



EX LIBRIS

EX LIBRIS

**VERDAD
TROPICAL**

Caetano Veloso

**VERDAD
TROPICAL**

Traducción de Violeta Weinschelbaum





Veloso, Caetano

Verdad tropical / Caetano Veloso. - 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2019.

496 p.; 24 x 16 cm. - (Historia urgente / Constanza Brunet; 76)

Traducción de: Violeta Weinschelbaum.

ISBN 978-987-8303-15-4

1. Música Popular. 2. Brasil. 3. Memoria Autobiográfica. I. Weinschelbaum, Violeta, trad. II. Título.

CDD 781.63

Traducción: Violeta Weinschelbaum

Corrección: Marisa Corgatelli

Diseño de tapa e interiores: Hugo Pérez

Asistente a la edición: Daniela Aravena



MINISTÉRIO DA CIDADANIA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



Obra publicada com o apoio do Ministério da Cidadania do Brasil | Fundação Biblioteca Nacional.

Obra publicada con el apoyo del Ministerio de Cultura de Brasil | Fundación Biblioteca Nacional.

Título original: *Verdade tropical*

Publicado por Companhia das letras, 2017

© 2017 Caetano Veloso

© 2002 Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York.

Traducción publicada según acuerdo con Alfred A. Knopf, The Knopf Doubleday Group, a division of Penguin Random House, LLC.

© 2019 Editorial Marea SRL

Pasaje Rivarola 115 – Ciudad de Buenos Aires – Argentina

Tel.: (5411) 4371-1511

marea@editorialmarea.com.ar | www.editorialmarea.com.ar

ISBN 978-987-8303-15-4

Depositado de acuerdo con la Ley 11.723. Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin permiso escrito de la editorial.

Impreso en Argentina – *Printed in Argentina*

*Para José Miguel Wisnik,
David Byrne,
y Silvina Garré.*

AGRADECIMIENTOS

Cristiana Lavigne leyó la pila de escritos que crecía en la misma medida en que se iba tornando intratable, señaló relaciones, sugirió cortes y me devolvió la esperanza de hacer de ella un libro.

Rubem Fonseca (que, en un diálogo telefónico con Cristiana Lavigne, ayudó a resolver un problema de informática) leyó el material ya compilado y, entre comentarios muy alentadores (también por teléfono), me aconsejó (en rigor, me impuso) tres cortes breves y precisos como las frases que lo han hecho famoso. (Cumplí inmediatamente a rajatabla dos de esas órdenes y una de ellas, después de titubear mucho, solo en parte).

Más lejos y más cerca Luís Tenório Oliveira Lima me regaló, en cuanto volví de Londres, los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido*.

Finalmente, aún más lejos pero muchísimo más cerca, Rodrigo Velloso me suscribió, a fines de los años 50, a la revista *Senhor*, a través de la cual entré en contacto con los textos de Clarice Lispector –cuya obra Rodrigo me compró de manera sistemática– así como con los de João Guimarães Rosa y los de João Cabral de Melo Neto. Fue a partir de aquella suscripción que amé los libros de un modo tan profundo que supera la falta de intimidad que aún hoy tengo con ellos.

Gracias,
C. V.

CARMEN MIRANDA NO SABÍA BAILAR SAMBA

Escribí *Verdad tropical* cuando tenía poco más de cincuenta años. La literatura era una posibilidad abierta en mi cabeza de chico y de adolescente. Dibujaba, pintaba, tocaba el piano (muy mal) y me parecía que, tarde o temprano, iba a escribir libros y dirigir películas. La canción popular, de presencia tan fuerte en la vida de los brasileños, me rodeaba todo el tiempo: la radio, los servicios de altoparlantes, mi madre, mi hermana Nicinha o mi prima Daia, que siempre cantaban en casa. Para llegar a hacer una película, tendría que esperar mucho tiempo y conseguir mucho dinero; para escribir textos que llegaran a ser libros, tendría que estudiar mucho y llegar a la certeza, no solo de que tenía la habilidad, sino también (principalmente) de constatar la necesidad de hacerlo. En cuanto a las canciones, yo ya tenía las armas para ocuparme de ellas. Cuando el editor estadounidense George Andreou me encargó un libro sobre mi experiencia con la música popular, pensé que no acataría la sugerencia. Pero, frente a la idea de que algo tan complejo como lo que sucedió con la canción brasileña pudiese interesarles a extranjeros, me sentí obligado a contribuir con algo que pensara en la historia de la inserción de Brasil en el imaginario mundial; lo cual, a su vez, abrió la compuerta del deseo de creación literaria. Me vi tomando notas que me excitaban pero que solo juzgaba aptas para ser clarificadas y resumidas. De a poco fui viendo que ese sería el tono de mi libro. Que eso lo llevaría a enfrentar las dificultades que llegasen, o los eventuales elogios.

A los veinte años de su publicación, la editora brasileña, que lo lanzó antes de que estuviera impresa la traducción americana, quiso celebrar. Escribí una nueva introducción para esa edición conmemorativa, pero, más allá de que me salió un caleidoscopio en el que era difícil encontrar cohesión, los contenidos del texto apuntaban a lectores brasileños. Cuando supe que habría una nueva edición en español en la Argentina, admití, en diálogo con

Violeta Weinschelbaum, la traductora, que la oportunidad exigía otras palabras. Después de todo, además de tratarse de mi amada Argentina, por primera vez me prometía una versión estructurada como la original, ya que todas las que recibió este, mi libro indefinido, se basaron hasta ahora en la versión estadounidense (incluso en el caso de la italiana y de la primera hecha en español, en que los traductores –en ambos casos, en realidad, las traductoras– consultaron el original en portugués para realizarlas).

