

## CONVERSACIÓN CON GILBERTO GIL

INTERVENCIONES DE AUGUSTO DE CAMPOS

Y TORQUATO NETO

Traducción: Ezequiel Bajder

Augusto de Campos: Caetano habló, hace un tiempo, de “retomar la línea evolutiva” iniciada por João Gilberto. Hablaste, entonces, de la posibilidad de que la Música Popular Brasileña le cediera un lugar a la Música Moderna Popular. En ese orden de ideas, ¿cómo ves la evolución de nuestra música popular en este momento?

Gilberto Gil: Cuando Caetano habla de “retomar la línea evolutiva”, yo pienso que se debe considerar como tal al hecho de que João Gilberto fue la primera toma de conciencia acerca de una formación compleja de música brasileña, de que esa música había sido formada por una serie de factores no sólo surgidos en la propia cultura brasileña, sino también traídos por la cultura internacional. João Gilberto reconoció a todas esas cosas y las sintetizó en su trabajo. En *Oba-lá-lá*, que ya era un bolero y un *beguine*, y en *Bim bom*, la gente identifica una posibilidad de que la MPB incorpore esa especie de balance perseguido por las generaciones nuevas en la música internacional. Esta fue la apertura inicial de João Gilberto. Y el retomar su línea se explica, porque después de João Gilberto hubo una preocupación por volver a aquellas cosas bien nacionales: el *samba de morro*, la música de protesta, la nordestinización absurda

de la música brasileña. La búsqueda irrefrenada de temas ligados al Nordeste que culminó, incluso, con el aprovechamiento directo de la cosa campesina: Vandr , etc. Fue aquella búsqueda terrible de cosas que hubieran nacido en nuestra propia tierra. Entonces, la línea evolutiva tenía que ser retomada exactamente en aquel sentido de João Gilberto, en la tentativa de incorporar todo lo que fuera surgiendo como información nueva dentro de la MPB, sin esa preocupación de lo internacional, de lo extranjero, de lo alienígena. En cuanto a la idea de la MPB, tiene más o menos el mismo sentido. Es la idea de la participación fecunda de la cultura musical internacional en la MPB. De colocarla en una propuesta de discusión al nivel de la música y no al nivel de lo brasileño con aquella característica de ingenuidad nazi, de querer lograr lo puro, lo brasileño en un sentido más folclórico, cerrado, una cosa que sólo existe para la sensibilidad brasileña. Y partiendo de esas dos premisas, yo creo que ahora, desde hace unos seis meses, con esos nuevos resultados conseguidos principalmente por Caetano, la línea evolutiva de João y la consecución de esa música popular moderna entran en proceso.

Augusto: Bien, hablaste con naturalidad, con la modestia de quien está dando una declaración, porque también tu contribución, por lo menos desde *Domingo no parque*, es esencial para la deflagración de ese proceso.

Gil: Yo diría que no es sólo modestia, más bien un gran reconocimiento de que Caetano es fundamental en toda esta discusión. Y la pieza fundamental para retomar esa línea. Principalmente porque él se preocupa mucho más por la profundización de esas discusiones que yo, tal vez. Esa es una preocupación que estaba en Caetano mucho antes que en mí.

Augusto:  Qu  hechos te parecen esenciales para tu propia evolución musical?

Gil: El primer fenómeno musical que dejó una huella muy grande en mí fue Luíz Gonzaga. En gran parte por la intimidad que su música tuvo conmigo. Yo me crié en el interior del sertón de Bahía, en aquel tipo de cultura y de ambiente que proveyó el material para el trabajo de Luíz Gonzaga en relación a la música nordestina. Otra cosa suya que me parece genial —y la conciencia de eso realmente sólo vino después, cuando yo ya especulaba en torno a los problemas de la MPB— fue el reconocimiento de que Luíz Gonzaga fue también, posiblemente, la primera gran cosa significativa desde el punto de vista de la cultura de masas en Brasil. Tal vez el primer gran artista ligado a la cultura de masas, con una actuación vinculada a un trabajo de propaganda, de promoción. En los años 51 y 52, él hizo un contrato fabuloso, de alto nivel promocional, con Colírio Moura-Brasil, que organizó giras suyas por todo el país.

