Santa Maria y Boston (EE.UU). Tiene un libro didáctico publicado: *A Bateria Musical* (2001, *Irmãos Vitale*) y un DVD, *Triunvirato*, pieza escrita para tres bateristas e interpretada en el Instituto de Música Contemporánea de Quito, por David Nicolalde, Fidel Vargas, Raúl Molina, dirigidos por Meirelles. www.youtube.com/watch?v=_Tvf02CC9mw (14:35)

Bajo la influencia del samba y del BN, popularizados desde las décadas de 1940 y 50, por cuenta del trompetista y cantante Dizzy Gillespie, y desde la del 60, por el saxo tenor Stan Getz, aparecen en el jazz *cuicas*, *recos-recos*, *xiques-xiques*, *atabaques*, *berimbaus*, tambores y otros instrumentos de percusión de Brasil. La mayoría de las veces ellos son patrimonio de percusionistas brasileños que trabajan con *jazzmen*: Airto Moreira o Naná Vasconcelos (IV y IX en *Músicos del Brasil*). Tal como hiciera el bongosero Chano Pozo con la música cubana, los percusionistas brasileños e incluso bateristas como Portinho y Dom Um Romão enseñan a los *jazzmen* a frasear con el sucedáneo del swing afroamericano ('el swing es algo que hace marcar el ritmo con el pie': *Count Basie*), el famoso swing brasileño llamado *balanço*. John Coltrane (1926-1967), por su parte, en la búsqueda de un lenguaje sonoro universal, un adelantado entre los 'músicos mundiales' que surgirán a partir de la década de 1960, amplía el horizonte del jazz al acudir a la polirritmia de la música india (Ravi Shankar), africana (caso del nigeriano Babatunde Olatunji), o a las religiones místicas. Según el crítico Ben Ratliff, en su minucioso texto *Coltrane, historia de un sonido* (*GLOBAL rhythm*, 2010, 303 pp.: 92-93), el Santo del Jazz, como Pixinguinha es del Choro, 'se entretenía con toda suerte de lecturas'. Dos de ellas: *Music: Its Secret Influence*

Through the Ages o *Música: su influencia secreta a través de los tiempos*, del compositor inglés Cyrill Scott, publicado en 1958. Scott estaba influido por la teosofía, decimonónica teoría de lo oculto que tomaba préstamos del hinduismo. Sostenía, v. gr., que la naturaleza es infinita y que todos los seres y las cosas están vinculados, hechos de la misma esencia. Y *The Mysticism of Sound and Music* o *El misticismo del sonido y de la música*, una colección de conferencias escrita a lo largo de la década de 1920 por Hazrat Inayat Khan, maestro sufí y antiguo músico que había tocado la vīna, instrumento de cuerda. Escribió sobre la música como sonido y sobre el sonido como verdad que emerge de las profundidades del ser. Escribió sobre la repetición ('si repites *flor*, *flor*, *flor*, tu mente recibirá una impresión mayor que si simplemente piensas en la flor') y sobre cómo la música deja 'impresiones' sobre las plantas y los seres vivos. Uno de los capítulos del libro de Khan se titula *Impressions* y trata sobre la profunda alteración que la música provoca en la conciencia de quienes la escuchan: ¿es casual que también se titulen así una composición y un disco de Coltrane, *Impressions*, grabado para *Impulse* en 1963? A diferencia de Scott, aclaro, quien pensaba que el jazz 'se parece enormemente a la música de los salvajes primitivos', Khan no tenía problemas con el ritmo afroamericano por excelencia, en el que admiraba sus efectos psicológicos. Y, ¿qué es la batería, podría preguntarse por Meirelles, si no el arte de la repetición que jamás se repite, al estilo del *do* de Cage que tocado de nuevo es otro *do*, el arte del sonido esencia de la música, el sonido que emerge de lo profundo del baterista como *una* verdad, no *la* verdad? La música es una sola: no hay música clásica en contraposición a música popular. Como decía *Satchmo* Armstrong: 'Hay sólo dos maneras de entender la música: es buena o es mala. Si es buena, no te ocupes de nimiedades, simplemente gózala'.

A propósito, Coltrane pone sobre el tapete, con la sinceridad que lo caracterizó siempre, una visión muy personal sobre el choque música clásica-música popular. Sostiene Ben Ratliff que aunque puede que Coltrane no pensara en su música como arte puro, prefería verla más cerca del ámbito de la clásica que de la popular: "No sé, puede que esté en un error", dijo en rueda de prensa en el Hotel Prince, de Tokio, en 1966, "pero la expresión 'música clásica', en mi opinión, significa la música de un país

interpretada por los compositores y músicos de ese país, más o menos como algo opuesto a la música que la gente canta o baila, la música popular". Coltrane preguntó entonces al entrevistador si estaba de acuerdo o no puesto que, aunque así lo sintiera, él podía equivocarse... y prosiguió: "Si me pregunta por lo que toco, creo que es la aportación musical de un individuo. Y si quiere llamarla de algún modo, puede llamarla música clásica" (2010: 93). Al pedido de Coltrane acude desde la distancia Duke Ellington: "Clásico es lo perpetuamente contemporáneo". A lo dicho por ambos, se puede agregar que la música clásica es aquella que siempre que suene resulta nueva, la que jamás pasa de moda... como cierta música popular afroamericana o cubana o brasileña o colombiana. Así, no cabe otra cosa que decretar el empate en la pelea música clásica-música popular. Ahora, si el aserto del poeta José A. Ramos Sucre (1890-1930): "Los escritores se dividen en aburridos y amenos; los primeros reciben también el nombre de clásicos", se aplicara a los músicos, el silogismo sería: ergo, los músicos populares son amenos. Pascoal Meirelles interpreta *Triste*, del clásico compositor popular de Brasil Tom Jobim. www.youtube.com/watch?v=blH7NfIC8N4 (5:02)

Es interesante lo que de aquí se desprende: cuanto atañe al compositor como intérprete de su propia música y al intérprete como compositor; lo relativo a la música como sonido y al sonido como verdad que emerge de lo profundo del ser; a la batería como repetición y a la música como factor que deja *impresiones* en plantas y demás seres vivos. Con casi todo ello tiene que ver el baterista P. Meirelles, quien es probable que suscriba las palabras del trompetista Miles Davis, tantas veces compañero de viaje musical del saxo tenor, flautista y santo del jazz John Coltrane: '¿Que si prefiero componer o me gusta más tocar? No puedo contestar a eso. Hay cierta sensación que se obtiene de la ejecución pero jamás de la composición y cuando tocas de todas maneras es como si estuvieras componiendo...' (Berendt: 181). Keith Jarrett va más allá: la facultad de componer debe ir ligada a la de improvisar: 'De lo contrario, no veo cómo un intérprete puede entender a un compositor; y tampoco cómo puede comprender el proceso por el cual la música fluye a través de alguien'. Meirelles cree que 'no hay un músico mayor que otro sino grandes músicos que tienen un estilo, que forjaron un estilo y contribuyeron para que la música

sea engrandecida'; es decir, no hay unos músicos superiores a otros ni más grandes que otros, sino sencillamente personalidades únicas: *un* solo Blakey, *un* solo Blackwell, *un* solo Coltrane. Meirelles recuerda a los grandes bateristas del BN, a Edson Machado, a los del *Tamba Trío*. Y, claro, a otros tantos que han sido sus amigos, a Dom Um Romão (1925-2005), a Hércio P. Milito (São Paulo, 1931-2014), percusionista, baterista y productor, hermano de Osmar. Dom Um Romão, estuvo ligado a los inicios del BN como parte del álbum de Elizeth Cardoso *Canção do Amor Demais*, fue el primero que presentó a Elis en *Beco das Garrafas*, reducto de músicos y bohemios de Río donde se cree nació el BN y tocó la percusión en el grupo de McCoy Tyner, igual que con *Weather Report* a inicios de los 70. Ya antes, al final del 58, Milito se presentó en shows en los inicios del BN y formó el *Conjunto Bossa Nova* al lado de Roberto Menescal, Luíz C. Vinhas, Bebeto Castilho, Luíz Paulo y Bill Horn, con quienes grabó el compacto *Bossa é Bossa* para Odeon, 1959, el mismo año que ingresó a la *Orquesta de la Radio Nacional*. En 1960, tocó por primera vez la *tamba*, instrumento de percusión, durante un show de Sammy Davis Jr., en el *Teatro Record*, de São Paulo. Dos años después, integró el legendario *Tamba Trío*, al lado de Luíz Eça y Otávio Bailly, luego sustituido por Bebeto Castilho: allí Milito actuó y grabó del 62 al 64. Luego, viajó a EE.UU para tocar con João y Astrud Gilberto, Stan Getz, Luíz Bonfá, Gil Evans, Tony Bennett, Wes Montgomery, entre otros.

“El cambio es siempre difícil de aceptar. También vemos que estos innovadores buscan siempre revitalizar, extender y reconstruir el statu quo en sus áreas respectivas, como sea. Con mucha frecuencia son los rechazados, los parias, los ciudadanos inferiores, de las muchas sociedades a las que dan tanto sustento. A menudo son personas que soportan grandes tragedias personales en sus vidas. Sea cual sea el caso, aceptados o rechazados, ricos o pobres, están dirigidos por esa constante grandiosa y eterna: el impulso creativo”. Esto escribe John Coltrane a Don DeMichael, editor de *Down Beat*, en jun.1962. Quizás cuando decidió irse de Brasil para radicarse en Ecuador, Meirelles pensó en la idea de la dificultad para aceptar el cambio. Sin hablar de la que tiene la sociedad para aceptar el que le plantea

la persona diferente; que tiene la sociedad para aceptar la diferencia en general. Aunque es probable que al tiempo haya comprendido el reto que le planteaba el destino escogido por él para reconstruir el *statu quo* de su país fuera de él, con todo lo que entraña ser extranjero, para no hablar aquí de exiliado. No sabiéndose de antemano ni rechazado ni paria ni ciudadano inferior, Meirelles podría avalar la idea de que muchos de quienes son considerados así, los anónimos, son los que en realidad ayudan a construir un país, a darle sustento a sus sociedades. Aunque a menudo deban soportar grandes tragedias personales en sus vidas. En cualquier caso, aun con la idea de la inutilidad del arte rondándolos, son hombres, artistas, que también tienen clara la validez del esfuerzo. Sin importar si son reconocidos o no. La grandeza está en dar, no en esperar nada a cambio: aunque, eso sí, qué pena defraudar a tantos, los humanos no dejen de creer jamás en que la esperanza embellece, siempre estén prestos al reconocimiento y no pocas veces se queden esperando que un suceso extraordinario se produzca, para poder cambiar sus vidas. Igual que siempre seguirán actuando, sean aceptados o rechazados, pobre o ricos, bajo la dirección de esa constante grandiosa y eterna de la que habla San Coltrane: el impulso creativo, ese nunca bien ponderado sucedáneo del amor, la vida, la libertad. La que permite seguir abrigando la idea del derecho a marcharse como otro de los nunca bien respetados, siempre violados, jamás alcanzados, DD.HH... Los que por ello a veces llevan a pensar en el escollo de vivir, de hacer arte: que, a la vez, qué pena defraudarlos de nuevo, nos impele a pelear, vivir, hacer arte, desafiar estructuras anacrónicas, anómalas y corruptas para replantear, reconstruir, renovar el *statu quo*. U otras veces, ignorarlo, despreciarlo, mandarlo a la... incluso, sin groserías, yendo tranquilos por la vida, libres, solos, por caminos ajenos al mundo, sin pensamientos que puedan alterar, sentados en una piedra, abajo de la fría montaña. Al modo del poeta chino Han-Shan (siglo VIII): 'Me gusta ir por el camino cotidiano, / entre cuevas rocosas y enredaderas con neblina. / Y soy libre del todo aquí en este desierto, / con mis amigas las nubes, ociosas siempre. Hay caminos, pero no van al mundo. / ¿Y qué puede alterarme si estoy sin pensamiento? / De noche, solo, me siento en una piedra. / Tras la Montaña Fría se

levanta la luna'. (*El solitario de la Montaña Fría*, poemas de Han-shan. Tradujo: José M. Arango).

Es posible que desde que marchó a Ecuador, Meirelles se haya sentido como lo refleja el poeta. Y convenga con Miles en que tocar la batería implica entrar y salir como en el boxeo, pegar, calcular los golpes, el tiempo, medir las reacciones, la velocidad, batirse con el instrumento, relajarse, descansar, irse a casa. Y en el camino, si ha leído a Rafi Zabor, identificarse con *El oso llega a casa* (Ediciones B, 2000): 'Ser el ideal de todo el mundo no es lo que tenía pensado. Lo único que quería era tocar un poco de música e irme a casa. Quizás lo que más me vaya sea la contemplación. Apartarme de todo y, no sé, soñar con ello a solas'. No siendo posible comparar con un boxeador a Meirelles, dado su hondo sentido de la igualdad, virtud de la que no por cuestiones de ética sino de oficio carece el boxeador, a quien sólo le sirve ganar y, además, rara vez empata y el empate no sirve para nada, sí es lícito hablar del baterista al que no le importa competir ni, menos, vencer o ganar. Del baterista consciente de su oficio en la vida, el que nadie le impuso, del que no obstante hizo una cruz, labró como destino. Tal vez no el de mayores ingresos; en todo caso, el que le ha permitido sentirse libre para ir por el mundo enseñando su arte o aun sin ese prurito: pensando apenas en compartir su saber con los demás. Que, como él, siempre sabrán *otras cosas*... Y, ¿la igualdad dónde queda? Tal vez donde la radica el chiste de Kieslowski en *Blanco*: 'Todos los polacos son iguales; pero, hay unos más iguales'. Como ocurre en el jazz, caso de los bateristas, si se revisa un poco la historia.

A través de un largo periplo transoceánico, y tras cruzarse con los tambores militares europeos en el Nuevo Mundo, en la batería confluyen las percusiones africanas. La idea de aunar tambores, platillos y otros elementos percutivos como los ya citados brasileños *atabaques*, *cuicas*, *recos-recos*, *xiques-xiques*, *berimbaus*, para ponerlos a disposición de un solo músico, cuando en las bandas y fanfarrias los ejecutan varios, se remonta a las orquestas circenses del siglo XIX. Numerosos espectáculos itinerantes contaban con orquestas y en ellas solían abundar los músicos negros. Llegó un momento en que las fanfarrias de New Orleans decidieron actuar en los bailes, con lo que se pasó de la marcha a la danza. El gesto decisivo consistió en dotar de pedal al bombo, una palanca de

madera accionada por el pie, que la leyenda atribuye al baterista Dee Dee Chandler, hacia 1895. En su versión moderna, la batería se toca con *sticks* o baquetas, *brushes* o escobillas, *mallets* o mazas, cuando no con las propias manos... Los bateristas utilizan asimismo considerables instrumentos percutivos: *chimes* o carillones, *cowbells* o campanas, *woodblocks*, *temple blocks* o *woodblocks* de gran tamaño que se tocan a la antigua en grupos de cuatro a seis, ordenados de graves a agudos. El inventario es infinito, así que los percusionistas con frecuencia se aproximan a la batería para usarlos. A la par con la eclosión del *Bebop*, onomatopeya del bolillo policial que golpea la cabeza de los negros, el arte de la batería se renueva también en las *big-bands*, en las que conoce su auge con maestros como Louis Bellson, uno de los primeros que utilizó dos bombos; Buddy Rich, el más rápido y enérgico de que se tiene noticia; Sam Woodyard, mago del tiempo y de los climas sonoros; Mel Lewis, de una sobriedad eficaz y prodigiosa. Hacia 1960, con Elvin Jones (1927-2004), baterista de Coltrane, además de la potencia del golpe, aparece una nueva manera de marcar el flujo musical: la polirritmia, que a las figuras habituales suma secuencias enteras tocadas en varios tiempos o juegos de tiempos y rodea al solista de un tejido percutivo rico y cambiante. En los albores del *Free* junto a Ornette Coleman, Ed Blackwell practica una absoluta libertad métrica, sin que por ello renuncie a la limpieza del fraseo ni a la solidez del swing. El baterista afroamericano Ed Blackwell (1929-1992) interpreta el tema *Solo...* www.youtube.com/watch?v=ZveAgT-sFyQ (2:06) Unos años antes, en 1957, ya Art Blakey (1919-1990), en *Orgy in Rhythm*, había depositado todo su saber afrocubano y su célebre *pressroll*, es decir, crescendo de redobles en los estribillos, secos y breves cuando se trataba de fortalecer un coro. *Moanin'*, un clásico de 1958 recreado por Art Blakey y sus *Jazz Messengers*, acompañados por Miles Davis, en la trompeta. www.youtube.com/watch?v=vwElsaxok6M&NR=1&feature=fvwp (9:33)

En conclusión, Meirelles es uno de los más importantes instrumentistas del Brasil, baterista, percusionista, pedagogo que no cree que haya músicos mayores, y tercero y último de la que he llamado *Generación del 44*, al lado de Buarque y Vasconcelos. Además, compositor, improvisador, arreglista y quien presenta un

repertorio que privilegia música brasileña y composiciones propias, partiendo ante todo del samba-jazz. Es probable que como baterista suscriba las palabras de Miles Davis, en el sentido de que hay cierta sensación que se obtiene de la ejecución pero jamás de la composición y que cuando alguien toca es como si estuviera componiendo. O las de Keith Jarrett en el sentido de que la facultad de componer debe ir ligada a la de improvisar pues de lo contrario es casi imposible que un intérprete pueda entender a un compositor o captar el proceso por el cual la música fluye a través de alguien. Sean músicos menores o mayores. Pascoal Meirelles cree que no hay sino grandes músicos con un estilo único que contribuyeron a engrandecer la música. Uno de ellos es justo él, hombre silencioso, aun con el ruido implícito de la batería, tranquilo, tímido, que va por los caminos de la música, ajeno a los del mundo en cierta forma, un artista solitario, sin pensamientos que lo alteren, que se sienta en la mitad del mundo, a mirar las ociosas nubes del azulísimo cielo quiteño, sin molestar a nadie, sin que nadie lo moleste. Un hombre de paz, que por ello no boxea, un baterista que se bate con su instrumento, se relaja y, por último, se va a casa seguro a oír a San John Coltrane, músico ni mayor ni mejor que nadie, en todo caso otra personalidad única. Su clásico cuarteto en *Naima*, grabado en Antibes, 1965, por *Trane*, saxo tenor; McCoy Tyner, piano; Jimmy Garrison, bajo; Elvin Jones, batería. www.youtube.com/watch?v=p_ywkpVJ624 (7:03) Único como su mamagallístico *Pascoal Meirelles Trío Tom*, con el que en el Teatro Sucre imparte clases de batería, el único instrumento *inventado* por el jazz. *Festival Jazz In Situ* 2011... www.nme.com/nme-video/youtube/id/AXBTRdskvbQ (2:09) Para cerrar, del álbum *Cama de Gato* (1986), el tema *Melancia*, original de Rique Pantoja, con él en teclados, Mauro Senise, flauta, Arthur Maia, bajo, y Pascoal Meirelles, batería. www.youtube.com/watch?v=vBKVn6hUVKU&NR=1&feature=endscreen (6:11)