Este libro enfrenta una doble dificultad ineludible: el extrañamiento del pasaje del mundo de la música pop al de la alta intelectualidad (cosa que, sintomáticamente, no sucede con el cine) y la dificultosa entrada de la cultura (sobre todo la cultura popular) producida en países periféricos en el gran mundo. Tengo relaciones de amistad y acercamiento profesional con muchos artistas, productores, ejecutivos y periodistas del área de la música popular en los Estados Unidos. Sobre todo en Nueva York. No recibí ni una sola reacción de admiración o de interés en relación con *Verdad tropical*. El libro tuvo su reseña positiva en el *New York Review of Books* (¿o habrá sido en el *New York Times Book Review*?) firmada por el antropólogo inglés residente en Brasil Peter Fry, pero eso no era un eco del humor del ambiente, ni tampoco hubo eco después de lo que había de simpático en la reseña. Curiosamente, luego de acostumbrarme a creer que ni siquiera mis personas cercanas hubiesen leído mi libro, encontré algunos personajes ligados a las artes plásticas que exhibieron un entusiasmo sorprendente por él. Encontré críticos, curadores, incluso artistas que, sin ser brasileños –ni sudamericanos o sudeuropeos–, mostraban su comprensión de lo que a mí mismo me resultaba estimulante en mis escritos. Hasta entonces juzgué que las complejidades vividas y explicadas en este libro no tendrían entrada en el mundo de los “five eyes”, compuesto por los países que comparten los hallazgos de espionaje de la NSA, esto es, países ricos de lengua inglesa.

Para un público hispanoparlante, sobre todo si habita en el nuevo continente, muchos de los enredos que describo aquí son más reconocibles. El otro aspecto de la dificultad –la incomodidad

de pasar la conversación sobre la canción popular a un tono que por lo general se usa para tratar cosas consideradas serias— estará presente para los lectores de Grecia o de América Latina, de Rusia o de Sudáfrica. Invito al eventual lector a intentar gozar conmigo de las no imposibles delicias de esa osadía. Los críticos de *rock* ingleses ya vienen mezclando desde hace mucho esa exhibición de intimidad con la llamada “teoría francesa” (jerga y temática postestructuralistas) y la erudición en relación al repertorio pop-rock. Pero *Verdad tropical* es muy diferente. Y no es un artículo de revista en el que los comentaristas quieren mostrarse más *rockeros* que los *rockeros*: es un libro largo. Y hecho de párrafos largos que, a su vez, están hechos de frases largas. Y no hay identificación alguna (salvo puntual y espaciadamente) con el posmodernismo francés: en él intento encontrar un estilo de pensamiento propio y minuciosamente aplicado al tema que abordo.

No es que me lo tome demasiado en serio. Es que no quiero que quien lea no se sienta cómodo como para reír si siente el impulso o para perdonar aquello que le parece un quiebre de la lógica o de la mínima sensatez.

En Brasil es tan importante la experiencia intensa de producir música popular que, a veces, hace soñar con pautar su ambición de liderazgo. Leer lo que yo entendí que pasó con la canción en la segunda mitad de la década de 1960, en el único país de las Américas que habla portugués, que tiene un territorio de dimensiones continentales, un pueblo racialmente muy mezclado, a menudo perdido en su rumbo pero consciente de su oportunidad —y, por lo tanto, de su obligación— de grandeza, puede ser estimulante y hasta divertido para el que mira el mundo desde el lado occidental del hemisferio sur.

Vino a mi mente el contraste entre, por un lado, los meneos españolados de manos sobre la base de pasos cortos en el tiempo fuerte en que se presentaba Carmen Miranda y, por otro, los movimientos de los *passistas de escola de samba*. Desde los años 60, las espectadoras de clase media, estudiantes universitarias, artistas plásticas y, por fin (esto es lo más importante), cantoras de *samba*

comenzaron a reproducir esos movimientos algunas veces con brillo y casi siempre con propiedad. Asistí a programas con público de la Radio Nacional de Río de Janeiro a lo largo del año 1956. Vi a Emilinha Borba, Marlene, Ângela Maria, Dolores Duncan, Linda y Dirce Batista y ninguna de ellas mostró que supiera bailar *samba*. Ni Aracy de Almeida, a quien el gran Noel Rosa colocaba muy por encima de Carmen, parecía ser capaz.

Siempre tuve una reacción de rebeldía frente al tema burlesco (aunque tan en sintonía con las modas críticas de hoy) de la apropiación ilegítima del *samba* por los artistas de clase media que inventaron la *bossa nova*, argumento defendido por el estudioso José Ramos Tinhorão. Cuando en 2009 señalé el racismo y clasismo evidentes de Noel Rosa en *Feitiço da Vila*, apuntaba no a la posición que ocupa el gran Noel Rosa en la historia de la música popular brasileira (cuya obra, *Feitiço*, en mi opinión no pierde nada con la observación honesta sobre los prejuicios de clase y raza explícitos en la letra de esa gran canción) sino a la sospechosa acusación que recibía la *bossa nova* de aprovechamiento indebido del legado del *samba*. Esa acusación ofusca todo un proceso desarrollado desde las casas de “tías” bahianas emigradas, luego en los morros y, más tarde (pero también concomitantemente), en el teatro, en la radio y en los discos. Los pasos que ejecutaban las jóvenes (y no tan jóvenes) actrices de la TV Globo, las estudiantes de colegios y universidades –y que reencontré esbozados por Marisa Monte en shows sofisticados o en fiestas íntimas– representan una etapa histórica de la cultura del *samba* y refleja avances que la sociedad brasileira es capaz de emprender. Aquello no precedió la *bossa nova*; mucho menos los *sambas* geniales de Jobim referidos al asunto, como *O morro não tem vez*, *Batucada no morro* o *Água de beber*. Ni siquiera las “pastoras” de Ataulfo Alvez (a quien también vi en el escenario de la Radio Nacional) iban más allá de la marcación simple de los tiempos fuertes de los *sambas* que hacía su elegante maestro negro y minero y vino a dar una pincelada peculiar en el cuadro del *samba* carioca. Creo que la primera cantora de radio que bailó *samba* en público fue Elza Soares.