Torquato Neto: Y hay que tener en cuenta una cosa: si aquí, en el sur, la repercusión era grande, en el Nordeste era obligatoria. Él era el gran ídolo del Nordeste.

Gil: Era el portavoz. El primer portavoz de la cultura marginada del Nordeste. Antes de él, el *baião* no existía. Era un ritmo remoto de origen nordestino.

Torquato: De cualquier manera, allá, desde Bahía para arriba, todos nosotros crecimos bajo el influjo de Luíz Gonzaga. Allá, en Piauí, en los altoparlantes de las ciudades no sonaba nada más que eso todo el tiempo.

Gil: Luíz Gonzaga hizo con la música nordestina —que era hasta entonces apenas folclor, cosa de ferias, de cantantes, al nivel popular de la cultura no masificada, no industrializada— exactamente lo mismo que Joao Gilberto hizo con la samba.

Augusto: ¿Y cómo terminó Luíz Gonzaga?

Gil: Luíz Gonzaga, hoy, vive en Río de Janeiro, en la Isla del Governador, tranquilo, retirado, con una conciencia espectacular respecto de todas las cosas que fueron significativas en la música brasileña. Estuve con él en la Navidad del año pasado, por casualidad. Él, incluso, comentó algo de esta cosa nueva. De cómo él entendía el significado de la bossa nova, de la cultura urbana, del universitarismo, de la búsqueda de un perfeccionamiento cultural por parte de los nuevos compositores. Hablando de *Procissão*, decía:

Putá, Gil, cómo me gustaría haber hecho esa canción. Ahora, negro, una cosa, yo no hice ni la escuela primaria. En cambio, tú tuviste formación para decir esas cosas, Gil. Yo quería decirlas, pero no sabía, no tenía estudio, no sabía jugar con las ideas. Y había otra cosa: ustedes hoy reclaman, hablan de la miseria que existe en el Nordeste, de la falta de condiciones humanas. Yo no podía, yo hablaba de manera velada, estaba muy comprometido, muy ligado a la Iglesia en el Nordeste. Yo tenía compromisos con los coroneles, con los dueños de haciendas, que patrocinaban mis presentaciones. Ellos eran mi sustento. Yo no podía hablar muy mal de ellos.

Ese es Luíz Gonzaga, el rey del *baião*. Él es tan emocionante como Caymmi y João Gilberto. Lo que siento cuando estoy delante de ellos es la misma cosa: el reconocimiento, en aquella figura humana, de un trabajo inmenso, de una dádiva fabulosa para el desarrollo de la cultura musical brasileña.

Augusto: ¿Y después de Luíz Gonzaga?

Gil: Después de Luíz Gonzaga fue João Gilberto. Y João justamente por todas las cosas de las que ya hablamos. Y, posteriormente, como dato recientísimo, los Beatles y toda la música pop internacional. Esto, principalmente, por el ejercicio de libertad nueva que ellos propusieron para la música popular del mundo

entero, lo que es algo flagrante por el grado de falta de compromiso que ellos impusieron respecto de lo que ya se había hecho antes, incluso con la música clásica, erudita. Los Beatles casi liquidaron todos los valores sedimentados de la cultura musical anterior. Ellos buscaron colocar todo en el mismo nivel: el primitivismo de los ritmos latinoamericanos o africanos en relación con el gran desarrollo musical de un Beethoven, por ejemplo. El valor reconocidamente desarrollado de la música renacentista en relación, por ejemplo, con el folclor escosés. Ellos toman esas cosas y las colocan en una sola bandeja. Ellos —Luíz Gonzaga, João Gilberto y los Beatles— fueron los marcos de mi formación musical, en un sentido profundo.

Augusto: ¿Cómo definirías, ahora que tu LP y el de Caetano ya están editados, al movimiento del grupo bahiano?

Gil: Yo creo que sólo ahora, en función de los resultados de nuestras embestidas iniciales, se puede pensar en un programa, en una administración de ese material nuevo que fue lanzado al mercado.

Torquato: Yo estaba sugiriendo ayer, conversando con Gil, la idea de un disco-manifiesto, hecho por nosotros. Porque hasta aquí toda nuestra relación de trabajo, a pesar de estar hace ya bastante tiempo juntos, nació más como una relación de amistad. Ahora las cosas ya están definidas en términos de “grupo bahiano”, de movimiento...