Elis Regina: La música no es un asunto de glamour

*Quiero saber es del brasileño, no estoy preocupada en pintar mi oreja
ni en salir a la calle para llamar la atención.*

ELIS REGINA

Elis Regina Carvalho Costa (Porto Alegre, 17.mar.45 – São Paulo, 19.ene.82): popular en 1960 y 70 y considerada por críticos, comentaristas y otros músicos la mejor cantante del Brasil de todos los tiempos. Su tesitura es la de una típica mezzo-soprano, con un fondo levemente metálico y vagamente ronco. Como se puede notar en *Madalena*, Festival de Montreux, 1979. www.youtube.com/watch?v=5GzcIK5pNUQ&feature=fvst (3:11) Pionera del *Tropicalismo*. Nació al sur del país, en la capital de Río Grande do Sul, donde empezó su carrera a los 11 años en el programa de radio para niños *O Clube do Guri* en la radio *Farroupilha*. En 1959 fue contratada por *Rádio Gaúcha* y al año siguiente viajó a Río, donde grabó su primer LP, *Viva a Brotolândia* (1961). Sobre los comienzos su carrera y quién la lanzó, el productor Walter Silva dice a *Folha de São Paulo*: ‘Pocas personas saben quién realmente descubrió a Elis. Fue un vendedor de la disquera *Continental* llamado Wilson Rodrigues Poso, que la oyó cantando, a los 15 años, en Porto Alegre. Él sugirió a *Continental* que la contratase y en 1962 salió el disco de ella. Llevé a Elis a mi programa, fui el primero en tocar su disco en la radio. Aquel día dije: *Niña, vas a ser la mayor cantante del Brasil*. Está grabado’. Y Elis Regina es la mayor cantante del Brasil, como ella misma dijo, junto a Gal Costa. Otra cosa muy distinta es que no lo dijo por narcisismo ni pensando en que la música sea un asunto de glamour.

Su segundo, *Dois na bossa*, fue el primer disco brasileiro en vender un millón de copias. A principios de los 70, ayudó a popularizar el trabajo del *Tropicalismo*, grabando muchos temas de Gilberto Gil. A menudo criticó a la Dictadura (1964-85) que persiguió y exilió a músicos de su generación como Ney Matogrosso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Naná Vasconcelos, Egberto Gismonti. En una entrevista, 1969, declaró que su país estaba gobernado por gorilas. Su muerte no ha sido

aclarada aún... como tampoco la del periodista de origen croata Vlado Herzog, más conocido como Vladimir Herzog, o la del profesor de guitarra, editor y productor Almir Chediak (XV en *Músicos del Brasil*).

Elis fue conocida por su presencia de palco histriónica, teatral, su voz y su personalidad. Con los éxitos de *Falso Brilhante* y *Transversal do Tempo*, innovó los espectáculos musicales del país, en los que era capaz de mostrar emociones tan opuestas como la melancolía y la felicidad, en una misma presentación o en una misma canción. Como muchos otros artistas brasileños, Regina surgió de los festivales de música en la década de 1960 y mostraba interés en desarrollar su talento a través del dramatismo. Su estilo estaba influenciado por los cantantes de radio, especialmente Ângela Maria, y la hizo ser la gran revelación del festival de la TV Excelsior en 1965, cuando cantó *Arrastão* de Edu Lôbo y Vinícius. Así se convirtió en la primera estrella de la canción popular brasileña en la era de la TV. www.youtube.com/watch?v=Ylh5GHFOQeo (1:31)

Mientras coetáneas como Maria Bethânia se habían especializado y surgido en teatros, ella prefirió radios y televisiones. Sus primeros discos, reflejan el momento en que se mudó de Porto Alegre a Rio, donde tuvo exigencias de mercado y medios. Se fue a São Paulo en 1964, donde permanecería hasta su muerte, logró éxito con los espectáculos del *Fino da Bossa* y encontró una ciudad en ebullición donde consiguió realizar sus planes artísticos. En 1966, interpretó de forma magistral el choro *Carinhoso*, original de Pixinguinha y João de Barro, que se oirá otra vez al final. www.youtube.com/watch?v=UnL9fqCbgAg (3:57) En 1967, se casó con el fotógrafo, reportero y compositor Ronaldo Bôscoli (1928-1994), director del *Fino da Bossa*, de cuya unión quedó un hijo, João Marcelo Bôscoli.

Elis incursionó en muchos géneros: del choro a la MPB, pasando por el BN, el samba, el rock, el jazz e interpretó temas del calibre de *Como Nossos Pais*, *Águas de Março*, *Querelas do Brasil*, aún famosas y memorables, registrando felicidad, amor, tristeza, patriotismo y dictadura militar en el país. Una de las cumbres de su expresión vocal, con fondo rockero, *Como Nossos pais*: 'Vivir es mejor que soñar. / Yo sé que el amor / es una cosa buena / pero también sé / que cualquier canto / es menor que la vida / de

cualquier persona...' Después de oír a Elis en *Como nuestros padres*, quizás tenga razón en lo que decía: 'En este país, sólo hay dos que cantan: Gal (Costa) y yo'. www.youtube.com/watch?v=9JMHcFiGwDs (4:25) A lo largo de su carrera, cantó temas de músicos hasta entonces desconocidos, como Milton Nascimento –quien agradecido la convirtió en su musa–, Ivan Lins, Renato Teixeira, Aldir Blanc, João Bosco, ayudó a lanzarlos y a divulgar sus obras, y los impulsó en la escena musical. Entre otros socios, son célebres los duetos con Jair Rodrigues, Tom Jobim, Wilson Simonal, Rita Lee, Chico Buarque –que casi fue lanzado por ella de no ser porque Nara Leão grabó antes con él– y su segundo marido, el pianista César Camargo Mariano, con quien tuvo dos hijos: Pedro Mariano y Maria Rita, ésta también cantante. Elis Regina y Jair Rodrigues en el *Popurrí de Dois Na Bossa Número 2*. www.youtube.com/watch?v=9gOiOaN5OgE (5:04) Camargo Mariano ayudó a arreglar muchas canciones antiguas y les dio nuevos ropajes, como hizo con *É Com Esse Que Eu Vou*. Canción que en dos versiones permite notar el cambio de ánimo de Elis. En ambas, la acompaña el pianista citado. La primera versión, festiva, divertida, incluso alegre; la segunda, nostálgica, melancólica, incluso triste. www.youtube.com/watch?v=ykU6O6UyOoA (2:47) www.youtube.com/watch?v=H5etYUaVNd4&feature=fvsr (5:38)

Algunos críticos hablan de la productividad de los artistas 'por décadas'. Harold Bloom dice que Walt Whitman escribió su mejor poesía entre 1855 y 65 y William Wordsworth entre 1895 y 1905; tal vez en el caso de Elis Regina se cumpla la sentencia del crítico gringo pues entre 1970 y 80, la crítica y el público ubican sus mejores trabajos. En efecto, su presencia artística más memorable quizás esté registrada en los álbumes *Em Pleno Verão* (1970), *Elis & Tom* (1974), *Falso Brilhante* (1976), *Transversal do Tempo* (1978), *Saudade do Brasil* (1980) y *Elis* (1980). Del álbum *En pleno verano*, el tema *Não Tenha Medo* o *No tenga miedo*, en la voz de Elis Regina. www.youtube.com/watch?v=CFUKCFOWSTA (2:44) Ahora, *Águas de Março* con Elis y Tom, composición del propio Jobim del álbum *Elis & Tom*, de 1974. www.youtube.com/watch?v=tHEQ-m4KSaQ (3:23) Del show *Falso Brilhante*, de 1976, un fragmento en el que Elis canta trozos de canciones como *O Guarani*, *Uno*, el

inmortal tango de Discépolo, *Ojos verdes*, *Singin' in the Rain*, *Volare*, *Hymne a L'Amour*, *La Puerta*, *Yira Yira*, *Diz que Tem*, *Canta Brasil*, *Aquarela do Brasil*. www.youtube.com/watch?v=87-0oAS8uHA (9:00) Del show *Transversal do Tempo*, de 1978, *Sinal Fechado* o *Señal cerrada* y *Transversal del Tiempo*, con Elis. www.youtube.com/watch?v=tg5Cd63MJ5A (4:51) *Saudade do Brasil* fue un show que se estrenó en marzo de 1980 en el Canecão de Río, con 25 personas en el palco: Elis Regina, trece músicos y once bailarines. Aquí Elis canta *Maria, Maria*. www.youtube.com/watch?v=9hRcplTWGwA (8:06) Por último, del álbum *Elis*, de 1980, Elis Regina interpreta *Aprendendo a Jogar* o *Aprendiendo a jugar*. www.youtube.com/watch?v=ZDsJvzmXu6Q (3:24) Primera persona en inscribir su voz como instrumento, en la *Orden de los Músicos de Brasil*, Elis dejó una vasta obra en la MTB. Aunque los exámenes médicos dijeran 'que había muerto por sobredosis de cocaína y alcohol', aún subsisten muchas dudas al respecto, en particular por lo relacionado con el informe del forense Harry Shibata, cuyo apellido ya parece una prueba en su contra. Dicho legista fue considerado connivente con el régimen militar y acusado de instruir a los torturadores de no dejar marcas de sus actos en los cuerpos de los torturados. Se *destacó* por haber sido autor del informe forense del citado Vlado Herzog (1937-1975) y de dirigir el Instituto Médico Legal (IML) cuando el cuerpo de Elis Regina fue llevado allá. Ya en 1975 el entonces legista firmó el informe forense sobre Herzog, declarándolo suicida sin haber visto el cuerpo remitido al IML por el ejército, en cuyo Destacamento de Operaciones de Informaciones - Centro de Operaciones de Defensa Interna (DOI-CODI) él muriera. Aquí hay que hacer historia sobre Shibata, Herzog, Geisel, el PCB y los diversos organismos: primero de paranoia e información, luego de represión y tortura.

En la década de 1970, Vladimir Herzog asumió la dirección de periodismo de TV Cultura, de São Paulo. También, fue catedrático en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la U. de São Paulo, además de dramaturgo, envuelto con intelectuales de teatro. En su madurez, pasó al movimiento de resistencia contra la dictadura militar (1964-85), como también en el PCB. El 24.oct.1975, el general Ednardo D'Avila y sus agentes del II Ejército lo convocaron a declarar sobre posibles nexos con el PCB (puesto en

la ilegalidad por los milicos). Al otro día, compareció. Su declaración se dio en una sesión de tortura. Él estaba preso con dos periodistas más, George Benigno Duque y Rodolfo Konder, quienes confirmaron la paliza. El 25.oct, Herzog fue oficialmente 'encontrado ahorcado con la corbata de su propia ropa'. Aunque la causa oficial de muerte, divulgada por los órganos de represión de la época, sea suicidio por ahorcamiento, hay consenso en la sociedad brasileña: fue efecto del acre proceso de tortura, con sospecha sobre servidores del DOI-CODI que pusieron el cuerpo en la posición hallada pues las fotos exhibidas lo muestran ahorcado. Aun así, hay en ellas varias improbabilidades. Una, que él se ahorcó con un cinturón, cosa que los presos del DOI-CODI no tenían. Además, sus piernas están dobladas y en su cuello hay duras marcas de maltrato, indicio de que fue estrangulado.

En la época era común que el gobierno militar dictatorial divulgase que las víctimas de sus torturas y asesinatos habían muerto por 'suicidio', fuga o atropellamiento, por lo que no tardó en saltar la liebre de la ironía: a Herzog, al obrero Manuel Fiel Filho y a otros tantos los había 'suicidado la dictadura'. En sentencia histórica, responsabilizando al Estado por la muerte, en octubre de 1978, el juez federal Márcio Moraes pidió determinar la autoría y las condiciones de la misma. Sin embargo, nada se ha hecho (Luiza Villaméa. *Memoria y Silencio*. 28.sept.05, *Isto É*; Wikipédia, portugués). Para ahondar en esta historia se recomienda el artículo del 1.oct.05 *Mataron a Vlado*, de Celso Miranda, así como el libro *A Ditadura Encurralada*, de Elio Gaspari, *Companhia das Letras*, 2004. En su minucioso relato, Miranda al inicio declara: 'Hace 30 años, la muerte del periodista Vladimir Herzog en un cuartel del ejército en São Paulo abrió para Brasil los sótanos de la dictadura militar. Causó la movilización inédita de la sociedad contra la tortura, acorraló al gobierno Geisel (1974-79) y aceleró el proceso de apertura política'. Sobre el libro de Gaspari, Miranda dice: "Tras los bastidores de la política dominada por los cuarteles, ese escenario despertó el temor de la llamada línea dura del régimen. Gente que veía cualquier oposición como subversión y que combatía cualquier subversión con violencia, tortura y asesinato. Gente que se apoyaba en el Centro de Inteligencia del Ejército (CIE) y encontraba en los DOIs regados por el país albergue para actividades ilegales y violentas. Gente que prefería

el infierno a la 'distensión' y a lo que ella representaba. En menor o mayor grado, esa gente vivió en los sótanos de la dictadura y, dependiendo de la ocasión y del apoyo oportunista de políticos y militares a sus prácticas, tuvo menor o mayor influencia sobre el gobierno. Fue mayor entre 1969 y 73, después de la publicación del AI-5, cuando el combate al terrorismo y focos de guerrilla alcanzó la primera línea del régimen. Fue menor en 1974, cuando Geisel asumió. Entre octubre de 1969 y diciembre del 73, dos mil personas pasaron por el DOI-CODI en São Paulo: 502 se quejaron de tortura y por lo menos 40 fueron asesinadas. En 1974, sólo una fue detenida. En 1975, sin embargo, la represión estaba de vuelta. 'Sin terroristas para cazar y con la guerrilla del Araguaia devuelta al silencio de la selva, el Centro de Informaciones del Ejército avanzó contra el PC', dice el periodista Elio Gaspari en *La dictadura acorralada*. El 13.ene.75 el CIE invadió la gráfica de la *Voz Obrera*, el periódico del partido, que operaba en la clandestinidad, en un sitio en Rio. Al día siguiente, Elson Costa, responsable de la gráfica y dirigente del PCB, desapareció. Fue asesinado en una casa mantenida por el CIE en la periferia de São Paulo, según testimonio del sargento Marival Chaves Dias do Canto a revista *Veja*, en 1992. Entre enero y julio, mínimo 500 miembros del partido fueron identificados, 200 puestos presos y por lo menos 14 murieron. En octubre, nueva oleada de presos: 61 arrestados. La intención era demostrar la tesis del CIE de que el PCB había infiltrado al MDB, a la prensa y hasta al gobierno. Esa última acusación fue, incluso, objeto de desacuerdo entre el comandante del II Ejército, el general Ednardo D'Avila Mello, y el gobernador del Estado, Paulo Egydio Martins. Con 38 años, Herzog asumió la dirección periodística de Cultura, emisora oficial. Militante comunista, no desarrollaba actividad clandestina y su acción se limitaba a reuniones. Bajo su dirección convergen tres crisis, todas regadas de odio. 'Una era el choque de la línea dura con Geisel. Otra, la cacería al PCB. La tercera era el conflicto entre el general Ednardo y el gobernador Paulo Egydio. La detención de Vlado servía a todas', dice Gaspari". El examen forense sobre Herzog, firmado por Harry Shibata y Arildo de Toledo, del IML, concluyó: 'Cuadro médico legal clásico de asfixia mecánica por ahorcamiento'. Aún en la noche del sábado, se envió el cuerpo al Hospital Albert Einstein. Todo estaba listo para otro entierro

típico de muertes ocurridas en las instalaciones de las FF.AA, durante la dictadura: rápidos y discretos”, señala Miranda. De otro lado, poco después de las muertes del periodista Herzog y del obrero Fiel el general D’Avila se vio obligado a dimitir. Y Geisel, estudiante del Colegio Militar de Porto Alegre en 1921 y oficial de la Escuela Militar de Realengo en 1928, al dejar su gobierno, mantuvo su influencia sobre el ejército en los años 80 y estrechó los lazos, ya fuertes desde 1950, con el grupo militar *Sorbonne* ligado a la ESG, ligada a su vez con el *National War College*.

El DOI-CODI fue un órgano subordinado al Ejército, de inteligencia y represión del gobierno durante el régimen inaugurado con el golpe del 64, en los *Años de Plomo* recrudecidos durante el mandato de Garrastazu Médici (1969-74). Destinado a combatir enemigos internos que *amenazarían la seguridad nacional*; como la de otros órganos de represión brasileños en la época, su teoría y su praxis eran pautadas por la Doctrina de Seguridad Nacional, formulada en el contexto de la mal llamada Guerra Fría por la institución gringa *National War College* y profundizada en Brasil por la Escuela Superior de Guerra (ESG). El DOI-CODI surgió a partir de la Operación Bandeirante (OBAN), creada en 1969 con el objetivo de coordinar e integrar las acciones de los cuerpos de combate contra las organizaciones armadas de izquierda. Cada estado tenía su DOI, subordinado al CODI, el órgano central. Los DOI, bajo el único comando de un coronel del Ejército, reunían militares de las tres Armas e integrantes voluntarios de las policías militares estatales, policías civiles y policía federal. En la década de 1980, los DOI fueron rebautizados Sector de Operaciones (SOP). Los DOI fueron centros de tortura para quienes se oponían a la dictadura. En Rio, el DOI funcionaba en el Cuartel del Batallón No 1 de la Policía del Ejército, en el barrio de Tijuca, Calle Barão de Mesquita nº 425. En el local fueron presos, torturados y asesinados militantes de la lucha armada. La idea es transformar el emblemático local en centro de memoria, como se hizo con la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), de la Marina de Guerra, donde funcionaban las cámaras de tortura de la dictadura militar argentina (1976-83).

