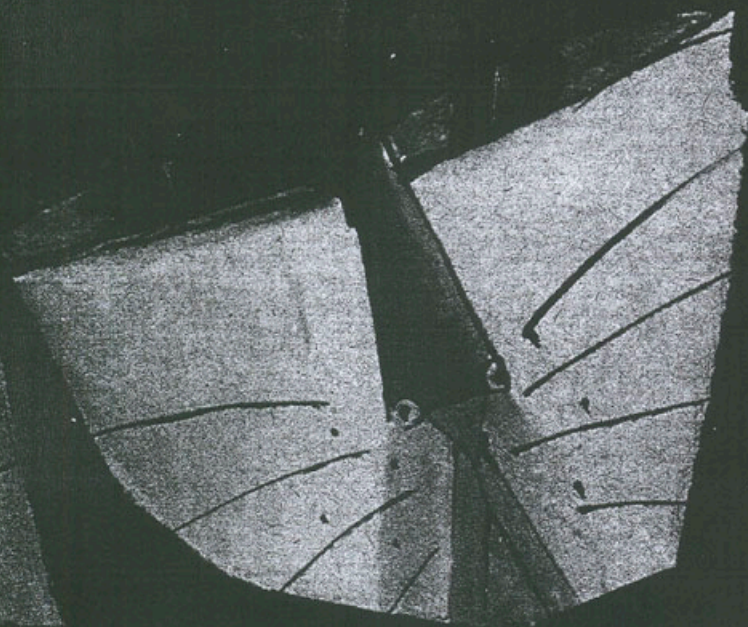


textos

DE BRASIL
Nº 11



**Música
Popular
Brasileña**

Tefé en 1914, esposa del entonces presidente Hermes da Fonseca, permitió la entrada de esa danza en el Palacio del Catete en Río de Janeiro.

La Semana de Arte Moderno del 22, fue realizada en el Museo de Arte de São Paulo como resultado de un grupo alistado en la idea de renovación en las artes y en la literatura. El movimiento modernista brasileño recibió varias contribuciones, desde la idea de establecer una conciencia creadora nacional, pasando por los adeptos al futurismo de Marinetti, a la propuesta de antropofagia de Oswald de Andrade. La idea de Andrade en torno de la cultura canibal era de extraer de Europa los elementos, consumirlos, asimilarlos y aprovecharlos para fines nacionales.

Antes de la Semana de Arte Moderno, tanto en los teatros y en las salas de conciertos como en los salones de fiesta de la aristocracia, se hacían notar principalmente las arias de óperas italianas. Poco a poco, la cultura musical pasó a vivir entre dos vertientes: la primera con tendencia a perpetuarse en el romanticismo de las óperas mientras que otros se abrían delante de la nueva propuesta sonora, o sea, corroborando con los eventos en torno de la Semana de