La generación de Beth Carvalho fue la primera que creció en ese ambiente. Y Beth, que nos dejó este año 2019, comandó la apropiación legítima.

A propósito me atuve a las mujeres: estoy hablando de Carmen Miranda, la exportadora de nuestro ritmo nacional. Y el *samba* de las mujeres tiene sus especificidades: los meneos en puntos definidos de la clave rítmica, la exhibición de la carne en tono de promesa. Más allá de eso, la diseminación de los pasos de *samba* se dio sobre todo entre las muchachas. Los chicos se resistieron más. Por eso mismo quiero registrar dos casos diferentes: Jorge Veiga y Hélio Oiticica. El primero, cantor de *samba*, mulato (hoy probablemente se exigiría que dijera “negro”), sugería unos trazados rítmicos con los pies, mostrando siempre el conocimiento de la danza compleja del *samba*, en los pocos segundos de una u otra introducción a lo que estuviese por empezar a cantar. El segundo, un artista plástico de vanguardia genial, creador de la palabra “tropicália”, que se enamoró de la Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira y frecuentaba la favela en la que había nacido la *escola*, aprendió los intrincados juegos del cuerpo de danza masculino de *samba* e insistía en exhibir sus habilidades.

Este libro pretende dar cuenta de lo que logré estructurar a partir de observaciones como estas; y estos nuevos comentarios nacen de la necesidad de echar más luz sobre el proceso. Lo que me llevó a escribir *Verdad tropical* fue un artículo sobre Carmen Miranda que publiqué en el *New York Times*. Y en esa nota, si bien detallaba su manera de mover el cuerpo (aproximándola tanto a dibujos animados como a Elis Regina), no se me ocurrió que no sabía bailar *samba*, y que eso era un giro importante en la historia de la MPB (Música Popular Brasileña) que solo se realizó una década después de su muerte: me viene a la cabeza la imagen de la hija de João Nogueira, todavía adolescente, bailando en una fiesta, y el momento, mucho más reciente, de Marisa Monte haciendo en una introducción lo que hacía Jorge Veiga. Ellas ya eran de una generación que creció viendo que saber bailar *samba* forma parte de la vida de un brasilero de cualquier extracción. Cuando veo a

Francisco Bosco bailar *samba*, pienso eso. Tanto él como la hija de João Nogueira son descendientes de artistas del *samba*. Pero no crecieron en favelas, fueron hijos de músicos post *bossa nova*.

Yo sé bailar *samba* desde chico. Pero es un *samba* de Santo Amaro, en el que casi no se levantan los pies del piso. Y la versión que aprendí (viendo a mis familiares y amigos íntimos en *rodas de samba*) resulta extraña incluso en relación al *samba* de Salvador. Lo básico de mi esquema es marcar con los talones el tum-tum del tsh-tum-tum / tsh-tum-tum del ritmo del *samba*, dejando el tsh con el empeine hacia delante, mientras que para completar el par de tums los cariocas llevan el empeine hacia delante (lo que les permite, sobre todo a las muchachas, avanzar las caderas). Por lo tanto, para los cariocas, parece que yo sintiera los tiempos fuerte y débil del *samba* intercambiados. Con el tiempo, observando el “miudinho” de Río (*samba* sin zapateo y bailado con los pies pegados al piso, evocando el modo de bailar de los ancestros bahianos del *samba* carioca) y reestudiando el *samba* de mi tierra, empecé a pensar que tal vez yo tuviera un entendimiento particular sobre qué es bailar *samba*. ¿Una microcultura de grupo íntimo –y de clase media– que viene, sin embargo, de la región originaria del *samba*? Tal vez.

¿Así mi guitarra, mi relación con la composición, mi capacidad de reflexionar sobre todo lo que se relaciona con la canción? ¿Así este libro? Ya sería una gloria repetir un hecho semejante al de Carmen: llamar la atención mundial hacia la cultura del “mulato inzoneiro” [mulato intrigante] como se llama a Brasil en la apertura de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, *samba* que se hizo global en versión americana con el título *Brazil*. Incluso haciéndolo, como ella, sin saber los pasos de la danza que le sirve de base. Cuando respondió a mis críticas irresponsables sobre una entrevista suya, José Guilherme Merquior, un erudito ensayista brasileño, llamó “subintelectuales cabeza hueca” a los músicos populares que a partir de los años 60 parecían tomar el lugar de los ensayistas en todo el mundo. Como él había escrito el discurso de asunción de Fernando Collor de Mello, repliqué desaforado diciendo “Prefiero

a Belchior”. Me refería al cantautor surgido a mediados de los años 60 aludiendo a una rivalidad con los tropicalistas. De hecho, yo amaba las canciones y el canto de Belchior, pero “subintelectual cabeza hueca” es una expresión agresiva muy bien acuñada y la defensa, por parte de Merquior, de los derechos civiles aplastados por los comunistas (sin hablar de la fuerza crítica contra los post-estructuralismos) es un punto alto en nuestra historia intelectual. Esta nueva introducción podría llamarse “Cabeza hueca”, si no se llamara “Carmen Miranda no sabía bailar *samba*”, título más cercano al eje de este libro.