La *Chacina da Lapa* o *Masacre de Lapa*, llevada a cabo el 16.dic.1976 tras cinco días de seguimiento entre el 11 y el 15, fue una operación del ejército contra el CC del PCB ubicado en la Calle Pío XI, # 767,

barrio Lapa de São Paulo, que culminó con la muerte de tres dirigentes, entre ellos Pedro Pomar, fundador del PCB por entonces clandestino. Operación que fue posible por la traición del miembro del CC Jover Telles, cooptado por la represión de tiempo atrás. João Baptista Franco Drummond fue preso el día anterior, en la tarde, tras salir de la casa, llevado al DOI y asesinado, bajo tortura, en la madrugada. Ângelo Arroyo y Pedro Pomar, sin reacción alguna, fueron muertos en la incursión y cinco miembros más, Elza Monnerat, Haroldo de Lima, Aldo Arantes, Joaquim de Lima y Maria Trindade, presos y torturados. Escapan de prisión José Novaes y Jover Telles.

El Centro de Informaciones de la Marina (CENIMAR), fue creado por el Decreto Nº 42.688, del 21.nov.1957, con el fin de obtener informaciones de interés de la Marina brasileña, conforme a las directrices del Estado Mayor de la Armada. Durante la dictadura, de modo notorio a partir de 1968, pasó a emplearse en la represión de la lucha armada provocada por entidades de izquierda que se disponían a derribar al régimen. Pasó a subordinarse al Ministro de Marina y fue considerado el más eficiente órgano de información militar, de entre otros similares como el DOI-CODI, del Ejército y CISA, de la FAB, que actuaban con iguales propósitos. En ese período CENIMAR se enajenó de su competencia originaria en el campo de la información para desarrollar acciones represivas, investigaciones y prisiones con tortura de presos, que volvieron la sede de Rio, localizada en la *Ilha das Flores*, una de las más conocidas bodegas del régimen.

El Departamento de Orden Político y Social (DOPS), creado en 1924, fue utilizado principalmente durante el *Estado Novo* (1930-37), de Getúlio Vargas, y más tarde en el Régimen Militar de 1964, para controlar y reprimir movimientos políticos y sociales contrarios al poder de turno. En São Paulo, su delegado más conocido fue Sérgio Paranhos Fleury, acusado de *línea dura* por los presos y coordinador de la acción en la que se asesinó al guerrillero Carlos Marighella (4.nov.69). Quien fuese fichado en la DOPS tenía líos. El candidato a un empleo, por ejemplo, requería un Certificado de Antecedentes Políticos y Sociales, más conocido como *Certificado Ideológico*, entregado por el DOPS a quien no tenía ficha en el órgano. El DOPS aún existe en algunos estados de la federación. En el pasado, además de la represión política, el DOPS

de la Policía Federal se atribuía el veto a los medios, vía División de Censura y Diversiones Públicas y a partir de 2001 el control de armas de fuego. Los archivos de los distintos DOPS existentes hasta el inicio de la década de 1980 tuvieron destinos diversos. Los de Rio Grande do Sul (los del primer estado extinguidos, 27.may.82), fueron quemados, conforme a informes oficiales, así se crea que el acervo estuvo guardado en diversos locales. ¿Hay relación entre este hecho y el que Elis sea nativa de su capital, Porto Alegre, donde estudió Geisel, o que haya muerto el 19.ene.82 poco antes de decretarse la quema de archivos? El informe forense nunca satisfizo a nadie. La médica que recibió a Elis en el *Hospital de las Clínicas* constató que llegó sin vida. No proveyó un certificado de defunción al sentirse impedida para concluir que había sido por muerte natural: así su cuerpo fue remitido para la autopsia al IML. El informe forense, hecho por José Luis Lourenço y Chibly Hada, la declaró muerta por intoxicación de alcohol y cocaína. El director del IML era Harry Shibata.

En conclusión, Elis Regina criticó a la dictadura, cuando muchos músicos fueran perseguidos y exiliados, y pudo ser víctima de ella. La crítica no la guardaba en el closet, sino que la hacía pública, a través de sus declaraciones o de sus canciones, cada vez que lo consideró justo. En entrevista de 1969, afirmó que Brasil era gobernado por *gorilas*. Aunque se diga que hay archivos de los militares donde ella se justifica diciendo que eso lo crearon periodistas sensacionalistas, no sólo la historia cuenta otra cosa, sino que nadie ha tenido acceso a tales archivos. Aunque se diga que la popularidad la mantuvo fuera de prisión, en 1972 fue obligada por los militares a cantar el himno durante un evento en un estadio. Siempre comprometida, Elis, sin pelear con Henfil que la llamó *Regente*, participó en movimientos de renovación política y cultural, como la campaña por la Amnistía de exiliados brasileños, lo que demuestra que para ella la música no era cuestión de glamour; que, en efecto, es la mayor cantante de Brasil; que su afirmación: 'En este país, sólo hay dos que cantan: Gal y yo' fue ampliada en 1985, cuando el saxo Phil Woods declaró a la revista *Visão*: 'Elis Regina es la mejor cantante del mundo, para mí'. Contra la tiranía de cualquier especie, Elis y Gal cantan *Amor Até o Fim*.

www.youtube.com/watch?v=2RMUdyPDvVI&feature=endscreen

&NR=1 (4:44) El despertar de una postura artística comprometida y de gran repercusión acompañó su carrera, enfatizada por la interpretación del himno de la amnistía *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco y Aldir Blanc, que coronó el regreso de personalidades del exilio, a partir de 1979, como el del sociólogo Betinho: *Mi Brasil / que sueña con el regreso del irmão de Henfil / de tanta gente que partió...* Elis se afilió al PT, en 1981. www.youtube.com/watch?v=mcYCPInEdUA (3:44) Otro hecho importante se refiere a los derechos de los músicos brasileños, polémica que Elis Regina encabezó participando en reuniones en Brasilia y siendo, además, presidente de la *Asociación de Intérpretes y de Músicos* (ASSIM). En su búsqueda del ser brasileño, en su exploración personal del amor por los demás, interpretó ritmos vernáculos como el choro: *Carinhoso*, original de Pixinguinha, eximio flautista, y de João de Barro, *Braguinha*. www.youtube.com/watch?v=UnL9fqCbgAg&NR=1&feature=endscreen (3:57) Pese a su imagen de mujer intrépida, Elis Regina nunca salió a la calle para llamar la atención. Lo hizo para saber más del brasileño, de la historia, del destino de sus coterráneos. El intento le salió muy caro: lo pagó con su vida, teniendo apenas 36 años. Para ella la música jamás fue un asunto de glamour: fue siempre una cuestión de amor y también de honor. *Aos Nossos Filhos*, creación original de Ivan Lins y de Vítor Martins, en la voz de Elis Regina. www.youtube.com/watch?v=L4qldd7aNsA (4:50)



Toquinho: Mente sana en cuerpo samba

Mi padre fue responsable por mucha de mi atención porque en el fondo era muy musical, silbaba siempre afinado, yo escuchaba.

TOQUINHO

Antonio Bondeolli Pecci Filho, más conocido como *Toquinho* (São Paulo, 6.jul.46), es cantante, guitarrista y compositor. De niño su madre lo llamaba *Toninho*, por cuestiones de fe, y luego *Toquinho da gente*, por asuntos más concretos y terrenales, no propiamente menos elevados. Creció escuchando las canciones que su padre silbaba sin desafinarse. Luego, a los 14 años, comenzó a tomar lecciones con el guitarrista Paulinho Nogueira, su maestro, según *Toquinho* mismo. Con Edgard Janulo enriqueció su acervo de armonía y lo mejoró con Oscar Castro Neves. Al comenzar en la música, el estilo del guitarrista Baden Powell se le hizo irresistible. Para tener el carácter apropiado en su instrumento, buscó en Isaías Sávio la técnica clásica. Ya compositor, estudió armonía y orquestación con Leo Peracchi y el argentino Carmelo Taormina (ya radicado en São Paulo). En los 60 empezó a acompañar a Elis Regina, Chico Buarque, Zimbo Trío, Trío de Jazz de Bossa, Cunha de Geraldo, en el teatro Paramount. Amigo de Buarque desde los 17 años, compuso con él *Lua Cheia*, su primera melodía con letra, incluida después en *Chico Buarque Vol. 2* (1967). *Luna Llena*, canción que habla de la espera y del desencuentro... de la espera que lleva a la esperanza y de la desesperanza implícita en el desencuentro. www.youtube.com/watch?v=4buHuQ06lpA (2:33) En 1966, grabó, para el sello Fermata, su primer LP instrumental: *O violão de Toquinho* o *La guitarra de Toquinho*.

Toquinho nació en el seno de una familia de ascendencia italiana: Antonio Pecci, el padre; Diva Bondeolli Pecci, la madre; y João Carlos Pecci, el hermano de cuatro años. Todos vivían en el barrio Buen Retiro, en el 1144 de la calle Anhaia, muy próximo a la llanura del río Tietê, donde se hallaban varios campos de fútbol. La calle era de tierra, por donde desfilaban obedientes vacas lecheras de enormes ubres. Al pasar, la bola rodaba otra vez por la tierra dura: en el portón del garaje hacían gol los jóvenes gringos. Al frente, la pared de la fábrica donde jugaba a darle al punto. En la

esquina, la lechería donde compraba las láminas con sus ídolos: Cláudio, Luizinho, Baltazar, y tantos otros del *Corinthians* de entonces. En esa ruda simplicidad, jugando en la calle y en los campos de la ribera, creció *Toninho*, como era llamado. Una de sus mayores emociones ocurría cuando el padre lo llevaba junto con João Carlos hasta el Parque São Jorge en los días de entrenamiento del club paulista. Podría darle al balón con sus ídolos, abrazarlos, tomarse fotos, constatar que existían, que no eran simples *laminarias*...

Desde pequeño demostró una rapidez mental que lo dotó de una inusual agilidad reflexiva. En el juego del punto con el balón, aún incipiente, llegaba a un llanto amargo y reseco en la derrota. No admitía perder, ya en aquella altura de la vida, cualquiera fuese la lid. Al volverse habilidoso en el punto, nadie lo derrotaba, ganaba todos los torneos. Esa voluntad de vencer, de desentrañar lo común, conjugadas con la rapidez de raciocinio y el espíritu creativo, harían de él un alumno brillante. Hizo la hoy llamada Escuela Primaria en el Liceo Sagrado Corazón de Jesús, en Al. Dino Bueno del barrio Campos Elíseos, cuya formación escolar se basaba en el molde salesiano, asistencia obligatoria a misa los domingos y a desfiles conmemorativos los días santos. Dicho régimen lo hizo ser siempre el primero de la clase. Pero, el compromiso de estar en la cresta de la ola se traducía en sobrecarga emocional que durante los exámenes le causaba crisis hepáticas. Para aliviarle las tensiones, Doña Diva, la madre siempre atenta y devota de San Antonio buscó resolver el asunto poniendo el nombre de éste a uno de los hijos para que luego quizás entrara en olor de santidad. Su devoción era extrema. En una procesión barrial, *Toninho* participó, vestido igual que el santo... Como entonces crecía poco, pasó a ser llamado con cariño por la madre *Mi Toquinho de la gente*. Y de *Toninho* viró a *Toquinho*, sin que nadie, ni siquiera el santo de su devoción, pudiese evitarlo. *Toquinho* en *Aquarela (legendado)*, tema que subraya sus fuertes vínculos con el mundo de la infancia, un clásico con el que los niños sueñan y los adultos recuerdan... para volver a soñar como cuando eran niños. www.youtube.com/watch?v=Gsdp2zSCjY&feature=fvsr (4:16)

Habiendo sido alumna de violín en la escuela dirigida por el maestro Memore Peracchi, doña Diva se volvió profesora y

después guardó el instrumento en el armario, donde se desintegró por el tiempo y el desuso. En un día de limpieza, bajó el violín del armario. La familia entera cayó sobre aquella reliquia guardada tantos años. La tapa con moho se soltó de la caja, revelando un violín sin cuerdas, madera despintada, arco flojo, casi una ruina. Igual así iluminaba los ojos del niño: *Fue mi primera sensación de la existencia de un instrumento*, relata *Toquinho*. ‘Siempre tuve voluntad de ver el violín que mi madre guardaba en lo alto del armario. Fue la primera vez que toqué un instrumento, pero uno de esos que facilitan la intimidad con las personas, se puede llevar a cualquier lugar, pegado al cuerpo. La primera vez que toqué en uno, fue en aquel violín’. La emoción de tocar por primera vez una guitarra se dio meses después, en casa de la prima Cleize. Aun siendo pianista, recibió del novio una guitarra y la olvidó en un rincón de la casa. Una tarde de domingo, en may.1953, *Corinthians* enfrentaba al *Vasco* en el Maracanã. Un gol del *Vasco* al final del juego oprimió el corazón del corintiano. Se refugió en el rincón donde estaba la guitarra, movió sus cuerdas: los sonidos le parecieron absurdos y sorprendentes. Se preguntó: ‘¿Como puede salir tanta música sólo de esas seis cuerdas?’ Y trataba de lograr otros sonidos. Primer contacto con la guitarra, en la de su prima Cleize.

‘La música comenzó a entrar en mi vida a través de los discos que mi padre compraba’, afirma *Toquinho*. *Nico*, como era conocido Antônio padre, no completó el bachillerato. Su sabiduría provenía de la vida y guardaba dentro de él amor a ciertas artes. Iba con frecuencia al cine, a veces solo, en los espacios vacíos de algunas tardes. Asistía al mismo filme hasta tres o cuatro veces. Tanto que, en la cuasi rudeza de su cultura, coleccionaba discos de todos los géneros y plantaba en casa las primeras raíces del talento de uno de los hijos: ‘Yo oía los discos de Luíz Gonzaga y sentía una extraña euforia. Me emocionaba con Ângela Maria, con Francisco Alves. De repente estábamos almorzando con orquestaciones de Ray Anthony, Ray Coniff. O con aquellos clásicos italianos en las voces de Beniamino Gigli, Gino Becchi. Canciones que aún circundan mis oídos. Y a menudo comía con Chopin sonando en la vitrola...’, completa *Toquinho*. Esa influencia tenía un respaldo representado por Nadir, la empleada. De su radio transistor colgando de la manilla de la nevera, apoyado en la ventana del lavabo, al borde del fogón, en el gabinete de la sala, en el vestuario

del cuarto, se oían por toda la casa las voces de Anísio Silva, Orlando Dias, Nelson Gonçalves. *Alguém me Disse* (1956) fue el primer disco de oro de un artista brasileño al vender dos millones de copias en 1960. Aquí, dicho bolero que da título al LP en la voz del propio Anísio Silva. www.youtube.com/watch?v=rBYYL6vvm4g (3:00) Ahora, en la voz de Orlando Dias el bolero *Quem ama Perdoa* o *Quien ama perdona*, éxito de 1959. www.youtube.com/watch?v=UkR5Nb0K3tQ (3:15) Por último, de entre los paradigmas musicales del *Toquinho* joven, *As Rosas não Falam* (1976), bolero de Antenor de Oliveira, *Cartola*, en la voz de Nelson Gonçalves, nacido en Santana do Livramento el 21.jun.1919 y muerto en Rio el 18.abr.1998; aquí acompañado por Raphael B. Rabello en la guitarra de 7 cuerdas, típica de los conjuntos *regionais* de choro. www.youtube.com/watch?v=56WjAmx-Q28 (2:31). ‘Me gustaba mucho también Vicente Celestino, con sus canciones dramáticas, tristesísimas, y su vozarrón’, confirma *Toquinho*. De Vicente Celestino, *O Ébrio*, tema de 1946 tomado del filme homónimo. www.youtube.com/watch?v=6AWiitgGqTc (3:39) *Toquinho*: ‘Entonces, esas canciones todas mezcladas se constituirían en los primeros parámetros musicales que tuve. Poco después vendrán los éxitos de Neil Sedaka, Paul Anka, The Platters, y del más famoso del siglo XX, Elvis Presley, quien llegó a influenciar hasta a los mismos Beatles. Los domingos, permanecía oyendo la clasificación de la semana con interés especial por los primeros lugares. Me gustaba todo, recuerdo que ya oía aquella marcha-rancho, *Rancho de las Flores*, con letra de Vinícius para una cantata de Bach. De todo sacaba alguna cosa buena’. La cantata a la que alude es *Jesús alegría de los hombres. Rancho de las flores*, de Vinícius y Johann S. Bach, interpretada por la Banda del Cuerpo de Bomberos y Coral. www.youtube.com/watch?v=Q3llsWMgTpE (3:22)

“Fue mi padre quien me hizo también reparar en Orlando Silva, un cantante más refinado, que interpretaba canciones lindísimas – aclara *Toquinho*. Mi padre fue responsable por mucha de mi atención porque en el fondo él era muy musical, silbaba siempre afinado, yo escuchaba. Tal vez él haya sido más musical que mi madre, en términos prácticos, pues le gustaba más la música que a ella. Y precisaba convivir con la música, utilizarla. Nunca me

olvido cuando él proyectaba filmes de desfiles colegiales, usando como diseño de sonido aquel bello himno de la marina: ‘Cual cisne blanco que en noche de luna / Va deslizándose en el mar azul...’ Ese himno me emocionaba porque caía tan bien como la marcha de aquellos colegiales vestidos de blanco, uniforme del Liceo Corazón de Jesús, y yo era uno de ellos... Entonces, esos nexos con la música vienen siempre de la parte de mi padre, a excepción del violín, relacionado con mi madre”. Orlando Silva, *El Cantante de las Multitudes*, *El Rey de la Voz*, acompañado por Miranda y su *Regional* habla de Pixinguinha, autor de *Carinhoso*, junto a Joao de Barro, *Braguinha*, y luego interpreta el choro de choros, grabado el 8.oct.73. www.youtube.com/watch?v=rbNRzyEKhKc (5:23)