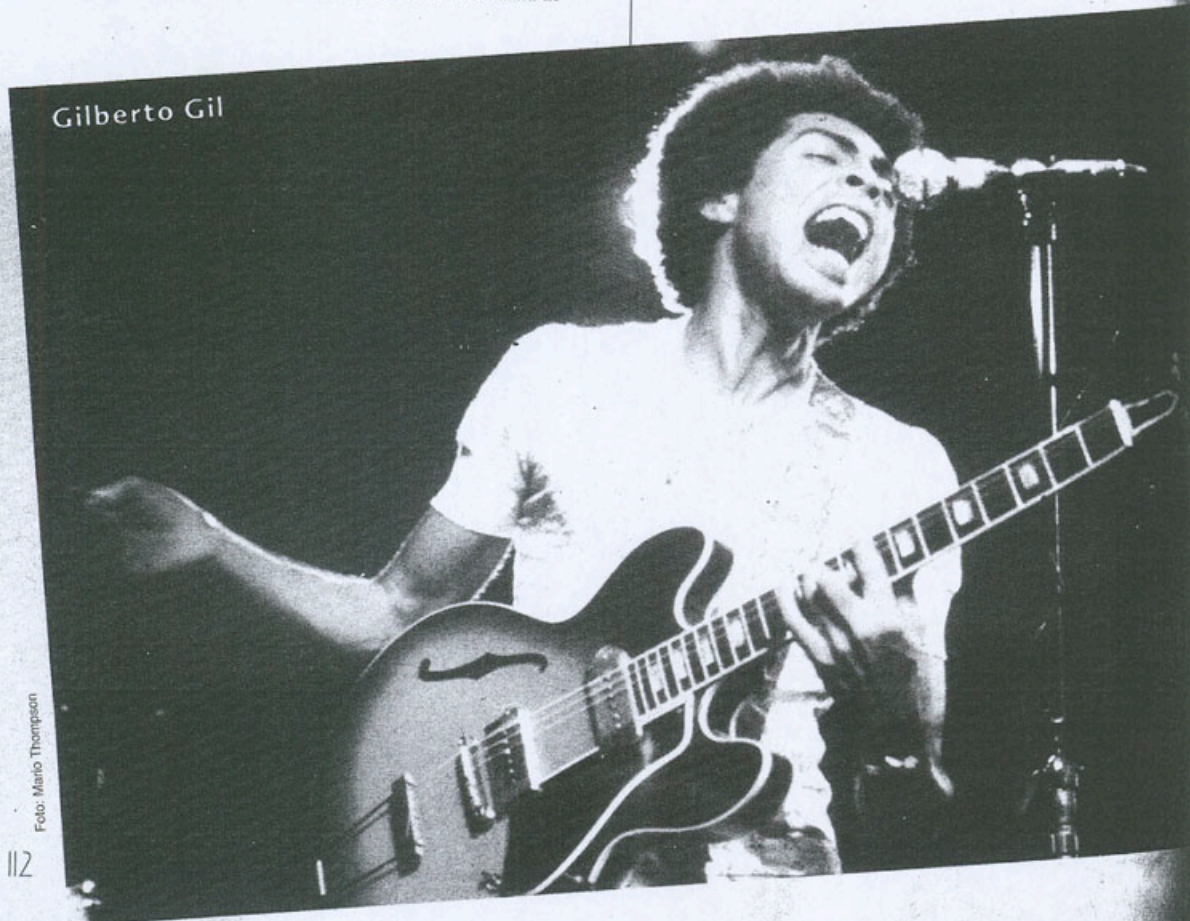
Arte Moderno y sus repercusiones.

Villa-Lobos buscó su inspiración en el alma del pueblo imprimiendo tratamiento erudito a melodías populares. Así, como Villa-Lobos, otros artistas tejieron atajos entre lo nacional popular y lo formal. Uno de los artistas más populares del inicio del siglo XX en el Brasil, el baritono Mário Pinheiro, se presentaba en los mejores teatros cantando óperas al mismo tiempo que grababa composiciones populares, de las cuales, muchas se adentraban en espacios más nobles como por ejemplo, el Palacio del Catete en Río de Janeiro.

Ernesto Nazareth, nacido en la ciudad de Río de Janeiro en 1863, también representó un nombre importante entre aquellos que construían un lenguaje musical nacional propio. Llamaba la atención de nombres importantes como Mário de Andrade, considerado una de las personalidades más importantes, para la realización de la Semana de Arte Moderno. Así, como Chiquinha Gonzaga, otra compositora de destaque, Nazareth utilizó el piano para expresarse.

Gilberto Gil

Foto: Mario Thompson



Después del surgimiento del "choro" y del "samba", de la generación virtuosa de Pixinguinha, de la exportación y del éxito de Carmem Miranda, de los carnavales de las marchitas, del bahiano de Luiz Gonzaga y de la fuerza de los programas de radio y sus voces maravillosas, fue la "Bossa Nova" que procuró dar a la Música popular Brasileña, un cuño nacionalista. De lo que se puede observar, por lo menos, fue la primera vez que de forma consciente, se abordó la cuestión del cuño formalmente nacionalista en el ámbito de la música popular propiamente dicha. El movimiento surge a partir de 1958, marcado por los cambios principalmente de la estructura rítmica. La ciudad más cantada durante toda la "Bossa Nova" fue la ciudad de Río de Janeiro, valorizando sus bellezas naturales, lo que contribuía a imprimir a la música un carácter de exportación.