Hace veinte años que terminé de escribirlo. En él cuento que el nacimiento de Moreno fue el acontecimiento más importante de mi vida adulta. Hijos. He aquí la gran sorpresa de mi vida. Tom nació cuando salía *Verdad tropical*. Zeca había nacido cinco años antes. La llegada de Moreno me había enseñado lo que es tener hijos. Cuando el libro estaba listo y nació Tom, tuve un episodio de depresión. No era como las que tenían los amigos y conocidos bipolares. Era una mezcla de tristeza profunda, miedo, rabia, agotamiento e impaciencia. No podía dormir ni comer. Adelgacé mucho. El brote se parecía a los momentos de horror que había experimentado con el consumo de drogas. Se asemejaba sobre todo a lo que sentí al llegar a casa después de la cárcel. Y todo aquello que había sido horrible en aquel momento ahora se mostraba peor: el hecho de no estar bajo el efecto de sustancias que cambiaran mi percepción me decía que el infierno se daba en mí por mí mismo y se debía a la química de mi sistema nervioso central o a mis temas psicológicos. Pensaba que tal vez estaba agotado por haber escrito, más o menos eufóricamente, un libro largo, narrando hechos de gran intensidad emocional de mi vida pasada, sin haberme tomado un tiempo exclusivamente para hacerlo: escribía después de los shows y antes de los viajes en las giras. Pero también estaba el nacimiento de Tom: que apareciera un bebé adorado cuando yo ya tenía 55 años me colocaba delante de la muerte (no de la idea de la muerte –no pensaba mucho en ese estado, excepto cuando, poco más de un mes después de que todo aquello comenzara, la idea de

suicidio, cosa inimaginable para mí hasta entonces, se impuso con una claridad fría que no me asustaba ni me consolaba, ni mínimamente— sino de la muerte misma): parecía que estaba atado a mi vida pequeña y que ya no podría alcanzar la grandeza requerida para tener un hijo.

Fui mejorando de esa crisis en sesiones de análisis, cosa que había abandonado hacía más de una década y que retomé por recomendación de mi médico clínico, George Spitz. Él no estaba logrando convencerme de que volviera a tomar tranquilizantes. El horror de admitir que ninguna droga había disparado el brote me llevaba a atribuirlo a la dosis doble de Lexotanil que había tomado (un comprimido de 6 mg en vez de medio, que es lo que siempre tomaba) la noche en que sentí el ruido sordo en el fondo de mi alma / cuerpo. (Todavía hoy le tengo miedo). Paulinha estaba acostada a mi lado y yo no podía ni pensar en despertarla. Pensé que estaba loco. Sentía culpa por todo y no sabía cómo no sentirla. Mi clínico me sugirió que tomara un antidepresivo. Acepté enseguida diciendo “pruebo: si me gusta el resultado, sigo tomando”. Me informó que no era así. Que tenía que tomar el remedio durante tres semanas como mínimo para ver si daba resultado y que de lo contrario lo suspenderíamos y él pondría en práctica algún procedimiento de emergencia para sacarme de lo que fuera que él imaginara que podía pasarme. Me eché atrás inmediatamente. El análisis me fue ayudando a convivir con la infelicidad día a día, haciendo ejercicios físicos y comiendo lentamente, independientemente de la ausencia de hambre. Fui viviendo mal y admitiendo que no me iba a morir (además de los pensamientos de suicidio, estaba la hipótesis, gestada por mí y corroborada por mi clínico, de que tal vez estuviera con un cáncer violento y mi cuerpo estuviese reaccionando así). Ya cuando fui un poco más capaz de aguantar cada día (en las primeras semanas no dormía nada. Después de la conversación con el médico, que me llevó a volver a análisis, descubrí que, si no me acostaba del todo, si solo me recostaba en una almohada alta en la cabecera de la cama, conseguía algún tiempo de sueño raso), me dijo que había un medicamento que estaba teniendo

éxito en Estados Unidos en casos de ataques de pánico. Le parecía que lo que yo tenía no se definía como tal, pero que había algunos aspectos similares. El remedio se llamaba Rivotril y me recetó 0,5 mg antes de ir a la cama. Así me convenció de tomar algo. Fui a la farmacia a comprar. Era de Roche, como el Lexotanil y el Valium. ¡Pero costaba un real con cincuenta centavos! Cuando llegué a casa, abrí la caja y leí el prospecto. Nunca había visto uno tan lacónico: la única indicación era “epilepsia”. Entendí (y después me lo confirmaron) que esa era la razón por la cual resultaba tan barato. El Ministerio de Salud exigía que los remedios obligatorios para enfermedades crónicas costaran poco. Además, estaba dirigido a un público limitado. Hoy es mucho más caro; y el prospecto tiene muchas más cosas escritas. Lo tomé y me sentí bien. Dormí más y, conjugándolo con el psicoanálisis, mejoré. A lo largo de los años, aumenté la dosis de 0,5 mg a 1 mg que es lo que tomo, todavía, al acostarme. Pero no sin parar nunca: algunas veces lo sustituyo por antihistamínicos (que tienen los antialérgicos y algunos *sleep aid medicines* americanos, que se venden sin receta). Es que los soporíferos no me ayudan a dormir. Y dormir siempre fue un problema para mí. Una neuróloga me recetó una serie que empieza con melatonina, pasa por valeriana y llega al Stilnox, para intentar dejar el Rivotril. Pero el Stilnox, un soporífero, me hace sentir mal. Vuelvo al Rivotril y a los antihistamínicos. Sin aumentar la dosis. Y nunca necesité tomar nada en “el día” (la vigilia).