Toquinho inició su carrera como aficionado en clubes y facultades, durante los años 1964 y 65, llevado por Paulinho Nogueira. Walter Silva, hombre de radio, tiene mucho que ver con eso, cuando entonces presentaba en la *Radio Record* su programa *Pick-up do Pica-pau*. Presentaba también allí la competición musical *Hully-Bossa*. De un lado, organizados por Eliana Pittman, los que defendían la descendencia del rock. De otro lado, liderada por Silva, la patota del BN. Fue en ese programa vespertino que *Toquinho* hizo su primera aparición en televisión, aún como aficionado, tocando *Consolação*, de Baden Powell y Vinícius de Moraes. *Toquinho* y Vinícius, acompañados por el *Quarteto em Cy*, interpretan sus piezas *Berimbau*, *Consolação* y *Canto de Ossanha*. www.youtube.com/watch?v=-MffelMXZTc (4:33) *Toquinho* conoció a Walter Silva en la casa de Paulinho Nogueira y éste sugirió a aquél introducirlo en el programa. De entrada, apreció su destreza, que pasaba a hacer parte de una ingeniosa colmena de principiantes, entre ellos *Chico Buarque*, *Elis Regina*, *Zimbo Trío*, *Marcos Valle*, *Bossa Jazz Trío*, *Ivete*, *Tuca*. Por diversas circunstancias, Walter Silva supo cómo trabajar ese grupo excelso, aprovechar y difundir sus talentos: lo hizo en São Paulo hacia 1964 donde el BN encontró un nido para desarrollarse: el Teatro Paramount. En él se renovarían la música popular brasileña y en su palco nacerían carreras como la de *Toquinho* gracias a los shows dirigidos por Silva, quien el 16.nov.1964 produjo el show *Mens Sana in corpore Samba*. La parte nuclear recogía al ya renombrado conjunto de Roberto Menescal y Oscar Castro: acompañaba a

Sylvinha Telles en el show del club nocturno *Zum-Zum*, en Rio, producido por Aloysio de Oliveira. La primera parte quedó reservada a la banda de aspirantes, los jóvenes. Esta vez *Toquinho* fue lanzado, junto con *Chico Buarque*, *Maria Lúcia*, *Ivete*, *Tuca*, *Solano Ribeiro*, *Sérgio Augusto*, *Bossa Jazz Trío*, *Roberta Faro* y *Os Poligonais*.

La actividad de *Toquinho* pasó a ser más tangible y definida a partir de un show en São José do Rio Preto, cuando recibió su primera distinción. ‘Recuerdo perfectamente ese día’, dice. “Desde la atmósfera del bus, parecía un viaje de estudiantes. Al mismo tiempo, veía ese viaje como un marco real, un pasaje para otra etapa de actividad. Sentía allí, el primer paso concreto al profesionalismo. No dormí bien la noche anterior. Era un aficionado, percibía la gran tarea, pero tenía certeza de que haría la cosa bien. Siempre tuve mucha confianza en eso, vivía sólo el placer, no el peso del compromiso. Sentía una gran voluntad de actuar, mostrar que ya tocaba el punto de la energía solar y continuar participando en shows con aquellos profesionales. Fue muy especial, recuerdo cada detalle, la llegada de Oscar Castro Neves, estar al lado de mi profesor Paulinho Nogueira, de Alaíde Costa. Durante el viaje cambiaba de lugar en el bus, me sentaba con uno, con otro. Era la euforia total, fantástica. Ese día, para mí, no sólo por ser aficionado y tocar con profesionales o por recibir la primera distinción de mi vida, aparte todo eso, representa nítida una división, el inicio de otra etapa existencial, incluso. Me veía tomado por una increíble sensación de vida. Una energía de comienzo de carrera. Fue exactamente lo que ese show significó”. Su presencia fue constante en los shows que produjo Silva en 1965, transformándose incluso en programa de la *TV Tupi*, Canal 3, con el nombre *BO65*.

Comenzando su carrera, *Toquinho* hizo canciones en sociedad con Vitor Martins (*Belinha*), *Chico Buarque* (*Lua cheia*, *Samba de Orly* y *Samba pra Vinicius*), *Jorge Ben* (*Qué maravilha* y *Zana*) y *Paulo Vanzolini* (*Boca da Noite*, *Noite longa* y *No fim não se perde nada*). *Toquinho* y *Jorge Ben* interpretan, en primer lugar, *Que maravilha* y *Zana*; y como tributo al dúo creativo *Vanzolini-Toquinho* y de paso al maestro *Paulinho Nogueira*, en la guitarra, el tema *En el fin no se pierde nada*, grabado el 24.jul.1974.

www.youtube.com/watch?v=l6RpVRwGwR8 (4:13)

www.youtube.com/watch?v=KzuGhv05JyU&NR=1&feature=endscreen (3:14) www.youtube.com/watch?v=8FC-RX8ZSVQ (4:07)

Aunque a lo largo de su trayectoria musical *Toquinho* tuvo otros socios importantes, con los cuales creó éxitos nacionales e internacionales, su socio mayor fue Vinícius. A propósito, en los últimos días que estuvo en Italia junto a *Chico Buarque*, entre may.1969 y ene.70, *Toquinho* participó de la grabación de un disco en homenaje a Vinícius. Sergio Bardotti lo invitó a completar uno ya hecho con Sérgio Endrigo, el poeta Giuseppe Ungaretti y Vinícius. Faltaba una guitarra de fondo para algunas poesías y canciones. *Toquinho* tomó, entonces, ese rumbo con su guitarra en el LP tan propicio como su título: 'La vida, amigo, y el arte del encuentro'. Sin exagerar, a partir de él se estableció una división en su carrera y en su vida, suscitando como dice el título la aproximación con Vinícius. Y no es que se vieran en el estudio de grabación. El poeta permaneció en Roma varios meses, hasta el 1° de mayo. En ese lapso grabó su parte en el disco. *Toquinho* llegó allá después y sólo insertó su guitarra en las grabaciones de octubre, cuando el LP ya estaba prácticamente listo. Con él ganó varios premios como el mejor del año antes de llegar a manos de Vinícius, quien, al oírlo, quedó impresionado con el sonido de *Toquinho*. Habiéndose presentado en ene.1970 con Maria Creuza y Dori Caymmi en el club *La Fusa*, de Punta Del Este, de su amiga Silvina Perez, Vinícius regresó para una nueva temporada en junio, esta vez en Buenos Aires. Problemas con Dori, sin embargo, obligaron a buscar otro guitarrista. Y el disco ayudó en la escogencia. Al oír su guitarra no dudó en llamarlo a trabajar. *Toquinho*: 'Al comienzo de la tarde, cuando desperté, mi madre tenía un recado, que llamara a Vinícius. Pegué aquella punta de papel con el número escrito por Doña Diva. Somnoliento, no sabía si aún dormía y soñaba o si todo era real. Por si acaso, nada costaba echar un vistazo. Del otro lado de la línea, la constatación, la voz del poeta, sin rodeos, directa: ¿Aló? Soy Vinicius. Me gustó mucho su trabajo en aquel disco producido por Bardotti, en Italia. Voy una temporada para Argentina con una cantante nueva, Maria Creuza, y busco un guitarrista. ¿Qué tal?' Entre su adolescencia y la llamada apenas una vez hablaron y de modo superficial. Volvieron a hacerlo cuando lo llamó para trabajar juntos. 'Evidente que no lo pensé dos veces, traté de arreglar las

cosas y seguir con él', afirma. Era una simple propuesta de trabajo en la cual prevalecían el aguzado instinto de un poeta consagrado de sólo 56 años y la vigorosa auto-confianza de un joven músico de 23. Desconfiaban porque cada uno cargaba consigo lo que el otro requería: Vinícius, la juventud de la experiencia, *Toquinho*, la experiencia de la juventud. Ambos, bajo el yugo de la única esclavitud que reporta placer en el tema *Escravo da Alegria*, tomado del LP *Toquinho e Vinícius – El Poeta y la Guitarra*: 'Si el amor es fantasía, / me encuentro últimamente en pleno carnaval'. www.youtube.com/watch?v=OK_6_7ZFD9k&NR=1&feature=endscreen (3:49) Ahora, por contraste, *Toquinho* y Vinícius en compañía, cargando el fardo que sólo se soporta en aroma musical, la tristeza, con el tema ídem, *Tristeza*. www.youtube.com/watch?v=xRDr_UFPi9I&NR=1&feature=endscreen (4:07) Entre la alegría y la tristeza bien cabe el tema que interpretan *Toquinho* y Vinícius: *Para Viver um Grande Amor*, con música del primero y letra del segundo. www.youtube.com/watch?v=tUBCOtDyGCU&NR=1&feature=endscreen (4:28)

Todo comenzó a bordo del barco Eugênio Cambaceres, en jun.1970, rumbo a Bs. Aires. *Toquinho* recuerda: "Era una época en que Vinícius aún evitaba viajar en avión, entonces fuimos a Argentina en barco. Sentía una sensación extraña, no sabía bien qué iba a hacer yo allá. De repente, estaba en un barco junto a Vinícius, un ser humano grandioso de quien hasta entonces conocía muy poco, a no ser que él había escrito y cantado por ahí. La primera noche en el barco pasé muy mal, fue un horror. Nos agarró una tempestad en el Golfo de Santa Catarina, y yo en mi cuarto, enfermo, el mareo por todos lados. Hasta el marinero vomitaba. Y Vinícius sentado en un escritorio, asegurando la copa para que ella no cayese y charlando naturalmente, sin alterarse. Quedó allá a mi lado, como un padre o, mejor, alguien con pretensiones de hacerse amigo. Nuestra relación comenzó así y de inmediato pasé a verlo un poco como hermano, porque él no sabía ser viejo, en realidad no lo era. Llegamos a Buenos Aires unos dos días antes del final de la Copa del 70, y empezamos a trabajar. Fuimos juntos a la final Brasil-Italia en la casa de Silvina y Coco Perez, los dueños del club nocturno *La Fusa*. Brasil ganó la Copa, nuestro show ya tenía gran éxito y ese domingo abrimos el

espectáculo con aquella canción: ‘La copa del mundo es nuestra / con el brasileño no hay quien pueda...’ Entonces, mi relación de amistad y conocimiento con Vinícius se inició dentro de ese clima positivo de la selección ganando la Copa, nuestro show en pleno éxito, aquellas cenas invadiendo la madrugada. Hubo un perfecto acople entre la gente, porque todo lo que a Vinícius le gustaba hacer a mí también me gustaba: tocar guitarra, disfrutar los temas que iban saliendo, comer bien, vivir la noche al lado de amigos y mujeres bonitas. Estuvimos en Buenos Aires unos 12 días e hicimos 10 shows, siempre con el club hasta el tope”. Para sentir lo que fue ese show puede oírse a *Vinícius de Moraes en La Fusa con Maria Creuza y Toquinho*, del sello *Trova*, que continúa en catálogo internacional hasta hoy, reportando a *Toquinho* y *Maria* sucesivas invitaciones. Aquí con el tema *Eu Sei que Vou Te Amar* o *Yo sé que voy a amarte*.

www.youtube.com/watch?v=Q4lmockZNck&feature=related

(3:27) Ahora en el festejo de los 40 años de *La Fusa*, *Toquinho* y *Maria Creuza* en la única luna que tiene Buenos Aires, el Luna Park, haciéndole un homenaje al poeta, que no cantante ni músico, *Vinícius de Moraes*, con el tema *Garota de Ipanema* o *La chica de Ipanema*. www.youtube.com/watch?v=9hfMwipzjHI (2:24)

En conclusión, *Toquinho* comenzó a tomar lecciones a los 14 años con el guitarrista *Paulinho Nogueira*, su maestro, con *Edgard Janulo* enriqueció su acervo de armonía y lo mejoró con *Oscar Castro Neves*. Su estilo está permeado por el del *Baden Powell*, la técnica clásica de *Isaías Sávio* y ya como compositor por los estudios de armonía y orquestación con *Peracchi* y *Taormina*. Su infancia estuvo impregnada de fútbol como hinchas del *Corinthians*, hecho que pudo insuflarle un sentido colectivo de la vida y del arte. Al empezar *Doña Diva* a llamarlo *Toquinho da Gente*, el músico comenzó a labrar su destino: uno musical, basado en el encuentro con aquel violín olvidado y luego con la guitarra, y no precisamente mesiánico, aun con la larga y atávica tradición católica de Brasil, de la que no podría estar exenta su familia. Lo que pese a todo no le resta mérito a la fe... de *Toquinho* en su instrumento: no comprendía cómo de esas simples seis cuerdas salían tantos sonidos. Lo que sí entendía, la progresión geométrica para producirlos de forma múltiple e insospechada. La influencia del catolicismo por fortuna no alcanzó para perjudicarlo: el

guitarrista, cantante y compositor, le hizo una fuerte oposición recurriendo a la vieja sentencia griega *Mens sana in corpore sano* que él traduciría al filo del tiempo como el eslogan de Walter Silva en el Paramount: *Mente sana en cuerpo samba*, mucho más ajustado a su visión mundana de la vida. La de la compañía de amigos y mujeres bellas y cenas pantagruélicas en los amaneceres de Río, tantas veces en compañía de su amigo mayor, casi padre, Vinícius, aunque también de Chico Buarque, Caetano Veloso, María Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, entre tantos otros. En síntesis, la música asociada al erotismo, a la sensualidad, al vitalismo... como quien entiende que antes del arte está la vida, con todos sus juguetes. Juguetes a veces despreciados, por no haber sabido conservar ya de adulto el espíritu de niño. *Toquinho* quizás ha podido hacerlo porque jamás se ha desvinculado de su alma de niño, del alma de los niños, de los grandes con alma de niño. Tal vez porque reconoce la razón de Lao-Tsé en el *Tao-Te-Ching*: *Actuar como niños significa tener comprensión indulgente hacia los demás y el taoísta se hace niño para tratar con los niños. Aquarela*. www.youtube.com/watch?v=ZTBHpHk6Mqw&feature=endscreen (4:14) Para terminar, como homenaje de *Toquinho* al mentor, amigo y *partenaire* Vinícius de Moraes, el tema, presentado en italiano y cantado en portugués con interpretación interracial, gracias al cual *Toquinho* sigue conservando una mente sana en un cuerpo samba... *Samba pra Vinícius* o *Samba para Vinícius*, co-autoría de Chico Buarque. www.youtube.com/watch?v=eurY8Flzgfg&NR=1&feature=endscreen (6:32)



Guilherme Franco: Maestro percusionista Free y recuperador del Bebop

...el free jazz, lo mismo que el bop e incluso con más nitidez, no es sólo una reconsideración, en el plano musical, de las formas y estilos que lo preceden históricamente: su acción sobrepasa este plano estrictamente musical para afectar a los campos cultural e ideológico.

PHILIPPE CARLES – JEAN-LOUIS COMOLLI (FREE JAZZ / BLACK POWER)

Guilherme Franco (1946-2016): percusionista en el área de *fusión* y *Música de fusión mundial*. Grabó con diversos *jazzmen*: Archie Shepp, McCoy Tyner, Lonnie Liston Smith, entre otros. Miembro del *American Quartet* de Keith Jarrett y del *Paul Winter Consort* en los 80. Creó en 1981 la escuela de samba y la batería de escuela de samba *Pé de Boi*, que en Brasil significa *patada de toro* o un tiro muy fuerte. Logró una nueva y magistral unión de ritmos de jazz y brasileños en la música (inspirada en Coltrane) del grupo de McCoy Tyner y se reconoce como un recuperador del bebop y maestro de la percusión y batería free. Hasta 2012 trabajó con el baterista y ejecutivo del cine Richard Barata en bandas sonoras para el cine en NY, donde vivió más de 40 años. Luego residió en São Paulo, donde decía que practicaba la música 14 horas diarias, lo que es fácil de creer si se escucha su trabajo musical, así como su extensa e impresionante discografía.

De dicha discografía se citarán ejemplos de una mínima aunque esencial parte: *The Cry of My People*, del álbum homónimo, o *El clamor de mi pueblo*, grabado en Allegro Sound Studios, NY, para *Impulse* entre el 25 y 27.sept.1972, con el saxo tenor y soprano Archie Shepp (quien tiene una formidable versión, pasada por el cedazo del free, de *La chica de Ipanema*) y Guilherme Franco en la percusión brasileña y el berimbau, con un sonido entre épico, por saxo y trompeta, y dramático, en coros; arreglos, Cal Massey. Sobre Shepp y el tema, el crítico gringo Thom Jurek, de *Allmusic*, dijo: 'Shepp ha trabajado con muchos grandes conjuntos como líder, pero nunca logró un equilibrio tan perfecto como en *The Cry*

of my People'. www.youtube.com/watch?v=9zzs_R7WlGw (5:48) Shepp es el autor de una poderosa declaración sobre la naturaleza del jazz, su sustancia social, artística y política, un arte en contra de la guerra y a favor de la liberación de los pueblos: 'El jazz es una de las aportaciones sociales y estéticas más significativas de América. Y muchos lo aceptan por lo que es: una aportación significativa, profunda, de América... Está en contra de la guerra, en contra de la del Vietnam; está a favor de Cuba; está a favor de la liberación de todos los pueblos. Esta es la naturaleza del jazz. No es necesario ir a buscar más lejos. ¿Por qué? Pues porque el jazz es una música nacida de la opresión, nacida de la servidumbre de mi pueblo'. (*Free Jazz/Black Power*, Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, Anagrama, 1973: 19; en *Down Beat Music* 66, Chicago, 1965: 20).