En 1963, un grupo de músicos eruditos, incluyendo a Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen y Willy Correia de Oliveira, entre otros, firmaban el Manifiesto Música Nueva, en el cual se declaraban totalmente comprometidos con el mundo contemporáneo. Propone un movimiento interno del lenguaje musical con la contribución de Debussy, Ravel, Schönberg, Webern, Varèse, Schaeffer, Messiaen, Cage, Boulez e Stockhausen y con la adhesión a los nuevos conocimientos del hombre como las computadoras; además de otros recursos. Dentro de otras preocupaciones, el grupo destacaba el nuevo proceso de creación-consumo de la música, refiriéndose a la inclusión de la radio, de la televisión, del teatro literario, del cine, de los jingles de las propagandas, de los stands de las ferias y de los aparatos de sonido dentro del espacio doméstico en la vida cotidiana del hombre posmoderno.

Enseguida después, en 1964, estalla la Revolución que culmina con la toma del poder por los militares. Bajo el amparo de los militares se inaugura un nuevo escenario de inspiración para las artes, ahora bien limitadas por la censura, ahora bien marcadas por lo ufano nacional. La corriente nacionalista, más armonizada con la "Bossa-Nova", enfrentaba la invasión de las músicas norteamericanas y en seguida del *ie-ie* de los Beatles. Surge la Joven Guardia, movimiento cuyo mayor representante fue el cantor Roberto Carlos, habiéndose transformado en el fenómeno de mayor éxito de todos los tiempos en el Brasil. La Joven Guardia tenía como escenario un programa de televisión los domingos y como "carro chefe", una versión nacional del rock. No obstante, ese movimiento surgido en los años 60, no invalidó la crítica al

régimen militarista posrevolución.

Delante de ese momento por el que pasaba la canción nacional, surge una necesidad de ruptura y de renovación. Movidos por el impulso de esa renovación, en el final de los años 60, fue creado un producto nacional inspirado en el concepto antropófago de Andrade. Se buscó elementos en los Beatles, en Bob Dylan, y en compositores de la vanguardia europea y se concilió con la energía y la rebeldía propia de la juventud de aquella época. Ese nuevo movimiento de la canción brasileña quedó conocido como "Tropicália".

TROPICALIA

Conviene inicialmente llamar la atención para el panorama cultural prevaleciente en el Brasil en el final de los años 60. En el campo de las artes plásticas, Hélio Oiticica desarrollaba un trabajo renovador del punto de vista estético. José Celso Martinez y el grupo Oficina también seguían en esa línea de "rompimiento" representando piezas con texto de Oswald de Andrade y cuestionaban el comportamiento de las elites brasileñas. En el cine, Glauber Rocha criticaba la situación política. Eran manifestaciones distintas pero que cargaban en su interior la misma voluntad de renovación convergiendo a lo que se llamó "tropicália". Se observa por lo tanto, la amplitud cultural del movimiento que arrastró consigo un grupo representativo de intelectuales y artistas que se identificaron con una propuesta vanguardista.

En el campo musical, el principal compositor de esa nueva era de la canción brasileña, fue Caetano Veloso. Asumiendo la fuerza de la antropofagia sobre el movimiento, el intérprete-compositor aludió al concepto del término en su origen, rememorando el episodio inusitado del Obispo Sardinha. Habiendo sido invitado de honor para una cena de una tribu caníbal en los tiempos que siguieron al descubrimiento del Brasil por los portugueses; el Obispo de la Iglesia Católica es sorprendido al notar que él sería el propio menú a ser consumido.