Gil: ...y hasta ahora, en rigor, ni fuimos un grupo ni estuvimos integrados a un movimiento, por lo menos uno organizado. Ahora es el momento de asumir esa responsabilidad.

Augusto: ¿Y cuál es el sentido de integración de los demás componentes de la “familia bahiana” en esto que se podría pensar como movimiento? Torquato y Capinam (cuando trabaja con

ustedes) están integrados como autores de textos para las nuevas composiciones, como lo demuestran los LP de ustedes. ¿Y Gal y Bethânia?

Gil: Gal y Bethânia, aunque no hayan participado directamente de las discusiones que nos llevaron a estos descubrimientos, están empeñadas, como intérpretes, en asumirlas.

Torquato: Y hay un detalle más singular todavía. Porque Bethânia, por un lado, es rebelde, terrible, no soporta ningún programa, quiere descubrir las cosas ella misma, pero, por otro lado, fue la primera en llamarle la atención a Caetano respecto de la importancia del ié-ié-ié.

Augusto: Respecto a Gal, me parece que, si se puede tomar como un elemento fundamental al reconocimiento de João Gilberto como un marco innovador, ella es justamente el símbolo de ese reconocimiento. No existe una cantante brasileña que tenga esa capacidad de usar funcional e instrumentalmente una voz como la suya.

Gil: Exacto. Gal asumió totalmente la responsabilidad por lo que João hizo. Y en ese sentido está bien integrada a lo que estamos haciendo.

Torquato: Y ella está preparando un disco que responde realmente a esa nueva fase, incorporando trabajos de Gil y Caetano, con los que está siempre en contacto y cuyas sugerencias escucha mucho.

Gil: Ahora, desde el punto de vista del significado de nuestro trabajo ante la música brasileña, yo creo que tal vez sea éste: que nos jugamos al ejercicio de la libertad, que percibimos la necesidad de un lenguaje nuevo, que incluya una visión más total del hombre. Por ejemplo: existe en la música brasileña y en la

internacional (con algunas excepciones: en Estados Unidos, los Beatles) una tendencia general a considerar lo lírico como el dato fundamental de la música o de la poesía musical. O sea, lo que es considerado como material básico para la música popular es lo lírico: el amor, la actitud contemplativa del hombre en relación a las cosas. Entonces, esto es lo que pretendemos hoy: incluir un lenguaje más cruel, más realista en relación al hombre.

Augusto: Crudo y cruel.

Gil: Crudo y cruel. Claro. Es una propuesta nueva dentro de la música brasileña que sería tal vez una de las características de nuestro trabajo. ¿Qué más? El riesgo. Esa necesidad de asumir el riesgo. Esa falta de compromiso total con los estilos, con los modismos, con las cosas descubiertas y agotadas.

Augusto: De hecho ese “ejercicio de libertad” del que hablaste es muy importante. Dentro de los canales masivos de comunicación, la posición más cómoda sería aquella que se corresponde con el código del oyente, hacer buena música, que el oyente inconscientemente ya espera oír.

Gil: Eso mismo. Homeopatía. Curar la enfermedad con la enfermedad misma. Pero lo que es necesario aumentarle a eso es el veneno de lo nuevo.

Augusto: Exactamente. La actitud normal es satisfacer el código apriorístico del oyente. Lo interesante en el trabajo de ustedes es que no se contentan con esto y quieren, justamente, hacer el ejercicio de esa libertad, envenenando el código.

Torquato: Todo está en aquel texto de Décio, el prefacio de *invenção núm. 545*. Aquel texto tiene todo. “¿Qué son las revoluciones, sino la radicalización de los medios masivos de comunicación?”

Augusto: “Sócrates y Tarzán”...

Gil: La radicalización de los medios masivos de comunicación.

Augusto: Otro hecho nuevo en la MPB me parece que es el contacto de ustedes con los músicos eruditos, pero no cualquier clase de músicos eruditos: hombres de vanguardia, familiarizados con las técnicas más avanzadas del arte contemporáneo, de la música serial y la electrónica, de la música concreta y la aleatoria. Es el caso de Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia. ¿Cómo fue tu experiencia de trabajo con Rogério Duprat a partir de *Domingo no parque*?