Ahora, *Atlantis*, Roma 1974 McCoy Tyner, piano; Guilherme Franco, percusión. www.youtube.com/watch?v=0Es2p5hLpLQ (4:59) *Sama Layuca* (1974), tema que da título al álbum: McCoy Tyner, piano; Bobby Hutcherson, vibráfono; Gary Bartz, saxo alto; Azar Lawrence, saxos tenor y soprano; John Stubblefield, oboe y flauta; Buster Williams, bajo; Billy Hart y Mtume, baterías; Guilherme Franco, percusión. www.youtube.com/watch?v=4tvH02YOWIY (8:38) Del álbum *Treasure Island*, de Keith Jarrett, grabado entre el 27 y 28.feb.1974 en los estudios

Generation Sound, de NY, el tema *Angles (Without Edges)*: Keith Jarrett, piano y saxo soprano; Dewey Redman, saxo tenor, tambourine; Charlie Haden, bajo; Paul Motian, batería, percusión; Danny Johnson, percusión; Guilherme Franco, percusión. www.youtube.com/watch?v=nJ-lhXJHkIE (5:23) *Shades of Jazz and Southern Smiles* (1975), LP de Keith Jarrett, del cual se escuchará el Lado 1 (el Lado 2, queda para otra ocasión). Intervienen: Keith Jarrett, piano, Dewey Redman, saxo tenor; Charlie Haden, bajo; Paul Motian, batería; Guilherme Franco, percusión. www.youtube.com/watch?v=4wEfVijTt5E (17:40)

Para comprender mejor el trabajo de Guilherme Franco respecto a su formación, desempeño profesional y labor pedagógica, cabe volver sobre los términos fusión, fusión mundial y bebop, así como sobre su papel como recuperador del repertorio del género que revitalizó al jazz hacia 1940 y precursor del nexo ritmos brasileños-jazz. La fusión, a secas, es definida por una

autoridad musical como Miles Davis (1926-1991), así: 'Es la mezcla entre la improvisación del jazz y la electrónica del rock'. Y se dice autoridad porque a finales de la década de 1960 y comienzos de la del 70 surgieron, de su propia cantera sonora, los dos primeros álbumes de la fusión: *Bitches Brew* (1969) o *Mezcla de lamentos* (en el que participó Airto Moreira) e *In a Silent Way* (1970) o, libremente, *De una manera callada*. Enseguida, un fragmento de *Bitches Brew* y luego el track número dos de *In a Silent Way* / *It's About That Time* o *Acerca de aquel tiempo*. www.youtube.com/watch?v=2AR93r-ASWI (7:31) www.youtube.com/watch?v=NIMqKhBuAzo (9:18)

De la fusión así entendida, en la práctica hoy hay cientos de variantes (música étnica + jazz, v. gr.) creadas por el capricho de la crítica, el entusiasmo discolorado de los diletantes, el oportunismo de las multinacionales de la industria fonográfica. Fusión es la mezcla del jazz con otros géneros: rhythm'n blues, rock'n roll (eufemismo blanco del R&B utilizado por Alan Freed, disc-jockey de Chicago, a mediados de la década de 1950), soul y funk. El estilo comenzó con músicos de jazz que mezclaron las formas y técnicas de jazz con la electrónica del rock, aliados a la estructura rítmica de la música popular afro-americana (R&B, Soul). La música de fusión mundial contiene un malentendido mayor, aun que el de la simple fusión: en ella la crítica mezcla tanto a la fusión como a la llamada *World Music*, designada así por los propios músicos negros desde comienzos de 1960, en paralelo con el surgimiento del *Free-Jazz* o *New Thing* o *New Wave*, al amparo de la música creada por Ornette Coleman en un formato inusual para la época: doble cuarteto. Aquí, la Parte I del origen del *jazz libre*, un cuarteto por cada canal estéreo: Ornette Coleman, saxo alto; Don Cherry, trompeta; Scott LaFaro, bajo; Billy Higgins, batería, por el izquierdo; Freddie Hubbard, trompeta; Eric Dolphy, clarinete bajo; Charlie Haden, bajo; Ed Blackwell, batería, por el derecho. La pintura en el video es del cubano Wilfredo Lam, otro artista libre a quien a menudo se asimila la pintura de Héctor Rojas Herazo, también escritor, que se trae a colación por su frase: 'Ninguna idea merece un cadáver', dicha en 'un país de corazones de ceniza', para recordar a otro poeta colombiano y además periodista, en cuya labor fue asesinado, Julio Daniel Chaparro (1962-1991) en *De nuevo soy agosto y otros poemas* (El Zahir Editorial, 2012). www.youtube.com/watch?v=UrzOzgYLI-o (10:03) Una breve

clase de batería con Guilherme Franco relatando la historia del instrumento, el único inventado por el jazz. www.youtube.com/watch?v=ioTzFk6ndt8 (1:54)

Ya con el bebop la cosa es a otro precio e implica hablar de una de sus máximas figuras, Charlie Parker: ‘Su obra es la expresión más perfecta del jazz moderno’, dice el crítico André Hodeir (París, 1921-2011) en el libro *Hommes et problèmes du jazz* (1954), acerca de éste saxo alto y tenor. Nacido el 29.ago.1920 en Kansas City, Kansas, hijo de Charlie Parker *senior* y de Addie Boyley y más conocido como *Yardbird* o *Ave de Corral*, por su afición al pollo, o *Bird*, por sus vuelos tímbricos, Parker, cuya vida estuvo siempre agitada por la música, siendo muy joven (bueno, siempre lo fue, pese a su retrato vital postrero), se hizo miembro de la *profanísima trinidad* del saxo de jazz, junto a Coleman *Bean* Hawkins y Lester *Pres* Young, y adalid indiscutido del bebop. Estilo que contra la historia oficial se incubó mucho antes de apagarse el fuego comercial del que lo precede, el *Swing* (con mayúscula, para diferenciarlo del elemento *swing*, ese *algo que hace marcar el ritmo con el pie*, *Count Basie dixit*); que revitalizó al *blues* mediante su replanteo armónico y de ritmo melódico: en el caso de Parker, del ritmo que producen los acentos mientras toca sus melodías, no del pulso ni de la percusión básicos; que posibilitó el regreso del músico a las raíces políticas y socio-culturales de su arte. Arte, el *bebop*, que aunque se diga que es una onomatopeya derivada, al parecer, del sonido de los martillos al golpear los rieles en la construcción de las vías férreas gringas o de una figura rítmica o bien transcripción oral, retomada por el *scat*, de un final de frase característico del *nuevo jazz* de los primeros años 40 en NY y, por extensión, emblema de este estilo jazzístico, responde a una onomatopeya menos artística, más cruda: el sonido (*be-bop, be-bop, bebop*) que produce la porra policial al golpear los cráneos de los *niggers* (sesgo racista que recogió Langston Hughes, 1902-1969). Al *bebop* lo caracteriza una veloz, aunque lógica complicación de melodía, armonía y ritmo, expresada con nerviosismo por angustia después de la II GM.

Lo que un crucigrama del *Time* de la época, en un clarísimo sesgo ideológico y racista, definió ‘algo a lo que llaman música’ (concepto al que un artista como Armstrong se plegó para criticar

a sus colegas), el *bebop*, es en realidad una música basada en la improvisación sobre una progresión de acordes, con *tempi* más rápidos que los de los estilos predecesores (y futuros: no ha habido nadie que iguale la velocidad de digitación de Parker... salvo su colega el saxo tenor John Coltrane), frases no sólo más largas sino más complejas, y gama emocional de mayor amplitud que incluía sensaciones menos *agradables* que las habituales hasta entonces: con el *Swing*, la gente se acostumbró a una música festiva, alegre, no problemática; con el *bebop*, los oyentes volvieron a aterrizar en la pragmática situación socio-política de discriminación, segregación y abierto racismo, la que, justamente, por la lucha dada en gran parte por los *boppers*, derivará en la década de 1950, a partir del episodio de Rose Parks, la mujer negra que se negó a ceder su puesto en el bus a un blanco, en una lucha más abierta y decidida por los derechos civiles a partir del liderazgo de personajes radicales como Martin Luther King, Malcolm X, Huey P. Newton. Todo esto pone de presente dos cosas: primera, el arte no sólo se hace para agradar o divertir (como tontamente decía el pintor F. Botero); se hace en lo fundamental para remover, sacudir y conmover: en esencia recurre a los abismos más profundos del ser humano, liberados o sublimados a través del arte mismo, antes que a la razón o a la lucidez. Y segunda, el arte va más allá de la ideología, para señalar los derroteros de la humanidad, sin proponérselo u obedecer a intenciones: aunque las haya, pero una cosa es tenerlas y otra muy distinta obedecerlas; y el arte no obedece a intenciones, sólo produce efectos: lo que el artista se propuso no es igual a lo que quedó. Como sucede con la música de Gillespie o de Parker, ligada al blues, al dixieland y, por extensión, a la esclavitud.

Charlie Parker fue un adelantado a su tiempo, un visionario gracias a esa cualidad semi-profética de la que se habla en relación con ciertos espíritus mayores (Bolívar, Torres Restrepo, Che Guevara), un inspirador ideológico en cuanto a provocar en los *jazzmen* mayor conciencia de su capacidad expresiva como artistas, miembros políticos de una sociedad, con capacidad de disensión, reflexión y crítica, y sujetos activos, no objetos pasivos, de su Historia. Con todo esto quiere decirse que los *boppers* ponían el acento en el papel del solista, que ya no era el de *entertainer*, sino el de un artista creador al servicio sólo de su propia música. La

síncopa característica del *Swing* quedaba destinada a favorecer la interpretación de las melodías; la sección rítmica se simplificaba, relegándola sólo al contrabajo (que cobraba cada vez mayor importancia) y a la batería (que dejaba de lado su antiguo papel de marcador del tiempo), incrementando así la libertad de bajistas y bateristas; se introdujeron disonancias, polirritmos (tomados incluso de otras músicas: africana, india, balinesa), nuevas paletas tonales y fraseos más irregulares; se abandonó la melodía en favor de la improvisación y la *big band* fue cambiada por el combo, formato de entre tres y cinco músicos, en lo esencial; y se adoptó, incluso, un *look* característico en el que no podía faltar sombrero, gafas de sol y perilla: la *pinta* de Dizzy Gillespie. En síntesis, el *bebop* es un estilo disidente, rebelde, contracultural. Gillespie y Parker, los *dióscuros* del más revolucionario de los estilos jazzísticos junto al *free*, fueron sus dos más grandes líderes, sus dos más abundantes creadores, sus dos más tenaces artífices...

Quizás agobiado por la idea burlesca e ignorante que los blancos tenían del *bebop*, alguna vez Parker declaró sobre su oficio: 'Me gustaría que aquello que toco lo llamaran simplemente música'. Como podría hacerse con *Moose the Mooche*, una composición dedicada a su fiel surtidor de heroína que tenía ese apodo pero se llamaba Emory Byrd y a quien Parker, en demostración de su desprendimiento, en 1946 cedió la mitad de sus derechos de autor de todo contrato con *Dial* (el morbo no dio espera: se chismeaba que le debía mucho dinero); y con *I Walk Alone* o *Caminaré solitario*, prueba de su capacidad para reflejar el flagelo más demoledor del hombre actual: en otras palabras, su propio flagelo... Aquí cabría recordar a Rafi Zabor en su novela *El oso llega a casa* (Ediciones B, 2000) que, diría Sancho Panza, le cae como anillo al dedo de *Don Quijote* Parker: 'Ser el ideal de todo el mundo no es precisamente lo que tenía pensado. Lo único que quería era tocar un poco de música e irme a casa. Quizás lo que más me vaya sea la contemplación. Apartarme de todo y, no sé, soñar con ello a solas'. Con lo que quizás (como ya Pascoal Meirelles) esté de acuerdo el baterista Guilherme Franco. Primero, del LP *Charlie Parker The Very Best of the Dial Years* el tema *Moose the Mooche*, grabado en Hollywood, California, el 28.mar.46; luego, del LP *Charlie Parker at Storyville* el tema *I Walk Alone*, grabación hecha

en Storyville, Boston, el 10.mar.53; por último, *Now's The Time* o *Es la hora...* del cambio social: los tres, más que *bebop*, algo a lo que llaman, simplemente, música.

www.youtube.com/watch?v=C6vZ4kWsfdM (3:04)

www.youtube.com/watch?v=aDIJk5BGhSg (4:58)

www.youtube.com/watch?v=ryNtmkfeJk4&feature=related (3:10)

Ahora, Guilherme Franco en su papel de recuperador del sonido del bebop, con tres clásicos o sea tres obras perpetuamente contemporáneas: en primer lugar, *Anthropology*, de Charlie Parker; en segundo, *A Night in Tunisia*, original de Dizzy Gillespie, con el Guilherme Franco Quarteto; y en tercero, *Scrapple from the Apple*, de Parker mismo. www.youtube.com/watch?v=fX_DOqp449M (2:49)

www.youtube.com/watch?v=WvLvftzGr2s (5:40)

www.youtube.com/watch?v=Mxlo6M5Sehw (3:45)

A partir del primer lustro de la década de 1960 y, especialmente, durante los años 70, este estilo de fusión con músicas latinas, se asentó de forma definitiva en la escena del jazz. Dentro de lo que hoy se conoce como jazz latino y que nació como *afrocuban jazz*, suelen incluirse músicas tan diferentes como las de origen brasileño (choro, samba y *Bossa-Nova*), cubano y demás fusiones con otras músicas latinas: de forma especial, el tango. Entre los muchos artistas que han desarrollado su obra en las distintas variantes de este género, cabe citar, dentro del jazz de fusión de origen brasileño, a Flora Purim, Aírto Moreira, Charlie Byrd, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Baden Powell, Hermeto Pascoal, Dom Um Romão, Egberto Gismonti, Claudio Roditi. Y, en el entorno de la fusión de jazz con la música afro-cubana y puertorriqueña, están *Irakere*, Arturo Sandoval, Ray Barretto, Emiliano Salvador, Cal Tjader, Chico O'Farrill, Ramón Mongo Santamaría, Cándido, Sabú Martínez, Luciano Chano Pozo, Chucho Valdés, Steve Turre, Paquito D'Rivera, además de los pianistas Milton Ruiz, Gonzalo Rubalcaba y Michel Camilo, en los que el elemento latino es indesligable de su origen bebop.

Después del impulso precursor de Aírto hacia 1968 y luego de *Naná* con el berimbau y la ayuda percusiva de otros instrumentos como güica y güiro (en Brasil *reco-reco*), no se puede olvidar que Franco fue uno de los precursores de la relación entre música instrumental brasilera y jazz. Aquí se recuerda que el primer percusionista de *Weather Report* fue Aírto, así como fue el primero

en tocar con Miles Davis y Chick Corea: después, llegaron Dom Um Romão, Alejandro Neciosup Acunha, Manolo Badrena, Alyrio Lima y Muruga, éste no sólo con tambores latinoamericanos sino marroquíes e israelíes. En otras palabras, artistas que ya dominaban las más diversas culturas musicales. Guilherme Franco, hay que agregar, fue precursor del nexo ritmos brasileiros-jazz al lado de Laurindo Almeida (de quien hay grabaciones recién llegado a los Estados Unidos en la década de 1950 tocando en el centro de la escena y junto al MJQ: John Lewis, Connie Kay, Percy Heath y Milt Jackson); de los guitarristas Paulinho da Costa, Luíz Bonfá, Bola Sete; de Hermeto Pascoal, multiinstrumentista; de João Donato (1934-2023), pianista, acordeonista, arreglista. Laurindo Almeida brillando, con su propio sol, entre las luminarias del MJQ en el tema *One Note Samba* o el *Samba de una sola nota*. www.youtube.com/watch?v=W-9OrHd6QdM (5:57)

Conocida ya la formación y el desempeño profesional de Guilherme Franco, para terminar y antes de las conclusiones, cabe volver sobre su labor pedagógica. Para ello, basta destacar la *Escuela de Jazz & Blues Guitarraleão* que nació en el barrio de la Vila Mariana en São Paulo (2002) y que viene creciendo en el mercado, que cuida a los alumnos y se compromete con su formación musical. Su metodología de enseñanza está por completo volcada sobre la línea de tiempo de jazz y blues, comenzando con el de la década de 1920 (W. C. Handy, Mamie Smith, Bessie Smith) hasta llegar a la vanguardia actual, no sin antes pasar por el Swing (el estilo), el Bebop, el Hardbop y la Fusión. Cada etapa lleva en promedio un semestre para ser implementada y el curso completo dura 24 meses. El alumno tiene su clase individual de una hora a la semana, más dos prácticas de conjunto de dos horas c/u e instrumentos complementarios: piano y batería. Hay, además, cursos intensivos y semi-intensivos del nivel básico al avanzado. Los instrumentos que se estudian en la *Escuela de Jazz & Blues* son: guitarra, bajo, batería, percusión, piano, teclado, saxo, flauta, violín y trompeta. Los profesores: Fábio Leão, Vítor Miranda y Guilherme Franco, éste muerto en 2016 por un derrame cerebral que le dio en 2015.

El maestro Fábio Leão es uno de los más reputados profesores de armonía de São Paulo en guitarra, bajo, canto, trompeta, saxofón, teclado, piano, violín. Comenzó sus estudios en 1980 y

desde entonces trabaja varios estilos importantes para la formación integral de músicos típicamente brasileños, siendo maestro en guitarra pop, jazz, rock, blues, funk y MPB (aquí se prefiere MTB). Desarrolló un método basado en los problemas técnicos y armónicos más comunes de sus alumnos y sintió la necesidad de pasarlo a otras personas interesadas en el arte musical y que aprenden o especializan en cualquier instrumento: por tanto, más que revolucionar, busca auxiliar la formación de aprendices e iniciados, siendo un trabajo relevante para la enseñanza musical en Brasil. Fábio Leão estudió con Cláudio Leal Ferreira, Jarbas Barbosa, Luíz do Monte y es guitarrista, compositor y arreglista de la *Big-Band Guitarraleão*. Vítor Miranda es profesor de bajo, canto, guitarra, trompeta, saxofón, teclado, piano, violín. Comenzó a estudiar música en 2004. Tocó en bandas de blues, pop, rock, MPB y jazz. Estudió con Fábio Leão armonía funcional, arreglo, audio. Es bajista, compositor y arreglista de la *Big-Band Guitarraleão*. Estudió bajo acústico y bajo eléctrico con Ricardo Ramos.