Durante la crisis me pregunté si mis experiencias de pérdida de la razón, con las drogas o con los dos meses en la cárcel, no tendrían algo que ver con aquella historia que siempre había oído, de que mi padre había tenido un “colapso nervioso” que lo dejó sin voz por un tiempo. Eso sucedió antes de mi nacimiento. Él estaba conversando con unos amigos en el Rotary Club de Santo Amaro cuando no pudo articular más las palabras. Estuvo de licencia por meses. Mi padre era el hombre más sereno y firme que se pueda imaginar. Razonable y lúcido. Que le hubiera pasado una cosa así era extraño. Tal vez que hubiese sido algo genético explicara lo que me había pasado a mí. Mis hermanos y mi hijo tuvieron una

reacción similar a la mía cuando probaron marihuana. Pero yo también pensaba en las visiones pesimistas sobre la vida moderna. Era muy posible que la falta de autenticidad de nuestro conocimiento, los desequilibrios de nuestra economía, de nuestra técnica, de nuestra alimentación, de nuestras lenguas generaran reacciones así en algunas personas. Las noticias de una especie de epidemia de depresión en varios países de Occidente parecían confirmar esa hipótesis. Hoy todavía los textos de Adorno y Heidegger me hacen pensar en algo así. El impacto de las miradas de Lévi-Strauss y Eduardo Viveiros de Castro habría sido menor sobre mí si yo no hubiese pasado por lo que pasé. Sea como sea, fui saliendo y volviendo a ser quien soy. Casi puedo decir que no cambió nada. Pero les perdí el miedo a los aviones.

Estaba de gira con *Fina estampa* y la crisis se dio cuando ya había pasado el primero de, supongo, tres shows en el Teatro Castro Alves. Hice los dos siguientes sin entender cómo los estaba haciendo. Solo hablaba de esto con Paulinha que, muy a su estilo, me retaba como tratando de desmitificar lo que yo trataba de describir, y después estaba, alternada y estratégicamente, ausente y preocupada. La idea de que tal vez todo fuera un efecto paradójal del Lexotanil la irritaba: ¿por qué no tomaba uno para ver? Yo no lo podía admitir. Ella me recetaba ejercicios físicos: “Haz gimnasia y sube la endorfina”. Y me convenció de tomar un Valium. Ahí sí tuvo un efecto paradójal: era como si hubiese tomado un (aún inexistente) Viagra combinado con un verdadero afrodisíaco. Todo eso precedió mi vuelta a Río, mi ida al médico, la vuelta al análisis y el Rivotril. Yo quería y necesitaba sexo, pero la felicidad no acompañaba el placer. Nunca había imaginado que eso fuera posible (soy muy –era mucho más– alienado de la realidad de la vida). Tal vez el hecho de haber aprendido que es posible ser infeliz teniendo sexo (cosa que veía en películas, leía en libros, oía en conversaciones, pero en lo que no creía) y perder el miedo de volar hayan sido las dos (grandes) transformaciones causadas por ese período. Las oscilaciones entre celebrar los avances de la modernidad y desconfiar de la funcionalidad de la vida real que

la modernidad creó se intensificaron con esa experiencia dolorosa, pero ya eran un tema corriente en mi mente intranquila.

Fina estampa es tal vez el único disco mío que me gusta oír. Nunca lo pongo en el tocadiscos, pero si alguien lo hace, me sorprendo con *Recuerdos de Ypacaraí* y *María Bonita*. Y me gusta casi todo lo que oigo. Los arreglos de Jaques Morelenbaum son inspiradísimos. Pero en la canción que le da título al disco, el deslumbrante vals de Chabuca Granda (uno de mis más grandes amores latinoamericanos), me equivoco la letra. Y Jaquinho, que aprendió la canción en la grabación de María Dolores Pradera, repitió la introducción de esta, pensando que se trataba de una grabación de la autora. Por lo demás, *Fina estampa* me resulta casi pura belleza.

Mientras escribía este libro, pensé en llamarlo *Boleros y civilización*, un viejo juego de palabras mío de 1968 (que iba a estar en la contratapa de un disco que no hice porque la cárcel interrumpió mis planes de composición), como broma en relación con el famosísimo título *Eros y civilización*, de Marcuse. Pero el editor americano me dijo que en Estados Unidos nadie pensaba en Marcuse. Pensé en llamarlo *Mi tropo*. Hace poco encontré, en Google, referencias de un libro de epistemología titulado *Tropical Truth(s)*. Es un estudio sobre tropos, las figuras de lenguaje, y su relación con la verdad. Pues bien, mi libro, finalmente llamado a partir del bolero *Vereda tropical*, es mi tropo, mi metáfora monstruosa (¿o metonimia?), para adjetivar su propia verdad. A Antônio Cícero le había gustado el título *Verdad tropical* justamente porque se podía pensar en “verdad meridiana” o “verdad solar”. Veinte años después, VT me parece menos respetable como libro entre libros de lo que puede parecerle a Roberto Schwartz, aunque me parezcan graciosos muchos aspectos de mi prosa y reconozca en él más verdad de la que supone el crítico. Está la verdad de mi tropo, o la tropicalidad de la verdad de mi vereda. Cuando salió, saqué un disco que me gusta de manera más crítica que *Fina estampa*, aunque me parezca mucho menos agradable de oír: lo llamé *Livro*.