Gil: Rogério tiene, en relación a la música erudita, una posición muy semejante a la que nosotros tenemos en relación a la música popular. Esa posición de insatisfacción ante los valores ya impuestos. Él quería desarrollar la música erudita, no quería sujetarla a un sentido académico. Yo creo que por esa coincidencia de propósitos, precisamente, la aproximación era inevitable. Por ejemplo: el que intenta saber cómo fue hecho el arreglo de *Domingo no parque*, termina sabiendo que se procesó en ese nivel de aproximación, de programación conjunta, por nosotros dos. Yo le mostré a Rogério la canción y las ideas que ya tenía, y él las enriqueció con los datos técnicos que él manejaba y yo no: la orquestación, el conocimiento de la instrumentación. Pero la división del arreglo, la determinación de qué climas iban a funcionar en determinadas partes, que tipos de instrumento, qué tipos de emoción, todas esas cosas fueron planteadas conjuntamente por Rogério y por mí. Incluso el arreglo se hizo gradualmente. Nos sentamos durante cuatro o cinco días, en tardes consecutivas y fuimos discutiendo, formulamos, reformulamos y en el estudio todavía hicimos modificaciones en función de las sonoridades que resultaban. Fue un trabajo realmente hecho en conjunto.



*Duraznos e higos, 1960*

Torquato: Además, esa conjunción de perspectivas es tan grande que todavía ahora puede ser sentida, tal vez de manera más evidente, en el nuevo LP de Gil.

Gil: Es verdad, Rogério nos hizo todos los arreglos. El de *Coragem para suportar*, por ejemplo, lo hice yo, a la hora de grabar, con los Mutantes. Y sin embargo, si se mira al disco de una forma general, ese arreglo podría perfectamente haber sido hecho por Rogério. Mucha gente me pregunta: “Ese arreglo de los Mutantes, ¿quién lo hizo, Rogério?” Esas ideas de vocalización aquí, esos gritos, esos cambios, esos duetos, todos esos detalles técnicos que fueron elaborados sólo por mí, podrían haber sido pensados por él. Por otro lado, la idea de comentar el *Himno Nacional* y el *Himno de los Fusileros Navales en Marginália II* fue de Rogério y, sin embargo, es una idea que, de cierta forma, ya estaba contenida, en germen, en el texto de la canción. Creo que esos ejemplos ilustran bien el proceso de nuestro trabajo.

Augusto: Me parece, por eso mismo, que el contacto entre ustedes y estos músicos es diferente del que anteriormente sucedió en la MPB. No es un mero acompañamiento lo que ustedes les piden a ellos. Se trata de un contacto interactivo y que surgió casi por imposición de las propuestas de cada uno, en la medida en que éstas se identifican en un campo común, que repudia a la música institucionalizada. ¿Y el contacto con los mutantes?

Gil: Los Mutantes fueron también un dato nuevo. Me los presentó Rogério a quién a su vez, conocí a través de Júlio Medaglia. Nana estaba grabando *Bom dia* y Rogério había pensado en usar a los Mutantes, a los que ya conocía. De ahí surgió también la idea de que colaboraran también en *Domingo no parque*. Los Mutantes fueron, antes que nada, un conjunto de ié-ié-ié y de rock, después de bossa y finalmente trabajaron con Ronnie Von. Ellos demostraron una sensibilidad enorme para lo que yo quería. Y representan mucho para nosotros, en el sentido de poner en evidencia esa

necesidad de libertad de la que vengo hablando. Por ejemplo, Serginho, el guitarrista, nunca se preocupó en pensar: “Esto que estoy haciendo, ¿va a ser considerado respetable por los músicos brasileños, por las personas que me rodean?”. Yo todavía estaba en cierta forma perseguido por esos fantasmas. Serginho tocaba indiferentemente Bach, Bethoven, ié-ié-ié y rocks de Elvis Presley; para él eran lo mismo. Entonces, la secuencia de trabajo con ellos me ayudó mucho a liberarme de esas cosas. *Pega a voga, cabeludo*, por ejemplo, no podría haberse realizado, si no hubiera aprendido lo que tuve con ellos desde ese lado libre, descontracturado, en función de la música. En ese caso, la experiencia fue mucho más positiva para mí que para ellos.