En conclusión, Guilherme Franco fue uno de los músicos brasileños que más contribuyó a mezclar los ritmos de su país con el jazz. Baterista y percusionista en jazz, fusión y fusión mundial y quien desde su formación y tarea profesional recuperó de manera eficaz el sonido del *bebop*, una de las corrientes más influyentes del jazz. Tocó y grabó con figuras prominentes: McCoy Tyner, Keith Jarrett, Sonny Liston Smith, Woody Shaw, Gato Barbieri. Miembro del sexteto de Tyner por siete años (1973-80); del *American Quartet* de Jarrett entre 1974 y 75; del sexteto de Barbieri por 14 años; y del *Paul Winter Consort*, de Winter en la década de 1980. En 1981, Franco creó la escuela y la batería de escuela de samba *Pé de Boi*. Con sólo 14 años comenzó a estudiar batería con Marcílio Penosa y más tarde con Henrique Pinguin dos Reis. Hizo cursos de especialización de batería con Dirceu Medeiros y con Edson Machado. Estudió batería bebop en EE.UU con el renombrado baterista Albert Tootie Heath (PHI, PEN, 31.may.35), quien tocó y grabó con Coltrane, Hancock, Montgomery, Monk, Gulda, Cannonball Adderley, entre muchos otros. Albert Heath es el menor del clan que completan el contrabajista Percy (WIL, NCA, 30.IV.23), el saxofonista Jimmy (PHI, PEN, 25.oct.26) a su vez padre del percusionista y productor de soul-funk también James y

cuyo nombre musulmán es Mtume. Quizás por influencia de Heath y sus estudios de batería bebop, cuyo fraseo, flexible, nervioso, lleno de saltos, exige una técnica instrumental evolucionada, Franco decidió convertirse en maestro percusionista y baterista y en recuperador del sonido bebop... que remite a los golpes de las porras de los policías en los cráneos de los negros: be-bop, bebop. Onomatopeya que sólo por bondad y tolerancia de aquél, tal como dice su página web www.guitarraleao.com.br, es posible trasladarla al *inofensivo* golpeteo del martillo sobre los rieles ferroviarios: otra cosa pensaban los indios a la postre aniquilados en el Oeste gringo durante la feroz y brutal tarea de expoliación y desplazamiento forzado en busca del *factor dios*, el oro, luego traducida en dinero, en capitalismo, en muerte... Otra cosa piensa hoy la comunidad afroamericana al saber que, como lo sostiene su compañero Archie Shepp, 'el jazz es una música nacida de la opresión, de la servidumbre de mi pueblo'. Para contrarrestar tan nocivo efecto histórico se escuchará una vez más la composición en la que aparte del saxo tenor y pianista afroamericano, está en la percusión Guilherme Franco, quien, por un lado, fue indiscutible recuperador del sonido del bebop y, por otro, un maestro percusionista, baterista y baluarte del free-jazz, cuya acción ha sobrepasado el plano estrictamente artístico hasta erigirlo en figura irreprochable tanto de la existencia como del quehacer pedagógico: un ser ecuménico en sentido vital, no religioso, como ecuménica es la pieza que cierra este ensayo sobre su vida y su obra. *The Cry of My People.* www.youtube.com/watch?v=9zss_R7WIGw (5:48)



La música debe encauzarse en el momento mismo en que se toca. La vida se hace en cada instante, surge nueva y fresca: lo mismo debe acontecer con la música.

MILFORD GRAVES (Baterista Free)

Egberto Amín Gismonti (5.dic.47, Carmo, Rio de Janeiro): compositor, pianista, guitarrista. Uno de los compositores contemporáneos más importantes del mundo, abarca desde la música tradicional brasileña hasta el jazz y la música docta o *erudita*. Posee una extraordinaria técnica, un estilo propio y es reconocido como impenitente viajero (especie de Don Quijote sin Sancho, pero con su gracia), eximio e innovador intérprete de flauta, sintetizador, percusiones, virtuoso multiinstrumentista creador de escuela y, no en último lugar, recursivo divulgador de los ritmos de Brasil: el choro, el frevo, el brega, el forró, el baião, el maracatú, el samba, el BN. Algunos ejemplos, en tal sentido: Gismonti, piano solo, en *Frevo*, tema que rinde tributo al ritmo nordestino. www.youtube.com/watch?v=6MOTmAgmgss (6:16) *Maracatú*, en piano solo. www.youtube.com/watch?v=HincN8E0jKw&feature=results_video&playnext=1&list=PL3ED53CD4799ACCEd (9:22) Egberto Gismonti: *Baião malandro*, piano solo. www.youtube.com/watch?v=j3Z_zQ4pV38 (4:16) *Forró Viajante*, tema incluido en *El viaje* (1992) filme del argentino Pino Solanas, el mismo de *Sur*, *Tangos*, *el exilio de Gardel* y de *Memoria del saqueo* (2004), documental sobre la corrupción menemista. www.youtube.com/watch?v=bLBz0Ow-FVI (4:23)

Aun así, todo hay que decirlo, Gismonti es un ilustre desconocido en su país. Ha recibido la influencia del célebre Heitor Villa-Lobos y grabado con muy importantes músicos de Brasil y del mundo: Hermeto Pascoal, Joel Nascimento, Naná Vasconcelos, Paulo Moura, Nando Carneiro, Jan Garbarek, Charlie Haden, John McLaughlin, Ralph Towner, Paco de Lucía, Keith Jarrett, Herbie Hancock, Paul Horn (*Altura do Sol*, 1976). Para ir desentrañando el mapa sonoro de Egberto, cabe escuchar unas de las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos. Del álbum *Trem Caipira*, su transcripción para piano y orquesta de las *Bachianas No 5*

(1938-45), originales para soprano y ocho chelos y divididas en dos movimientos: *Aria (cantilena) Adagio* y *Dança (martelo) Allegretto. Baquianas*, en portugués; en español *Bajianas*, de acuerdo con la pronunciación del apellido Bach en alemán. www.youtube.com/watch?v=pfFki8c20ms (6:46)

Siendo muy joven su familia se mudó a Nova Friburgo también cerca a Rio, donde vivió su niñez y adolescencia. Hijo de un aristócrata de origen libanés y de una inmigrante siciliana, su familia es de tradición musical pues su abuelo y su tío lideraron agrupaciones musicales. Comenzó a estudiar música a los cinco años: piano y teoría y luego clarinete, flauta y eventualmente guitarra, impulsado por el ancestro sonoro de su familia paterna. A la vez se interesó por la música popular, gracias a su madre que le pedía tocar serenatas italianas en guitarra. Con ocho años comenzó a recibir instrucción de Jacques Klein y Aurélio Silveira, sus profesores durante los siguientes 15 años. Además de sus estudios académicos, Gismonti siempre se interesó por otras maneras de concebir la música. Se formó escuchando música tan dispar como la del guitarrista de jazz Django Reinhardt (1910-1953) y la del R&B/rockero Jimi Hendrix (1942-1970). Para él, los logros de éste prueban que los idiomas de la música popular y de la llamada erudita no necesitan estar en polos opuestos: son una sola y misma cosa, como se ha venido sosteniendo a lo largo del libro *Músicos del Brasil*. Django Reinhardt, en un éxito de octubre de 1940, *Nuages* o *Las nubes*, primero; Jimi Hendrix, en el original de Bob Dylan *All Along the Watchtower* o *A lo largo de la atalaya*, de 1967, después, tema que para Hendrix es: 'El mejor regalo que alguien pudo haber dejado para la humanidad'. www.youtube.com/watch?v=DY0FF4iR9Cw (3:30)
www.youtube.com/watch?v=QhNF5tDeuho (4:02)

Ya adolescente, Gismonti asistió al conservatorio de Nova Friburgo, ganándose, a los 20 años, una beca para estudiar en el conservatorio de Viena. No obstante, la rechazó pues le interesaba ahondar en el estudio de la música popular. En 1968, su creación *O Sonho*, pieza para orquesta, se presentó en el III Festival Internacional de la Canción (FIC), promovido por *TV Record*, por el grupo *Os Três Morais*. Con su extraordinaria orquestación, provocó gran entusiasmo y la pieza fue grabada por 18 artistas internacionales. A fines del 69 viajó a Francia invitado por la

cantante y actriz Marie Laforêt. *Egberto Gismonti Quarteto en O Sonho* (1974) o *El sueño*, con la participación de Gismonti, piano; Paulo Moura, saxo soprano; Novelli, contrabajo; y Robertinho Silva, batería. www.youtube.com/watch?v=DwCGMcgb8JI (5:30)

El mismo año 68, viajó a París, donde estudió con la legendaria compositora y directora de orquesta Nadia Boulanger, con quien aprendió orquestación y análisis, y con el compositor Jean Barraqué (alumno de Arnold Schönberg y de Anton Webern), con quien estudió dodecafonismo. Su encuentro con estos dos íconos le ayudó a encontrar su propio lenguaje musical, mezclando la vanguardia europea con la música brasileña, tanto popular como docta. Al finalizar su curso, Boulanger le recomendó volver a Brasil e investigar su música porque había mucho por descubrir mientras en Europa ya estaba casi todo hecho. En su primer LP, *Egberto Gismonti*, 1969, toca guitarra, piano, órgano; allí, canta su propio repertorio, asociado con Paulo Sérgio Valle, compositor de BN, y con Arnaldo Medeiros; lo acompañan Sérgio Barrozo, bajo, Wilson das Neves, batería y Durval Ferreira, guitarra. El mismo año, se presentó en San Remo, Italia. En 1970, realizó una gira por Europa, grabando dos sencillos en Francia, un LP en Italia, uno en Alemania (*Orfeu Novo*) y otro en Brasil (*Sonho 70*): de este CD, el tema *Pêndulo*. www.youtube.com/watch?v=OWDa8oYUUIJ (4:22)

Su canción *Mercador de Serpentes* se presentó en el V Festival Internacional de la Canción (1970). Al volver a Brasil en el 71, se radicó en Teresópolis, otra ciudad cerca a Rio. Tocó en varios lugares de Brasil y su música fue incluida en las bandas sonoras de los filmes *Un Penúltima Donzela* (Fernando Amaral, 1969), *As Confissões de Frei Abóbora* (Braz Chediak, 1971) y *Em Família* (Paulo Porto, 1971). Del álbum *Em Família* (1981): Egberto, en guitarra de diez cuerdas (seis de guitarra convencional, cuatro de contrabajo) da clase del instrumento para quien sueña con dominarlo. www.youtube.com/watch?v=kpRwEulQ62E&NR=1&feature=end_screen (7:27) En 1972, grabó *Água e Vinho* (colaboración con el poeta Geraldo Carneiro) y en 1973, *Egberto Gismonti y Academia de Danças*, tres discos para EMI/Odeon. Este último haciendo énfasis en música instrumental. *Água y vino*, tema clásico del repertorio tradicional brasileño con E. Gismonti en la melódico-rítmica guitarra de diez cuerdas.

www.youtube.com/watch?v=9pCv7lweyQA&feature=endscreen&NR=1 (3:55)

Tras la grabación, el productor dijo que no tenía sentido y recibió una nota de EMI/Odeon: debido a la crisis económica de Brasil, sería el último álbum de la carrera de Gismonti, ya que se trataba de uno fuera de cualquier categoría, costoso, con temas largos, que requería modernos sintetizadores y una gran orquesta: no obstante, el disco recibió el *Golden Record* en Brasil. En 1974, aceptó una invitación para ir a Berlín y pidió a Hermeto Pascoal y a Naná Vasconcelos reunirse con él para tocar. De regreso a Brasil, ECM le envió una carta invitándolo a grabar. Al desconocer el valor futuro de tal invitación, aplazó la respuesta hasta fines del 76, para luego aceptarla, imaginando que podría grabar con quienes tocaba entonces: el baterista y percusionista Robertinho Silva, el bajista Luiz Alves y el saxofonista y flautista Nivaldo Ornelas. Sin embargo, la Dictadura militar (1964-85) impuso precios muy altos para salir del país, por lo que finalmente viajó a grabar solo. Así, Gismonti iba a Noruega para comenzar la que sería la explosión de su carrera internacional: un corto documental da cuenta de sus inicios.

www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI&feature=relmfu (5:56)

Luego del exilio involuntario, al regresar de Alemania, decidió investigar la música de las tribus amazónicas. En el alto Xingú, corazón de la selva, intentó hacer contacto con la tribu Yawalapiti, tocando su flauta dos semanas hasta que el jefe, Sapaím, lo invitó a su hogar. Fue una experiencia que le devolvió una realidad musical más amplia que la del ámbito *clásico* o *popular*. Gismonti: 'En el Xingú tuve la confirmación de que soy parte de una sociedad de extremos absolutos, con una tecnología extrema, una riqueza inmensa, una pobreza ídem, una jungla de una biodiversidad increíble con todos los indígenas brasileños guardianes de la Amazonía'. Y que gracias a Sapaím pasó a desear 'la integración del músico, de la música y del instrumento en un todo indivisible'.

Ya en Noruega se reunió con Naná a quien le explicó el concepto del disco: dos chicos vagan a través de un espeso y húmedo bosque tropical, lleno de insectos y animales, guardando una distancia de 180 metros uno del otro. Sabía que Vasconcelos aceptaría y lo hizo. Su primer álbum ECM, *Dança das cabeças* (1976), recibió varios galardones internacionales, fue nominado a álbum

del año por *Stereo Review* y recibió el *Grosser Deutscher Schallplattenpreis*, a la vez que contradictorias categorizaciones que reflejan la riqueza cultural de Brasil y su incomprensión por fuera: en Inglaterra, fue llamada pop; en Estados Unidos, folklore; y en Alemania, música clásica. Egberto Gismonti (Brasil, 1976): *Corações futuristas - Dança das cabeças*. Egberto Gismonti, guitarra; Naná Vasconcelos, berimbau. www.youtube.com/watch?v=pzgxaK3vGHo (8:29) De todos modos, la vida de ambos artistas cambió: Naná se convirtió de inmediato en un requerido artista internacional de gira por el mundo y Gismonti regresó a Brasil decidido a investigar la música de los indios amazónicos. Ellos compartieron el único idioma común, la música. Gismonti tuvo más de un mes de vida y de aprendizaje con aquéllos, bajo la noble condición de propagar los valores de la gente del bosque lluvioso. *Viagens + Selva amazônica*, temas hechos a la medida del impenitente viajero, no turista, que siempre vuelve a sus orígenes, como si se tratara del regreso al útero.

www.youtube.com/watch?v=D6KLoZirkkI&NR=1&feature=endscreen (10:00)

Su siguiente álbum, *Sol do meio dia* (1977), vio crecer el dúo gracias a la incorporación del saxofonista Jan Garbarek, el percusionista Collin Walcott y el guitarrista Ralph Towner. Las sesiones de grabación fueron seguidas de un tour que incluía a Gismonti, *Belonging Quartet* y *Oregon*. El disco significaba una profundización de los elementos indígenas, además de una nueva textura sonora con base en saxos, percusiones, guitarras, campanas y piano. Gismonti lo dedicó a los indios del Xingú, con quienes compartió en la selva amazónica. De *Sol do Meio Dia*, el tema *Coração*, en el que Gismonti toca el piano con el corazón antes que con las manos o con la cabeza. Aquí importa más que las notas la nuez del sonido, el sentido, la trascendencia del toque. www.youtube.com/watch?v=0LRyzEvQWHA&feature=related (6:02)

En *Solo* (1978), logra expresar una comprensión pura y global de su música, un estilo propio, lleno de fineza, gracia e intimidad: vendió más de cien mil copias solo en EE.UU, algo insólito al no tratarse de un género musical masivo. Su siguiente álbum, la grabación en trío, *Mágico* (1979), con el bajista Charlie Haden y de

nuevo junto al saxofonista Jan Garbarek. El disco marca un claro desarrollo de su estilo más próximo al jazz fusión, entendido como sutil versión del jazz contemporáneo europeo, propio del sello ECM. De *Mágico*, el tema *Silence*: Ch. Haden, contrabajo; Jan Garbarek, saxo soprano; Gismonti, guitarra y pianoforte, versión breve (de un tema de 39:08) grabada en junio/79 en el *Talent Studio* de Oslo, Noruega, con un sonido muy cercano al de la *Third Stream*. www.youtube.com/watch?v=yjQIs_xyoII (10:07)

El mismo año este trío se fue de gira por Europa incluyendo un concierto en el Festival de Jazz de Berlín seguido de la segunda parte del disco, *Folk Songs* (1979), el cual le daba continuidad al estilo único en su tipo. En 1981 vendría otra gira por Europa luego de realizar el álbum doble *Sanfona* (1980), que hunde sus raíces de la música brasileña. Cuenta con un disco en grupo y otro en solitario. En el primer registro, Gismonti se une al grupo brasileño *Academia de Danças*: Mauro Senise (líder del *Quinteto Pixinguinha*), saxo y flautas, Zeca Assumpção, bajo y Nené, batería y percusión, para desarrollar la veta jazzística del Brasil. En el disco en solitario, el énfasis está remarcado más en su guitarra y en la música indígena a través de la improvisación con la sanfona o acordeón brasileño. En 1984 aparecería un nuevo disco junto a *Naná*, *Duas Vozes*, el cual señala un regreso a la exploración indígena: siempre con su propia impronta tendiendo hacia la música contemporánea. *Bianca*, tema incluido en *Duas Vozes*, sello ECM. Gismonti, en la guitarra, acompañado por *Naná* Vasconcelos en la percusión, incluida en ella la que hace con sus manos y con sus brazos: artes vivas, el cuerpo como instrumento. www.youtube.com/watch?v=MGcfelfAW6A (6:42)