Hice muchos otros discos y shows en los años que siguieron a lo que cuento en VT. Contar eso sería escribir otro libro. Solo

puedo decir dos cosas breves que deben, en este último párrafo, orientar a quien me lea. Una, que un ejemplo de mi juicio, de mi proceso de concientización y de qué me estimula –lo que explica toda mi política y mi profecía– es: hace pocos días vi a Marisa Monte cantando acompañada por Paulinho da Viola, Pretinho da Serrinha, Dadi y otros músicos. En un momento dado, ensayó unos pasos de *samba*. Sabe bailar *samba*. Roberta Sá, cantante más joven que ella, sabe bailar *samba*. Carmen Miranda no sabía bailar *samba*. Cuando escribí aquel artículo sobre ella para el *New York Times* que llevó al editor de Knopf a encargarme este libro, no mencioné eso: no me daba cuenta. Y otra: si quien me está leyendo es una o un joven que ve este libro por primera vez, le aconsejo que vaya directamente al capítulo titulado “Narciso de vacaciones”. Podría ser un libro independiente. En él está todo lo que en el resto del libro aparece en tono de ensayo. La bailarina Maria Esther Stockler, que me hizo de viva voz la mejor crítica sobre *Verdad tropical*, después de comentar que el libro era “El club de Tobi”¹ (queriendo decir que las mujeres no tienen lugar en él como sujetos influyentes; olvidándose, tal vez, de Bethânia), decretó: “El único capítulo que dice todo es el capítulo sobre la cárcel”. Entonces, ya que no existe todavía como separata, joven, léelo como si fuera un libro menos largo y mejor que este. Después, si quieres, lee los otros capítulos.

1 “El Club del Tobi” se refiere al club del amigo de la Pequeña Lulú, de la historietta homónima estadounidense, donde no se admitían mujeres.

INTRO

En el año 2000, Brasil celebra, además del cambio de siglo y de milenio, los quinientos años de su descubrimiento. Si bien es cierto que, en rigor, el nuevo siglo comienza en 2001, los festejos –y las fantasías supersticiosas– sucederán durante la noche del 31 de diciembre de 1999 al 1° de enero de 2000. Ningún otro país del mundo comparte esa suma de significados para esta fecha. La sobrecarga de presagios desencadenada por semejante conjunción combina bien con la psicología de una nación fracasada que se avergüenza por haber sido llamada alguna vez “país del futuro”. En realidad, esas expectativas adquieren hoy la forma de una resignación previa a nuevas frustraciones, pero la magnitud de estas revela que –feliz y lamentablemente– estamos muy lejos de un realismo sensato.

Aprendemos desde la infancia que Brasil fue descubierto por el navegante portugués Pedro Álvares Cabral el 22 de abril de 1500. Todos los demás países de América se consideran suficientemente descubiertos en conjunto por Cristóbal Colón en 1492. Brasil, en cambio, tuvo que ser descubierto después, individualmente. Cuando era chiquito, en Santo Amaro da Purificação, en Bahía, ya me preguntaba: “¿Por qué?”.

Podrían decirnos, por ejemplo, que Colón no llegó más allá de las islas de América Central y que el continente propiamente dicho solo fue alcanzado por los portugueses ocho años después; o que Cabral descubrió la existencia de América del Sur, de la que los españoles no tenían ni la menor idea. Pero no: nos dicen que Brasil apareció como un continente independiente o una isla descomunal en medio del Atlántico Sur y sorprendió a los navegantes lusitanos que, queriendo costear África para llegar a las “Indias”, se alejaron demasiado hacia el Oeste. El hecho de que ese acontecimiento histórico tan mal definido esté situado con exactitud en la mitad del segundo milenio de nuestra era no hace más que estimular la producción de una autoconciencia nacional a la vez inconsistente

y exagerada. Estados Unidos es un país sin nombre: América es el nombre del continente donde se unieron, entre otros, los estados de colonización inglesa y la mera designación de la unión de esos estados no constituye una nominación; Brasil es un nombre sin país. Los colonizadores ingleses parecen haber robado el nombre general del continente para el país que fundaron. Los portugueses no parecen haber llegado a fundar propiamente un país; consiguieron sugerir que no desembarcaron en una parte de América sino en una totalidad absolutamente otra que llamaron Brasil.

El paralelo con los Estados Unidos es inevitable. Si todos los países del mundo tienen que medirse con “América”, posicionarse frente al Imperio Americano, si los otros países de América tienen que hacerlo de un modo más directo –cotejando sus historias respectivas con la de su hermano más poderoso y afortunado–, el caso de Brasil presenta el agravante de ser un reflejo más evidente y una alienación más radical. Brasil es el otro gigante de América, el otro *melting pot* de razas y culturas, el otro paraíso prometido a inmigrantes europeos y asiáticos, el Otro. El doble, la sombra, el negativo de la gran aventura del Nuevo Mundo. El epíteto “gigante dormido” que le atribuyó a los Estados Unidos el almirante Yamamoto, podría ser tomado por cualquier brasileño como referente de Brasil, y confundido con el agorero “recostado eternamente en una cuna espléndida” de la letra del himno nacional.

La bula papal que creó el Tratado de Tordesillas y que estipulaba que las tierras a ser “descubiertas” al este de un meridiano convenido pertenecían a Portugal, y dejaba las que estuviesen al oeste de esa línea para España, explica la necesidad de un nuevo “descubrimiento” y de que ese descubrimiento fuese portugués. Pero resulta que en la escuela aprendemos –y la bella carta en la que Pero Vaz de Caminha le narra el viaje al rey de Portugal nos asegura– que el azar empujó a la flota cabralina hasta la costa brasileña. Así, tenemos esa inmensa isla flotante, homónima de la isla utópica de los europeos medievales, y tal vez más irreal que aquella, ese enorme no-lugar cuyo nombre arde. (Se presume que Brasil proviene de la palabra “brasa”).