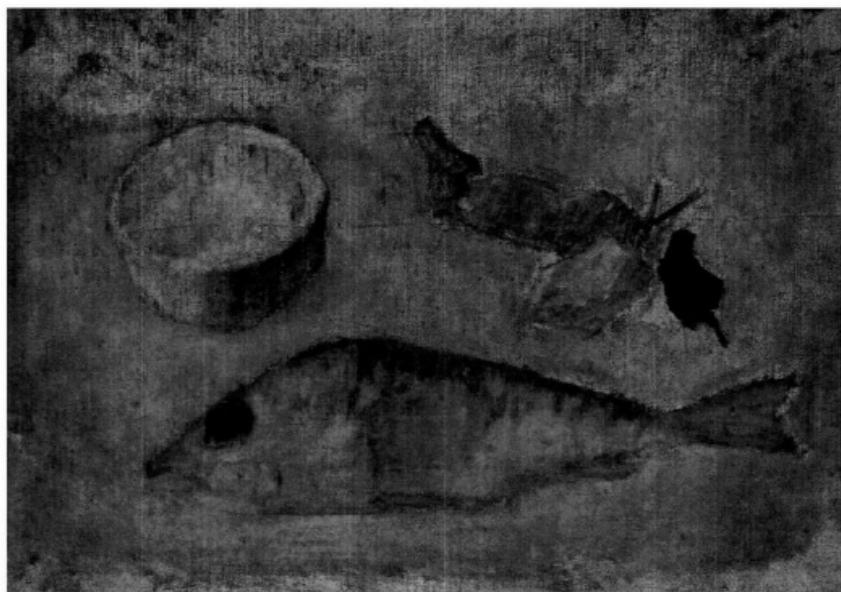
Augusto: Por otro lado, me parece que ellos tienen un alto sentido de musicalidad. Las cosas que hacen con los sonidos en *Coragem para suportar, Domingou*, de tu disco y *Eles*, del LP de Caetano...

Gil: En ese sentido creo que la ligazón conmigo fue provechosa para ellos, porque yo siempre me preocupé mucho por la sonoridad, por la musicalidad.

Augusto: A propósito, esa idea —que pienso que es tuya— de aproximar la sonoridad de un *berimbau* a la de los instrumentos eléctricos es un hallazgo muy interesante para la música popular.

Gil: Interesante y que tiene ese sentido antropofágico incluso. Colocar la monocultura al lado de la industria, de repente...

Augusto: Y lo importante es que eso permite responder, a través de ciertos vehículos instrumentales brasileños, a la provocación de los instrumentos eléctricos, haciendo que la concientización del mundo electrónico, que nos viene de los Beatles, no se procese pasivamente.



*Pocillo blanco o pescado, 1960*



*Naranjas, 1945*

Gil: Incluso en el festival, desde el aspecto visual, la experiencia resultó interesante. Por un lado, los tres Mutantes con sus instrumentos eléctricos, en el medio, yo, con mi guitarra criolla, y del otro lado, Dirceu con el *berimbau*. La usina, de un lado. La artesanía, en el medio. Y el primitivismo, del otro.

Augusto: Falta que hablemos de Dirceu. ¿Cómo fue tu contacto con él?

Gil: Fue un poco de casualidad. Yo necesitaba un *berimbau* para *Domingo no parque*. Como él iba a tocar la batería, era más viable también que él tocara la parte del *berimbau*. Dirceu también se mostró sensible a los problemas de mi música, sin aquel prejuicio que muchos tenían en relación a los músicos de ié, ié, ié. Participó de todas las canciones de mi disco y del de Caetano.

Augusto: E hizo también aquella sensacional entrada — lo que dice de Pero Vaz de Caminha — en *Tropicália*.

Gil: Sí. Aquel rasgo de creación...y de sensibilidad. Él percibió *Tropicália* antes que nadie. Porque él no conocía nada del texto. Además en *Pega a voga, cabeludo* hace otra de las suyas: un discurso improvisado, con acento nordestino: “Sonido psicodélico y redondo como sólo una gota”. Esto también es la prueba de la integración de la sensibilidad de estos músicos a las nuevas experiencias que estamos haciendo.

6 de abril de 1968