En los discos *Dança dos Escravos*, *Infância* y *Música da sobrevivência*, Gismonti logra hilvanar dos influencias, la música de Europa occidental y la de Brasil, lo que lo lleva un paso más en su creencia de los cada vez más invisibles límites entre música erudita y popular. Sus líneas y ritmos melódicos tienen una especial y singular forma de fraseo y expresividad. En términos armónicos, ha encontrado la forma de combinar dos culturas como en Villa-Lobos, A. Nepomuceno, Pixinguinha, Baden Powell o João Gilberto. Sus ritmos son también muy delicados y contruidos con rigor, como quien piensa en el tiempo no oro sino valor: un valor sin cálculo que el oyente sabe apreciar y en el que se detiene a

gusto, estático y extático y, por qué no, asombrado. *Danza de los esclavos*. Egberto, en Japón, toca la guitarra de diez cuerdas como un instrumento de percusión, en modo berimbau. www.youtube.com/watch?v=ltR6lRJdynw&NR=1&feature=endscreen (8:53) *Infância*, grabado para TV Cultura en 1992. 'La infancia es la capacidad, después de la adolescencia, después de que se crece, de recuperar la belleza que se tuvo un día. Infancia significa eso'. Así piensa antes de tocar la pieza al piano con una alegría de otro tiempo, una alegría que no puede ser de esta época. Que, no obstante, por esas paradojas del arte, es de todas las épocas. El espíritu de Chick Corea ronda por ahí. www.youtube.com/watch?v=umny8FGOtdk (5:06) Del álbum *Infância* (1991), *A Fala da Paixão* (figura ya en *Cidade Coração*, 1983), con Gismonti, piano; Jaques Morelenbaum, chelo; Nando Carneiro, guitarra; y Zeca Assumpção, contrabajo. www.youtube.com/watch?v=R5mBzfOhnk0&NR=1&feature=endscreen (6:03) *Música da sobrevivência*, en el Kaiser Bock Winter Festival, Plaza de la Paz, Parque Ibirapuera de São Paulo, el 30.jun.1996. Gismonti, al piano, es acompañado por la *Orquestra Jazz Sinfônica*, bajo la dirección de Lutero Rodrigues y Nelson Ayres. www.youtube.com/watch?v=e7GTbbUeSml (8:55)

La música de Gismonti, lejos de hecha a la medida del vulgo, está concebida pensando en la gente, sintiéndola, pero no obedeciendo a intención alguna sino en la inconsciente búsqueda de lograr metas más elevadas para el espíritu. Gran lector, como lo muestran algunos de sus trabajos musicales, quizás a Gismonti no le sea ajeno el *Doktor Faustus*, de Mann, en el que Zeitblom, el humanista clásico, dice: 'Favorecer un arte a la medida del vulgo es estimular la peor mediocridad, es un crimen contra el espíritu. Tengo, por otra parte, el convencimiento de que las más osadas empresas del espíritu, las más libres, las más ofensivas para la multitud, acabarán siempre por ser benéficas para los hombres'. (Ed. Sudamericana, 1959: 472). La cita se hace, en parte, porque la música de Gismonti está más cerca del silencio que de la algarabía, de la delicadeza que de la tosquedad, del individuo que de la masa. Y a esta le gusta el ruido mientras el individuo prefiere aislarse, estar solo, ensimismarse. Una soberbia definición del arte de Gismonti la hace un tema habitado por el idealismo, la ensoñación, la locura, el romanticismo y que se funde con su propio autor: uno

errabundo, sin la aparente compañía de Sancho, aunque con toda su gracia, la que le otorga una vida de viajero, no para salir de sí mismo sino para encontrarse con su propio ser. Así por largos momentos haya podido sentirse enajenado, en particular cuando tuvo que irse de Brasil a causa de la dictadura. Viaje que pese al desencuentro temporal con Hermeto y *Naná*, paradójicamente, lo llevó poco a poco a convertirse en el caballero andante de la música brasileña, con todo lo que ello entraña de idealismo y de locura, pero también, por contraste, de marginación y de desprecio. *Dom Quixote*, tema en el que destacan piano, batería, flauta y saxofón. Del álbum *Antología Egberto Gismonti*, una exhibición de delicadeza, sueño, delirio, sentimientos en los que como corresponde no están ausentes, no podrían estarlo, las ideas de enfermedad ni de muerte.
www.youtube.com/watch?v=AZYEFqSHGm4&NR=1&feature=endscreen (5:33)

Aun con lo descabellado que puede sonar, para quienes aprecian el arte de Gismonti, son numerosas las quejas de oyentes en las que no se explican cómo en Brasil, en caso análogo al de Hermeto, apenas es posible encontrar cuatro o cinco discos del talentoso y versátil músico: y eso que hoy cuenta con su propio sello, *Carmo Discos*. Un artista con un amplio catálogo, como se vio, en el sello alemán ECM, con el que ya co-produce y en el que aparece al lado de figuras no sólo del Brasil ni del jazz sino de la música mundial: Keith Jarrett, Jan Garbarek, Charlie Haden, Manu Katché, Trilok Gurtu, Ralph Towner, Collin Walcott, por citar sólo siete. No puede acabar este ensayo sobre el multiinstrumentista y creador de escuela Gismonti, sin un tributo a otro creador de escuela y multiinstrumentista: Hermeto. Gismonti y McLaughlin con el tema *Lôro*, parte de los *Heineken Concerts* (1994), en el *Palace*, de São Paulo. Participan: Egberto Gismonti, guitarra y piano; Nando Carneiro (hermano de Geraldo), guitarra; Zeca Assumpção, contrabajo; y la intervención especial del maestro inglés John McLaughlin (4.ene.1942), guitarra.

www.youtube.com/watch?v=VrW49QAYVs0&NR=1&feature=endscreen (5:02)

En conclusión, si se quisiera elaborar un nuevo mapa musical de Egberto Gismonti, habría que empezar por el de sus ríos

humanos en los que los puertos pueden recibir por nombre viaje, travesía, sueño, magia, infancia, sobrevivencia, afecto, cariño, pasión, eternidad, Carmo, música, Monk, café, selva, Xingú, sol, lluvia, deseo, libertad, vida, delirio, felicidad: 'Después de grabar tanto, de viajar tanto, sólo me interesa ser feliz'. Gismonti es uno de los más grandes compositores no sólo de su país sino del mundo. Un virtuoso de la marcación de tiempo y espacio: como los grandes *boppers* del ritmo (Parker, Gillespie, Monk), sabe llenar los espacios con silencios (*Silence*), darles el peso necesario, no excesivo, y hasta el impulso requerido (*Frevo*); no obstante, a diferencia de aquéllos, es capaz de imponer, enseguida y sobre el tiempo, una gran cantidad de sostenidos (*Forrobodó*) que, gracias a su poderosa convicción, hace trascender. Su exacto metrónomo mental oscila entre humor y seriedad, consonancia y disonancia, sencillez y complejidad, tradición y vanguardia, swing (elemento, no estilo: que también practica) y no-swing: de quien además es virtuoso del dodecafonismo, el que estudió con Jean Barraqué. Viajero incansable, multiinstrumentista diestro y siniestro por ambidextro, creador de escuela, como Hermeto, Egberto ha traducido esas virtudes en música de la más prodigiosa estirpe, como corresponde al caballero andante ya no de la música brasileña sino mundial: *Dom Quixote* de la música... Un perfecto sucedáneo del amante de Dulcinea, así se vea privado de Sancho, no de su gracia, que se enfrenta a los fortuitos molinos de la música sin más armas que idealismo y grandeza, sin más recursos que piano, guitarra, flauta, sanfona, sintetizadores, baterías y percusiones, con absoluto dominio. Dominio que, aun así, no está exento de cierto delirio, alguna vacilación, no poca locura. Gismonti, como buen lector, sabe que la locura es la sal que evita se pudra la sensatez, que sin ella las grandes empresas humanas y artísticas no llegarían jamás a buen puerto: sólo con la locura nada de lo humano le es ajeno al creador, en este caso, musical, capaz de abarcar múltiples campos y para quien el mundo quizás sea ancho, pero nunca ajeno.

Para terminar, se escuchará un tema de aroma universal: *Café* (*Procissão do Espírito*), paradigma de música mundial, la que hace objeción de conciencia a los prejuicios y sólo da crédito al coro, a la polifonía, a la comunidad. En la que si se escucha a uno se escucha a todos, ya lo dijo Hermeto, *la música es de todos y para todos*,

y como ahora tácitamente lo dice Gismonti, a través de este tema parte del álbum *Sol do Meio Dia* (1977), grabado para ECM. En *Café* (*Procesión del Espíritu*), corte 5 del disco que completan *Sapaim* (por el jefe xingú), *Dança Solitária No 2*, *Baião Malandro*, participan: Gismonti, guitarra de 8 cuerdas, kalimba, piano, flautas de madera, voz, botella; *Naná*, percusión, berimbau, tama, cuerpo, voz, botella; Ralph Towner, guitarra de 12 cuerdas; Colin Walcott, tabla, botella; y Jan Garbarek, saxo soprano. Gismonti ya había grabado *Café...*, con letra, en su álbum de 1977, *Carmo*, titulado así por la ciudad cercana a Rio donde nació, pero crítica y público consideran mucho mejor esta versión instrumental: aunque haya voces ellas juegan como instrumentos, no para difundir letras. En esta ocasión, puede decirse, la *procesión* no va por dentro sino a los cuatro vientos, gracias a esa magnífica polifonía interpretada por el Don Quijote brasileño y a la vez mundial, el viajero impenitente, el multiinstrumentista diestro, el avezado creador de escuela y sus cuatro escuderos y amigos, quienes han hecho uno de los regalos más benéficos que pueda hacerse a la humanidad: una música que se encauza mientras se toca, que siembra más inquietudes que respuestas, que en cada instante se hace y surge nueva y fresca, como la vida... www.youtube.com/watch?v=fOYe_bTaLpo (12:07)



Almir Chediak: Insigne recuperador de la MTB

No vivas para que tu presencia se note, sino para que tu ausencia se sienta.

BOB MARLEY

A Valentina, mi hija, y a Almir Chediak... ¡Thank you, Bob!

www.youtube.com/watch?v=FU2GSBVOCpc (2:43) *Acontece que eu sou baiano*. Canta Dorival Caymmi (1914-2008). Almir Chediak (21.jun.50-26.may.2003): músico, guitarrista, pedagogo, de entrañable valor para registro, recuperación, memoria, de la canción popular en Brasil. Su importancia radica en ser creador de la colección de *songbooks* de compositores brasileños claves, de Tom Jobim a Chico Buarque pasando por Edu Lôbo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, tratando de involucrar en la grabación de cada uno de los títulos a músicos y cantantes de nuevas generaciones, haciendo –además de la recuperación de las obras e incluso de sus partituras– *un puente amoroso entre el pasado y el presente*, como dice el poeta brasileño Floriano Martins. Ha sido profesor de guitarra de muchos músicos de la música tradicional brasileña: Gal Costa, Carlos Lyra, Ricardo Silveira, Caetano Veloso y de su hijo, Moreno, Marina Lima, Nara Leão, Elba Ramalho, Moraes Moreira, Tim Maia, Toni Costa, Cazuza y Turibio Santos, entre otros.

Ante la escasez de información sobre su vida y obra, este ensayo recurre a tres fuentes principales: el artículo *Los Songbooks de Almir Chediak*, de Pedro Benvenuto (*Revista Electrónica* Nº 16, jun.97); *Almir Chediak, editor y productor brasileño*, de Carlos Galilea (*El País*, 2.jun.03); *O fogo alheio de todos nós: Elaine Guedes*, entrevista de Floriano Martins con la cantante para *Diário de Cuiabá* (5.jun.12) Relata Benvenuto que Chediak como compositor, musicalizó y arregló bandas sonoras para filmes, documentales y piezas de teatro. Hasta el último día enseñó en su centro musical de Copacabana y fue editor de su propia compañía, *Lumiar Discos e Editora*, dedicada a lanzar libros didácticos, ante todo en el área de la música popular: en la que se carece de material para enseñar. Ideó y produjo el ciclo de publicaciones *Songbooks*: en cada uno hay

declaraciones, entrevistas, fotos y artículos dedicados al autor o al tema abordado.

‘La idea de los *Songbooks* nació en casa de Caetano Veloso’, dice Chediak. ‘Le estaba dando clases de guitarra a su hijo Moreno Veloso, cuando comencé a pensar lo importante que sería para profesores, músicos, arreglistas y estudiantes, si tuviéramos disponibles las obras de nuestros compositores catalogadas en un álbum igual que como fueron creadas por ellos, lo que raramente sucede en obras musicales, principalmente en lo que se refiere a las armonías, fundamentales en la medida en que gran parte de nuestros compositores son excelentes armonizadores, músicos que saben exactamente los acordes con los que mejor pueden vestir sus melodías. Acostumbro a decir que las armonías creadas por determinados autores son tan importantes como la propia melodía. Ellas se complementan y sólo de esta manera una edición musical puede llevar por completo la idea del compositor, ya que la música está hecha de melodía, ritmo y armonía’. Al terminar la clase con Moreno, Chediak le comentó a Caetano sobre su nuevo proyecto y le dijo que le gustaría que los *Songbooks* con su música fuesen los primeros. Los dos de inmediato estuvieron de acuerdo: ‘Posteriormente decidimos encontrarnos para la selección del repertorio y para definir cómo estarían complementados los *Songbooks* con sus temas, anotaciones etc. El proceso de confección de estos *Songbooks* fue bastante complejo. Caetano es un compositor altamente creativo, todo en él es inesperado. Los caminos armónicos, la concepción rítmica de los temas y la complejidad de las letras’, agrega.

‘Las melodías fueron escritas a partir de discos o grabaciones en casetes realizados por Caetano, especialmente para las anotaciones de los *Songbooks* en este trabajo. Las escrituras de las melodías fueron hechas con un criterio de simplicidad, lo más natural posible bajo la concepción del propio compositor. En caso contrario, para cada intérprete, tendríamos que hacer anotaciones diferentes, ya que la duración de las notas en una pieza varía de intérprete en intérprete. Asimismo, algunas de las piezas que conforman los discos de Caetano fueron anotadas a partir de sus propias y originales composiciones e interpretaciones, pero de forma más simple, sólo para cumplir el objetivo de la confección de los *Songbooks*. De [todas formas], así fueron hechos –con [su]

participación directa– y se convirtieron en toda una realización para mí. Caetano, además de extraordinaria figura humana, de extrema generosidad e irrestricta cooperación, siempre fue uno de mis ídolos. Compositor extraño, poeta mayor, bien merecía ser el primero en mis *Songbooks*.

Una vez lanzados los dos volúmenes del *Songbook* de Caetano – que vendieron más de 20 mil ejemplares– donde Chediak logró reunir y organizar la mayor colección de letras y acordes de este compositor baiano, inmediatamente se avocó a la tarea de hacer lo mismo con el repertorio de una de las fases más creativas de la Música Popular Brasileña (MPB): el *Bossa Nova* (BN). Para esto, Chediak llegó a trabajar un largo tiempo metido en una montaña de discos, cintas grabadas, partituras y fotos de algunos de los más célebres representantes de esa corriente que se consagró como *Samba Susurrado* (BN). El resultado de este esfuerzo produjo cinco volúmenes del *Songbook BN*. En ellos, sus seguidores, podrán encontrar más de 300 composiciones con sus partituras, cifrados y letras y hasta dibujos sobre las posiciones en la guitarra. La palabra *bossa* se escuchó por primera vez en el samba *São Coisas Nossas* (1932), de Noel de Medeiros Rosa, gran compositor, muerto por tuberculosis con apenas 26 años: “*El samba, la preparación/ y otras cargas/ son cosas nuestras/ son cosas nuestras...*” www.youtube.com/watch?v=LzS6ICE3X2U (3:39)

Aunque son de inmensa utilidad para el estudiante de música, los *Songbooks* de Chediak no se limitan sólo a este tipo de público, sino también a todos aquéllos que deseen saber algo más sobre compositores, grupos, composiciones o movimientos. Esto se aplica también a los *Songbooks* de BN: pueden llamar la atención de quienes no posean conocimientos musicales. La mayoría de composiciones incluidas en los cinco volúmenes del *Songbook* de BN fue escrita por Chediak a partir de las grabaciones originales. “A veces trabajaba 17 horas continuas hasta llegar a una versión definitiva”, comenta. Algunas composiciones exigieron mucho más de él. Tal es el caso del tema de Tom Jobim que lleva por título *Sabiá*, con el que pasó una semana entera de trabajo. La grabación original y más conocida de este tema se hizo en ritmo de *toada*, forma musical originaria de Portugal absorbida por la cultura popular de Brasil. Por otro lado, el compositor Eumir Deodato

había escrito un arreglo en ritmo de samba de *Sabiá* en EE.UU. Cuando Chediak le mostró su propia versión a Jobim, basada en la *toada*, éste mostró su preferencia por la versión de Deodato y así fue escrita en el *Songbook*. Otros compositores o autores como Edu Lobo y Francis Hime no causaron inconvenientes a Chediak pues escribieron sus propias composiciones. La distribución de las piezas en los cinco volúmenes del *Songbook* de BN no obedece a un criterio cronológico o temático: “Traté de equilibrar todos los volúmenes para que uno no resultase mejor que otro”, dice Chediak. “Nunca se tocaban mis temas correctamente y las partituras hasta tenían errores; ahora sé que mi obra está segura”, agrega el compositor Carlos Lyra.