En 1995, el periódico *Folha de São Paulo* titulaba en la primera página: “Informe del Banco Mundial indica que Brasil es el país con mayor desigualdad social y de ingresos del mundo”. El artículo apunta que el 51,3 % de la renta brasileña está concentrada en el 10 % de la población. El 20 % más rico posee el 67,5 %, mientras que el 20 % más pobre solo el 2,1 %. Mi generación, al llegar a la adolescencia, soñó con revertir ese legado brutal.

En 1964, en un gesto exigido por la necesidad de perpetuar esas desigualdades que han sido el único modo de que la economía brasileña funcionara (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 y entre los amigos nada parecía indicar la posibilidad de que alguien, en su sano juicio, estuviese en desacuerdo con el ideario socializador. La derecha existía solo por causa de intereses sospechosos e inconfesables. Así, las marchas “con Dios por la libertad”, organizadas por las “señoras católicas” en apoyo al golpe militar, nos resultaban gestos cínicos e hipócritas de gente mala.

Sin embargo, la poeta americana Elizabeth Bishop, que vivió en Brasil entre 1952 y 1970, mostraba, en cartas a sus amigos de Estados Unidos, su entusiasmo por esas marchas que, según ella, habían sido “originalmente organizadas como desfiles anticomunistas”, pero que “se transformaron en marchas de la victoria, ¡más de un millón de personas bajo la lluvia! –Y concluía–: Era totalmente espontáneo, no podía ser que *todos* fueran ricos reaccionarios de derecha”. Hoy leo esas palabras con más asombro por la distorsión de *mi* perspectiva de aquella época que por la al menos equivalente que exhibía la autora. Me entero con malestar de su versión del golpe de Estado, pero, en estos tiempos en que las virtudes privadas deben ser tomadas como causas de los males públicos, es una lección más constatar que alguien amable –¡y una mujer poeta!– en el Brasil de entonces pudiese resumir de ese modo el movimiento militar que encarceló a mis mejores colegas y

profesores: “Unos pocos generales valientes y los gobernadores de los tres estados más importantes se juntaron y, después de unas difíciles cuarenta y ocho horas, todo había terminado. Las reacciones [favorables] han sido realmente populares, gracias a Dios”. Había, por lo tanto, buenas intenciones en la derecha.

En 1964, la izquierda parecía estar compuesta por todos aquellos brasileños que mereciesen serlo e incluso por todos los seres humanos dignos de ese nombre. En su ensayo sobre Bahía en el período democrático pre 1964, Antônio Risério anota que el intelectual austriaco Otto Maria Carpeaux ya había constatado, al llegar a Brasil huyendo de Hitler, que aquí “casi todo el mundo” era de izquierda. En este libro se pretende contar e interpretar la aventura de un impulso creativo surgido en el seno de la música popular brasileña, en la segunda mitad de los años 60, en la que los protagonistas –entre ellos el narrador– querían moverse más allá de la vinculación automática con las izquierdas, dando cuenta al mismo tiempo del rechazo visceral de la aguda desigualdad que divide a un pueblo a pesar de todo reconociblemente uno y encantador, y de la participación fatal y alegre en la realidad cultural urbana universalizante e internacional. Todo esto como un desvelamiento del misterio de la isla Brasil.

Después de la revolución de la *bossa nova*, y en gran medida *por causa de ella*, surgió ese movimiento que intentaba equilibrar las tensiones entre el Brasil-Universo Paralelo y el país periferia del Imperio Americano; país que estaba bajo una dictadura militar que se sabía fomentada en parte por las maniobras anticomunistas de la Agencia Central de Inteligencia de aquel imperio. Era un movimiento que quería presentarse como una imagen de superación del conflicto entre la conciencia de que la versión del proyecto de Occidente ofrecida por la cultura popular y masiva de los Estados Unidos era potencialmente liberadora –aun reconociendo síntomas de salud social en la más ingenua atracción por esa versión– y la horrible humillación que representa renunciar a intereses estrechos de grupos dominantes, tanto en casa como en las relaciones internacionales. Era también un intento por enfrenar la (¿mera?)

coincidencia, en ese país tropical, de la movida de la contracultura con los regímenes totalitarios en boga.

El hecho de que la música popular haya centralizado las energías utilizadas en la generación de ese episodio reafirma la fuerza de la tradición que resultó posible gracias a la *bossa nova*: la música popular brasileña fue, tanto para brasileños como para extranjeros, el sonido del descubrimiento soñado de Brasil (y aquí ya se vislumbra otro descubrimiento, mutuo, en el que el corazón se inclina más hacia el indio, que subió a la nave alienígena sin ningún miedo y allí se durmió, que hacia el gran Pedro Álvares, que solo apoyó sus pies en suelo americano). Es el arma más eficiente de afirmación de la lengua portuguesa en el mundo; ha conquistado, por medio de la magia sonora de la palabra cantada al estilo brasileño, un sinnúmero de amantes insospechados.

El movimiento que en los años 60 dio vuelta la tradición de la música popular brasileña (y su más perfecta traducción, la *bossa nova*) se llamó tropicalismo. El nombre *Tropicália* (inventado por el artista plástico Hélio Oiticica y puesto como título de una canción mía por el hombre del *Cinema Novo*, Luiz Carlos Barreto) del que derivó no solo me parece más lindo, sino que lo prefiero para evitar la confusión con el “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre (algo mucho más respetable) o con el mero estudio de las enfermedades tropicales. Además, está libre de ese sufijo “ismo” que, justamente por ser reductor, facilita la divulgación con estatus de movimiento del ideario y del repertorio creados. A pesar de ello, la palabra aparecerá más frecuentemente con esa cola en las páginas que siguen, ya que todo esto no es más que un esfuerzo de divulgación internacional del gesto. De cualquier forma, a pesar de alguna queja íntima, hace ya mucho que hemos aceptado la eficacia del término tropicalismo desde el punto de vista operativo.