La antropofagia ganaba dimensión en las representaciones escritas por Oswald de Andrade, cuidadosamente examinadas y apreciadas por Caetano Veloso. Por lo tanto, la "tropicália" surge con el sabor de los años 60, a partir de un concepto de los modernistas de los años 20, y, con la misma intensidad de aquella década también representó un punto de convergencia de las vanguardias artísticas. La "tropicália" se volvía "embrion" en la obra

plástica de Oiticica exhibida en Río de Janeiro, se desarrollaba en las manifestaciones teatrales dirigidas por José Celso y finalmente nacía con los bahianos estrenando sus músicas en São Paulo. El término "tropicalia" fue utilizado por Oiticica para una de sus obras creada en 1967. En aquel mismo año, Caetano también utilizó el término para composición suya, pero todo indica que fue mera coincidencia, pues aún no había mantenido contacto con esa obra de Oiticica. El término pasó a ser visto en los medios de comunicación, siempre ligado a manifestaciones de vanguardia y terminó siendo aceptado por muchos, inclusive por Caetano para referirse a su trabajo.

Teniendo como telón de fondo el postmodernismo, la "tropicalia" de Caetano recorrió la canalización de lo cotidiano, criticando el escenario político, los valores morales y la ideología a través de una poética que sugería ruptura y por veces chocaba. No obstante, se observaban géneros familiares a los sonidos nacionales como las marchas, el ie-ie-ie, el samba y el "baião". Con referencia al aprovechamiento del material conocido (algunas veces de un pasado reciente, otras de un pasado remoto), comúnmente llamado de "relicario", el mismo era normalmente utilizado de manera crítica. Los instrumentos musicales más oídos eran las guitarras y el teclado. El carácter timbrístico tenía como premisa el son electrificado. Era el puro arte de la "desestetização", en otras palabras, se criticaba la clase media consumidora a través de un cierto mal gusto.

Surgió un nuevo paradigma del producto cultural que pasó a ser un producto de consumo. Como había resaltado el Manifiesto Música Nueva, se iniciaba una nueva era de consumo musical y la "tropicalia" trabajaba encima de ese nuevo paradigma, concentrándose en la clase media.

Señalada por algunos estudiosos como actualización del arte volcado para las masas, "busca una nueva forma de expresión artística y de inserción en el mercado", "apertura político-cultural" o "redimensionamiento de la dimensión política de las clases medias", la "tropicalia" surgía en el momento posterior a la tomada del poder por los militares, transformando lo nacional-popular en cultura de masas.

La idea de ruptura fue traducida encima del comportamiento, del momento político y ideológico y de las nuevas experimentaciones sonoras. La participación del público se daba en varios niveles. El espacio privilegiado de los acontecimientos en torno del "tropicalismo" eran los festivales. El eslabón de unión entre lo

intelectual y el pueblo obedecía las reglas de la cultura vía medios de comunicación de masa, principalmente por la radio, por los canales televisivos y por el mercado de la industria fonográfica. Fue la fase de consolidación de la participación del joven como consumidor del producto cultural en el Brasil.

Al lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil introducía la nueva canción, lanzaba discos, siempre llamando la atención por lo inusitado de sus experiencias. Los dos jóvenes derrochaban talento e inteligencia artística. Caetano llamaba la atención principalmente por la belleza de su poesía, mientras que Gil tenía como punto fuerte la pulsación rítmica. El primer LP lanzado por Caetano individualmente contó con la participación directa

de Júlio Medaglia y Sandino Hohagen como arregladores, músicos del Manifiesto Música Nueva. Ciertamente la idea de recurrir a esos músicos formales se dio en torno de tantas ideas en común que compartían, como el compromiso con una nueva estética y la sintonía con las ideas de vanguardia. Gilberto Gil recorrió a los arreglos de otro músico erudito vanguardista, Rogério Duprat, presentando un trabajo arrojado con efectos timbrísticos interesantes. Se observa por lo tanto, que la base "tropicalista" tenía como protagonista jóvenes talentos de la nueva música popular brasileña cuyo trabajo se encontraba interligado con el escenario erudito considerándose el carácter vanguardista común a las dos corrientes.