Además de los *Songbooks* de Caetano Veloso, BN y otros, se destaca especialmente el trabajo realizado por Chediak a través de la obra del cantautor Gilberto Gil. Este contiene partituras, letras y acordes cifrados de 130 composiciones originales de la pluma de este reconocido artista de Salvador de Bahía. De igual modo, viene acompañado de textos, fotografías, biografía, discografía, una entrevista y tres discos compactos con 38 temas interpretados por algunas de las más importantes estrellas de la MPB y del rock: Djavan, Tim Maia, Chico Buarque, Caetano Veloso, João Bosco, Gal Costa, Paulinho da Viola, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Barão Vermelho, Jorge Benjor, Sandra de Sá, Eduardo Duzek, Leila Pinheiro, Verônica Sabino, Carlos Lyra, Hermeto Pascoal y Margareth Menezes, entre otros. Algunos de los *Songbooks* y libros de música publicados por Lumiar Editora son: *Harmonia e Improvisação*, por Almir Chediak (140 temas en 2 volúmenes); *O Livro do Músico*, por Antônio Adolfo; *Escola Moderna do Cavaquinho*, por Enrique Cazes; *Batucadas de Samba* por Marcelo Salazar (en 6 idiomas y acompañado por un disco flexible); *A Arte da Improvisação* por Nelson Faria (lo acompaña un casete); *Songbook de Gilberto Gil*, por A. Chediak (3 vols. en portugués/inglés); *Songbook da Bossa Nova*, por Almir Chediak (5 vols. en portugués/inglés); *Songbook de Caetano Veloso*, por Almir Chediak (2 vols.); *Songbook de Tom Jobim*, por Almir Chediak (3 vols. en portugués / inglés); *Songbook Cazuza*, por Almir Chediak (2 vols.); *Songbook de Rita Lee*, por Almir Chediak (2 vols.); *Songbook de Noel Rosa*, por Almir Chediak (3 vols.).

Almir Chediak también se dedica a la producción de *Songbooks* grabados en CD, haciendo una labor discográfica que complementa con mayor minuciosidad el contenido de los libros impresos. Algunos de los más importantes intérpretes de la escena musical de Brasil rinden tributo a los autores escogidos para formar parte de esta colección. Se dio, entonces, inicio a una nueva serie de producciones en compactos con el genial compositor de los años 1930, Noel Rosa. Su carrera fue lamentablemente breve – apenas 7 años. Para Benvenuto, nadie le cantó a Rio mejor que él. No el Rio geográfico sino el Rio interior. Vivió apenas 26 años: murió de tuberculosis y dejó un rico, moderno e inmortal legado literario y musical, con más de 230 composiciones. Maria Rita canta *Último desejo*, de Noel Rosa. www.youtube.com/watch?v=INl6tRxhfb8 (2:31) Noel Rosa da cátedra de existencialismo, sin prurito alguno, en *Filosofia*. www.youtube.com/watch?v=9qg4aAixzRc&NR=1&feature=endscreen (3:07)

El proyecto de discos compactos fue también ideado y producido por Chediak, reuniendo a ilustres figuras, entre ellas: Chico con Luisa Buarque, Gal Costa con Marco Pereira, Leila Pinheiro con Roberto Menescal, João Nogueira con Luiz Melodia y Vadico, Ney Matogrosso con Francis Hime y Raphael Rabello, Nelson Gonçalves con Raphael Rabello, Carlos Lyra con Verônica Sabino y con Luiz Melodia. Noel debe estar feliz de tener a tan buena gente que cantó y grabó sus composiciones entre septiembre y octubre de 1991. Entre junio y octubre del 92, se llevó a cabo una segunda producción, dedicada por entero a Gilberto Gil. Sin duda, esta producción, conformada –como ya se dijo– por tres discos compactos y dos *Songbooks*, ha sido una de las contribuciones más importantes para la Música Tradicional Brasileña hasta 1992. El monstruo, por genial, andrógino Ney Matogrosso canta el inmortal *Tico Tico no Fubá*, creación de una de las figuras centrales del choro, el pianista Zequinha de Abreu, y de Eurico Barreiros. www.youtube.com/watch?v=X7VNo6UreWs (3:03)

La participación artística en los tres compactos citados la conformaron, entre otros: Tim Maia, Djavan, Chico Buarque, Caetano, João Bosco, Gal Costa, Paulinho da Viola, *Os paralamas do Sucesso*, Kid Abelha, Barão Vermelho, Jorge Benjor, Sandra de Sá

con Eduardo Duzek, Leila Pinheiro con Victor Biglione y con Oscar Castro-Neves, Verônica Sabino con Carlos Lyra, Margareth Menezes con Hermeto Pascoal, Angela Rôrô con Antônio Adolfo, Ney Matogrosso, Geraldo Acevedo con Oswaldinho, Beth Carvalho con Geraldo Vespar, Flávio Venturini, Elba Ramalho con Dominginhos, Leny Andrade, Fafá de Belém con Wagner Tiso, Rita Lee, Leny Andrade, Cássia Eller, *A Cor do Som*, Erasmo Carlos, Moraes Moreira con Davi Moraes, Zizi Possi con Hélio Delmiro, Nana Caymmi, Francis Hime, Jorge Mutner y Nelson Jacobina.

Entre mayo y sept.1993, Chediak entró al estudio de grabación para llevar a cabo su tercer proyecto, donde incluyó parte importante del repertorio de Vinícius de Moraes, 50 de sus mejores composiciones, reuniendo en tres discos compactos a 70 artistas de la música popular de Brasil. Se sigue haciendo referencia a los siguientes trabajos en formato de *Songbook* grabado, pero se omiten los nombres de músicos y cantantes participantes –al igual que en el *Songbook* anterior–, por limitaciones de espacio y porque la mayoría se va repitiendo en una y otra grabación. El siguiente, en honor al ilustre compositor de Bahía, Dorival Caymmi, constó de cuatro CD que reunieron casi toda su obra con 82 piezas y en el que participaron más de 100 artistas. Dorival Caymmi y Tom Jobim cantan *Saudade da Bahia*, con una certeza: ‘Pobre quien acredita la gloria en el dinero para ser feliz’. www.youtube.com/watch?v=SKSZItX_cqk&feature=endscreen&NR=1 (3:10) Como *Songbook* sencillo, y quinta producción de Almir Chediak para *Lumiar Discos*, fue editado al inicio de 1994 parte del trabajo de uno de los compositores más jóvenes de la época del BN: Carlos Lyra. Este contiene 20 de sus creaciones imprescindibles, interpretadas por más de 30 artistas. Carlos Lyra, voz y guitarra, interpreta *Minha Namorada* o *Mi enamorada* el 12.jun.2005, *Día de los Enamorados*.

www.youtube.com/watch?v=3vHe2KqBGBM&feature=related (3:08) La joven Leila Pinheiro, voz y piano, y el veterano Carlos Lyra, guitarra, cantan *Lobo bobo*, *Saudade fez um samba* y *Se é tarde me perdoa* (Leila, voz, Carlos, voz y guitarra). www.youtube.com/watch?v=7iifkwNsmQg&NR=1&feature=endscreen (5:50)

Ese mismo año (1994), salió al mercado un *Songbook* en disco doble con 33 piezas de Edu Lôbo, interpretadas por grandes

nombres de la MTB, además de la edición de tres discos que acoplaron 46 piezas de uno de los más grandes compositores populares de Brasil: Ary Barroso. Más de 50 artistas se reunieron entre junio y diciembre –igual periodo que en el caso de Edu Lôbo–, para interpretar este gran y popular repertorio. El proyecto más ambicioso de Almir Chediak: recopilar gran parte de la obra instrumental y vocal del más completo artista popular de todos los tiempos en Brasil: Antônio Carlos Jobim. Primero, *Aquarela do Brasil*, compuesta por Ary Barroso en 1939, con *Toquinho*, voz y guitarra y luego Edu Lôbo y *Tom Jobim* en *Vento Bravo*. www.youtube.com/watch?v=9KAZXO5UbnU&feature=related (4:01) www.youtube.com/watch?v=Pj-U00ksmTg (7:55)

Primero surgió la idea de reunir aquellas piezas que no tuvieran letra, incluso porque radios y medios dan poco espacio a la música instrumental. Chediak escuchó discos y cintas y comprobó que había más de 30 temas instrumentales de *Tom*. Seleccionó 30, pensando en hacer un disco doble con 15 piezas cada uno. A partir de allí pensó en quién podría grabar cada una de ellas –el mismo proceso de cada *Songbook* anterior– y concluyó que sería mejor tener más de un intérprete para que así pudiera participar un mayor número de músicos. Al cabo más de 100 interpretaron 32 piezas pues dos eran inéditas: *Paulo Vão Livre* compuesta por *Tom* para su hijo Paulo y grabada por su nieto Daniel. www.youtube.com/watch?v=XXVyDH4vD8U (2:42) La otra, *Tema para Ana*, la cual, a partir de una grabación casera en cinta de casete, se restauró mejorando al máximo su calidad. Grabaciones hechas entre julio y octubre de 1995. www.youtube.com/watch?v=pN6d0dom2P4 (1:59) Por último, entre marzo/95 y octubre/96, concluye *Benvenuto*, más de 80 artistas completaron en cinco compactos, el trabajo que se inició en el *Songbook* instrumental: las 76 piezas cantadas con múltiples combinaciones, arreglos y participaciones, característico de este trabajo por el que, gracias a Chediak, a *Lumiar Discos & Editora*, su país pudo saldar la deuda con la Música Tradicional Brasileña a través de tales producciones. “Ellas están haciendo que Brasil sea más creativo, alegre, talentoso y conocido fuera de sus fronteras”, escribió *Tom Jobim*. Éste, en piano, con Dorival Caymmi, voz y percusión con las manos, interpretan *Maracangalha*, acompañados

por guitarra, flauta y espontáneos.
www.youtube.com/watch?v=fr9-2Wjy2RY&feature=related (5:00)

El periodista Carlos Galilea registró para *El País* (2.jun.03) el asesinato de Almir Chediak, de 52 años, productor de discos y editor de cancioneros de música brasileña, ocurrido a fines de may.2003, cerca de Petrópolis, en la sierra de Río de Janeiro. Recibió cuatro disparos en la cara. Dentro de su residencia alterna, en Araras, habría sorprendido a dos encapuchados que, tras atarlo, lo obligaron a subir a su propio jeep *Cherokee* y lo condujeron por diversas carreteras hasta donde lo hicieron bajar para luego ejecutarlo. Más tarde, quemaron el vehículo. Su novia, Sanny da Costa Alves, cantante de 34 años, fue abandonada al lado de un camino. Chediak fue el editor de los libros de partituras de grandes compositores de Brasil: el primer *Songbook* lo publicó en 1988. Antes, había sido profesor de guitarra. Con él mejoraron su técnica Gal Costa, Nara Leão, Tim Maia, Elba Ramalho. Otros estudiaron armonía y teoría con él o a través de dos libros suyos: *Dicionário de acordes cifrados* y *Harmonia e improvisação*. Gal Costa, junto a Dorival Caymmi, canta *Só Louco*; luego, Nara Leão (1942-1989), en su primera presentación pública en 1963, con *Se é tarde me perdoa*; y Tim Maia en 1997 interpreta *Gostava Tanto de Você*, original de Edson Trindade. www.youtube.com/watch?v=EaPt8zhC3Jw (3:04) www.youtube.com/watch?v=RbCvhIMWiag (1:04) www.youtube.com/watch?v=wyaCWQvOLYg (3:26) Los *Songbooks* lo hicieron popular. En estrecha colaboración con cada compositor, Chediak anotó sus canciones con total fidelidad: transcribió melodías, armonías y letras, fuera de entrevistas y biografías. Temas antes publicados con errores por fin aparecían impecables. Dicha colección contiene su gran aporte a la música tradicional brasileña: ‘Dejó buena parte de nuestra memoria musical registrada en partituras’, dijo el cantante Ed Motta (sobrino de Tim Maia). La idea de reunir la obra de un compositor surgió cuando Chediak daba clases de guitarra a Moreno Veloso, de 10 años, hijo de Caetano Veloso. Ya sacaba de oído las canciones para sus alumnos: ‘Una forma de mantenerlos interesados, porque enseñar sólo teoría musical es un rollo’, solía decir. Caetano estuvo de acuerdo y aceptó elegir el repertorio y revisar las correcciones. Lo demás, puede decirse, vino por añadidura, de modo natural.

Luego llegarían los *Songbooks* de Jobim, Gilberto Gil, Djavan, Vinícius, Marcos Valle, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Edu Lôbo, Carlos Lyra, Cazuza, Rita Lee o los cinco del BN, hasta completar 18. Con una novedad: a partir de 1991, con el de Noel Rosa, empezaron a salir al mercado, con grabaciones originales de los temas a cargo de otros cantantes e instrumentistas. El más ambicioso: el de Chico Buarque, cuatro libros, 222 temas y ocho compactos con 116 cortes. *Maricotinha*, con las voces de Chico Buarque y Dorival Caymmi. www.youtube.com/watch?v=xkdk-cQlCBA&feature=endscreen&NR=1 (3:49) Acababa de terminar el de João Bosco y ya tenía previstos los de Ivan Lins y Dori Caymmi, hijo de Dorival. *Lumiar*, la editora de libros y discos hoy en manos de *Irmãos Vitale*, también editó biografías de Pixinguinha y Ary Barroso (dos de los padres de la MPB) escritas por Sérgio Cabral y produjo discos de João Donato, Leny Andrade, Rosa Passos. Jobim participó en tanto *songbook* que sus grabaciones están juntas en *Minha alma canta*, único disco en el que canta sólo temas ajenos.

En entrevista para *Diário de Cuiabá* con la cantante Elaine Guedes, escribe Floriano Martins: “El Brasil es aparentemente un país antisistémico. Hay innumerables ensayos sobre lo que se llama carnavalización de nuestra cultura. Entretanto, esa lectura es fruto de una estrategia de poder, dentro del espíritu más primario del concepto ‘pan & circo’. Cuando John Lennon fue asesinado los medios proyectaron una mítica sobredosis, ya del todo innecesaria, por su incuestionable importancia. El brasileño Almir Chediak fue estúpidamente asesinado por un secuestrador incompetente. Los medios en Brasil jamás consiguieron entender la grandeza de su importancia para la música brasileña. Su serie de *Songbooks* tiene una doble importancia que se puede decir épica: la histórica, la recuperación del patrimonio, la enseñanza del amor por lo que es nuestro, en el caso de los compositores, al lado de la lección que da a los cantantes, para que estén atentos al rico eje de nuestro cancionero, incluso variando repertorio y concepción de arreglos. Siempre buscamos equivalencias en casa para lo que hay de más patético en el mundo y nunca nos enorgullecemos de lo más relevante que tenemos.” (Traducción: LCMS).

Chediak fue enterrado en el cementerio de Cajú, zona norte de Rio y fue despedido con *Acontece que eu sou baiano*, de Dorival Caymmi, una de sus canciones preferidas.

www.youtube.com/watch?v=FU2GSBVOCpc (2:43) El entonces ministro de Cultura, Gilberto Gil (2003-08), en nota a los medios decía que Chediak ‘hizo el puente entre lo poético y lo técnico con maestría y dedicación’ y que, gracias a su trabajo, ‘las canciones estarán siempre disponibles para el uso de las futuras generaciones’. Es probable que Chediak no hubiera vivido con el prurito de que su ausencia se sintiera: no obstante, hoy dentro de la comunidad brasileña y en concreto de la musical se siente su ausencia. Si hizo notar su presencia no fue por escándalo alguno, sino por su invaluable aporte a la conservación, producción y divulgación de la MTB. Hecho que le costó la vida y detrás del cual hay algo más que ‘un secuestrador incompetente’: la voraz e insaciable industria del disco que no perdona el hecho de que un artista insigne se haya llevado toda la gloria al recuperar un patrimonio musical, asunto tantas veces desdeñado por las esferas del poder, salvo para la foto o el usufructo: claro, política y materialmente hablando. No para la apreciación musical ni para su disfrute. Mucho menos para los de la mayoría brasileña. La muerte de Chediak jamás ha sido aclarada: no satisface el cuento de que “su verdugo fue uno de sus empleados”. Este ensayo pugna para que se aclare. Ojalá ocurra lo mismo en los casos de Vladimir Herzog y de Elis Regina, los tres, inolvidables: www.argenpress.info/2014/10/lucianos-migueles-julios-chuckis-maxis.html. Esta es la mayor aspiración, aun con todas las demás que de hecho hay, del libro *Músicos del Brasil*.



Sobre el autor





LUIS CARLOS MUÑOZ SARMIENTO (Bogotá, Colombia, 1957) Padre de Santiago & Valentina. Escritor, periodista, crítico literario, de cine y jazz, catedrático, corrector de estilo, traductor y, sobre todo, lector. Fundador y director del Cine-Club Andrés Caicedo, desde 1984. Colaborador de El Magazín EE, 2012; columnista, 2018. Su libro *Ocho minutos y otros cuentos*, Colección 50 libros de Cuento Colombiano Contemporáneo, se lanzó en la XXX FILBO (Pijao, 2017). Mención de Honor por MLK: *Todo cambio personal/interior hace progresar al mundo*, XV Premio Int. de Ensayo Pensar a Contracorriente, La Habana, Cuba (2018). *Siete ensayos sobre los imperialismos – Literatura y biopolítica*, coautoría con Luís E. Soares, publicado por UFES, Vitória (Edufes, 2020). El libro *El estatuto (contra)colonial de la Humanidad*, producto del III Congreso Int. Literatura y Revolución, con su ensayo sobre MZO y su novela *Changó, el gran putas*, lo lanzó UFES, 20.feb.21. Invitado por Pijao Eds. al Encuentro Nal. de Narrativa vista desde las Regiones (Ibagué, 1º a 4 nov.23) Invitado por UFES al Congreso Literatura, Soberanía Nacional y Multipolaridad (Vitória, 25.nov.23). El 14.abr.2025 fue publicado en Brasil *La Fábrica de Sueños – Ensayos sobre Cine*, primero de siete libros por salir en este año. Autor en ARC, Rebelión, Magazín de EE, Las2Orillas y traductor/coautor, con Luís E. Soares, en dichos medios. Director del Cine-Club Al Filo del Tiempo, que se emite desde la bóveda interdisciplinaria de La Fábrica de Sueños. E-mail: lucasmusar@yahoo.com



Músicos del Brasil, de Luis Carlos Muñoz Sarmiento,
se terminó de ensamblar en noviembre de 2025. En su composición
se utilizaron los tipos: Californian FB, Minion Pro, Garamond Premier Pro:
10, 12, 14, 18, 24, 30.





2025



Colección Libros Imposibles