Soy brasileño y me convertí, más o menos involuntariamente, en cantante y compositor de canciones. Fui uno de los pensadores y ejecutores del proyecto de la *Tropicália*. Este libro es un intento por narrar e interpretar lo que pasó. João Gilberto, mi maestro supremo, dijo, hablando de mí (en una de sus rarísimas entrevistas), que yo

aportaba “un acompañamiento de pensamiento” a la música brasileña, esto es, lo que él hace. Pues bien, este libro es la decisión de llevar hasta el final esa tarea. En cierta medida es retomar la actividad propiamente crítico-teórica que inicié junto con la composición y la interpretación de canciones y que interrumpí por causa de la intensidad con la que me introduje en la música. No es una autobiografía (aunque yo no me niegue a “contarme” con cierta prodigalidad). Es más bien un esfuerzo por entender cómo pasé por la *Tropicália* o cómo pasó ella por mí; porque fuimos, ella y yo, temporariamente útiles y tal vez necesarios el uno para el otro. El tono es francamente autocomplaciente (hacía falta, de cualquier modo, una gran dosis de autocomplacencia para aceptar la tarea). Me prometí a mí mismo que iba a planear mi vida como para poder quedarme en casa por lo menos un año para escribir. Incapaz de cumplir esa promesa, terminé teniendo que usar furtivamente los intervalos de las grabaciones, las madrugadas en hoteles después de los shows en las giras, las pausas de los ensayos y las (pocas) horas vacías de las vacaciones de verano en Salvador para hacerlo. Eso, naturalmente, magnificó la doble (y algo contradictoria) tendencia a la digresión y a la elipsis que confunde mi pensamiento, mi conversación y mi escritura. También tuve que permitirme transitar entre lo narrativo y lo ensayístico, entre lo técnico y lo confesional (y colocarme como médium del espíritu de la música popular brasileña y del propio Brasil) para abarcar un área considerable del mundo de ideas que sugiere el punto central.

A pesar de todo eso, el lector seguramente encontrará en las páginas que siguen una prosa por lo general mucho más distendida que la de esta introducción. Una de las razones por las que durante tanto tiempo dudé en aceptar escribir este libro fue la desconfianza que me producía el hecho de que lo que yo pudiese decir en él –y el modo en que lo pudiese decir– fuese demasiado complicado para alguien que se aproxima a un libro sobre música popular, y demasiado cercano a la música popular para quien está dispuesto a leer libros complicados. Pero, incluso sin superar esa desconfianza –y preguntándome, a medida que escribía muy motivado, a quién podría interesarle un libro así–, decidí no prestar una aten-

ción desmedida al temor de parecer pretencioso o desproporcionado (o, quién sabe, excesivamente modesto y preciso) y atenerme a la constatación de que los libros deben ser escritos para aquellos a los que les gusta leer libros. Encontré en el mundo muchas personas inteligentes que se interesan por la música popular brasileña: tal vez las anécdotas, confidencias y análisis que presento aquí despierten su curiosidad y las aten a la lectura. Por otro lado, el relato de las experiencias de un “pop star intelectual” de un país del “tercer mundo” puede echar una que otra luz inesperada sobre la aventura de los años 60, ya que ese período –remoto y fechado solo para aquellos que temían los desafíos surgidos entonces y que, porque los saben muy presentes, todavía los temen– mantiene su temática abierta al pensamiento que se coloca sobre el descarte o la nostalgia habituales.

Desde el fondo oscuro del corazón solar del hemisferio sur, desde la mezcla de razas que no asegura ni degradación ni utopía genética, desde las entrañas inmundas (y, sin embargo, sanadoras) de la internacionalizante industria del entretenimiento, desde la isla Brasil volando eternamente a medio milímetro del suelo real de América, desde el centro de la niebla de la lengua portuguesa, surgen estas palabras que, aunque se sepan de hecho sin pretensiones, son 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 las fuerzas políticas, en suma, sobre el gusto de la vida en este fin de siglo.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	9
CARMEN MIRANDA NO SABÍA BAILAR SAMBA	11
INTRO	23
PARTE I.....	31
Elvis y Marilyn	33
Bethânia y Ray Charles	64
Intermezzo bahiano.....	90
PARTE II.....	97
Trance	99
Paisaje útil.....	114
Domingo	121
Baihunos	138
Alegría alegría	146
Domingo en el parque	165
<i>Tropicália</i>	172
2002.....	185
La poesía concreta.....	190
Chico.....	211
Vanguardia	216
Antropofagia	221
<i>Panis et circensis</i>	236
Está prohibido prohibir	265
Divino, maravilloso	274
PARTE III	305
Narciso de vacaciones	307

PARTE IV	367
Barra 69	369
London, London	377
Lengua	388
Afinidades electivas	396
Ámelo o déjelo	405
<i>Back in Bahia</i>	415
<i>Araçá azul</i>	434
VEREDA.....	441
ÍNDICE DE NOMBRES	473
ÍNDICE DE CANCIONES.....	487
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.....	492

Esta edición de
Verdad tropical
se terminó de imprimir en Nuevo Offset,
Viel 1444, ciudad de Buenos Aires,
en el mes de noviembre de 2019.

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo aquí,
en www.editorialmarea.com.ar
y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y
recomendaciones este proyecto editorial.