La canción de Caetano que abrió la "tropicalia" se llama "Alegria, Alegria". Es una marcha de melodía simple y sin sofisticaciones de punto de vista armónico. Sin embargo, las palabras se identifican con la propuesta vanguardista, sugiriendo un escenario de libertad osado y en proceso de ruptura con símbolos convencionales. Ella describe a alguien caminando por una ciudad, sin preocupaciones de cargar consigo sus documentos y sin estar comprometido con la propia libertad. La canción de Gil, "Domingo en el Parque", que contó con un arreglo de Rogério Duprat, consiguió expresar hasta ruidos en el parque, transmitiendo la sensación de estar rodando en una rueda gigante. En ese mismo parque se concluyó de manera trágica la disputa de dos hombres por el amor de una mujer. El ritmo nordestino utilizado por Gil, el "baião" es utilizado al lado del ritmo internacional pop.

Esas dos canciones inauguraron el escenario de la "tropicalia", seguidas de otras canciones que fueron presentadas en LP y en los festivales. Continuaron en la búsqueda de novedades estéticas,

Caetano e Maria Bethania



permitieron nuevamente la contribución de las vanguardias imprimiendo un verdadero carácter de pesquisa al trabajo que se desarrolló durante 1967 y 1968. Tan explosiva, tan representativa y fértil fue la "tropicalia" pero, no obstante, no persistió por mucho tiempo. Durante el tiempo que duró, las manifestaciones fueron muy intensas, fuese a través de los jóvenes que consumían los LPs o en el prestigio alcanzado por las apariciones y premios alcanzados por los "tropicalistas" en los festivales de la moda donde las interpretaciones ganaban nueva dimensión en la voz de Gal Costa.

Durante ese periodo no se constituyó en tarea fácil garantizar la supremacía del interés del público por las nuevas experimentaciones. Ni siempre el jurado o el público en general estaba preparado para asimilar tanta novedad. Por otro lado, toda esa disputa por la atención resultaba en audiencia y en un crecimiento de la industria cultural en torno de la canción brasileña.

Musicalmente, Caetano y Gil son músicos merecedores del mayor cariño y atención en el Brasil y en el exterior. Sin embargo, sus canciones apreciadas hasta el día de hoy, tomaron rumbos diferentes de aquellos de la "tropicalia". En un intento de relectura de la trayectoria de esos artistas y sobre lo que sugieren algunas de

sus entrevistas en la prensa escrita al comentar sobre la "tropicalia", ninguno de los dos parece haber tenido la intención de promover un movimiento o mucho menos un "tropicalismo". Se trataba simplemente de una manifestación espontánea, inherente de sus espíritus jóvenes, potencialmente privilegiados, expresándose musicalmente a través de un proceso catalizador de las manifestaciones más significativas que ocurrían en aquel momento.

Teniendo en vista el escenario difuso de la música popular brasileña hoy, sólo tenemos a lamentar por lo efímero del movimiento, con poco aprovechamiento si se compara a su fertilidad. Finalmente, recordaremos a Julio Medaglia¹ al afirmar que la apertura cultural propuesta por el movimiento aún no fue totalmente completada.

¹ Freyre, Gilberto. Casa-Grande&Senzala, Editora Record, Río de Janeiro, 1922. Pag. 462 y 463.

² Respectivamente: Marcus Napolitano, Cleos Favaretto, Marcelo Ridenti.

Jaci Toffano es pianista concertista, profesora del Departamento de Música de la Universidad de Brasilia. Master en Piano por la Juilliard School (Nueva York - Estados Unidos). Doctorado por el Departamento de Sociología de la Universidad de Brasilia y Posdoctorado por la Sorbonne (Paris, Francia).