

Ruy Castro

BOSSA
NOVA



LA
HISTORIA
Y
LAS
HISTORIAS



Lectulandia

Este libro reconstruye la vida bohemia y cultural carioca de los tiempos de la bossa nova: local por local, fan por fan, historia por historia. Para componer este fascinante mosaico que mezcla música y anécdotas, Ruy Castro escuchó a decenas de sus protagonistas: compositores, cantantes, instrumentistas... y también a los amigos y enemigos de todos ellos. El resultado es un relato que se lee como una novela, lleno de pasiones y traiciones, amores y desamores, situaciones cómicas y trágicas. Sus protagonistas son João Gilberto, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, y la legión de jóvenes a los que sedujeron con el encanto de unas canciones que salieron de Brasil a conquistar el mundo.

Lectulandia

Ruy Castro

Bossa nova

La historia y las historias

ePub r1.0

Titivillus 03.06.16

Título original: *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*

Ruy Castro, 1990

Traducción: José Antonio Montano

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Pilar y Bianca



El barquito: Maysa y la pandilla en las aguas de la bossa nova.





Música con tupé: de izquierda a derecha, Ronnie, Ohana, Otávio, Luizinho Eça, Luís Carlos Vinhas y Bebeto, componentes de Bossa Tres y Tamba Trio, dos supertríos de bossa nova. Ellos sostenían a todos los vocalistas.

INTRODUCCIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Ésta es una historia de la bossa nova y de los jóvenes que la hicieron, cuando tenían entre quince y treinta años. Es también un libro que pretende atenerse a los hechos y ser lo más objetivo posible. Obviamente, al haber sido escrito por alguien que viene oyendo bossa nova desde sus orígenes —y que quedó disconforme cuando Brasil se puso a cambiarla por exotismos—, una cierta dosis de pasión ha terminado colándose en la receta; pero confío en que ello no haya interferido en la descripción de la trayectoria de ningún personaje, ni a favor ni en contra. Los seres humanos, al igual que los vinilos, tenemos cara a y cara B, y se ha puesto el mayor empeño en mostrar las dos.

Para elaborar esta historia se ha buscado información de primera mano, entre los protagonistas, los coadyuvantes o los figurantes de cada hecho aquí descrito: todos están citados en la lista de agradecimientos. Cada información importante ha sido contrastada y vuelta a contrastar con más de una fuente. La naturaleza de ciertas informaciones hace imposible su especificación como «entrevista realizada el día x, en la ciudad y, a fulano de tal», lo que violaría el precepto ético de protección de la fuente. Pero, hasta en los casos en los que resulte fácil deducir el origen o los orígenes de determinadas informaciones, la responsabilidad por su divulgación es mía. Las fuentes que no se han opuesto a ser identificadas figuran en el texto. El criterio para la inclusión de las historias ha sido únicamente el de su importancia en la evolución o en la carrera de tal o cual artista, o de la bossa nova en su conjunto.

Me parece importante declarar que he escuchado todas las grabaciones mencionadas en el texto, inclusive los rarísimos primeros discos de los Garotos da Lua, João Gilberto, João Donato y Johnny Alf. También he tenido acceso a cintas particulares con João Gilberto, los primeros conciertos universitarios de la bossa nova, el del Bon Gourmet y la grabación completa del Carnegie Hall.



Musa: cuando Nara cambiaba de opinión era un sálvese quien pueda.

Mi relación previa con algunos personajes ha facilitado el trabajo, pero este libro no hubiera sido posible sin la generosidad y el interés de más de cien personas. Durante dieciocho meses, de enero de 1989 a agosto de 1990, se sometieron pacientemente a largas entrevistas, facilitándome informaciones, revolviendo cajones, aclarando fechas, localizando discos, copiando cintas, arrancando fotos de sus álbumes, dibujando planos y haciendo descripciones minuciosas de casas, bares y *boîtes*. Muchas de estas entrevistas requirieron tres o cuatro sesiones y casi todas fueron hechas en persona, en veinticinco viajes a Río de Janeiro, ya que resido en São Paulo; pero hubo además centenares de llamadas telefónicas al propio Río, a Salvador, Juazeiro, Porto Alegre, Vitória, Belo Horizonte e incluso Lisboa. Con algunos de los entrevistados el contacto fue únicamente telefónico y, aun sin conocerme, me proporcionaron valiosas informaciones. Otros se tomaron la molestia de contestarme por carta. A todos, mi más profundo agradecimiento. Por orden alfabético de apellidos:

Elba y João Luiz de Albuquerque; Lúcio Alves; Badeco, de Os Cariocas; Walter Arruda; Billy Blanco; Ronaldo Bôscoli; Candinho (José Cândido de Mello Mattos); Heitor Carrilho; Achilles Chirol; Walter Clark; Carlos Conde; Umberto Contardi;

Haroldo Costa; Cravinho (Aminthas Jorge Cravo); Ivon Curi; Sônia Delfino; Reinaldo Di Giorgio Jr.; João Donato; Chico Feitosa; Juvenal Fernandes; Laurinha Figueiredo; Luvercy Fiorini; Janio de Freitas; Moysés Fuks; Paulo Garcez; João Gilberto; Sheila y Luís «Chupeta» Gomes; Christina Gurjão; Oswaldo Gurzoni; Júlio Hungria; Antonio Carlos Jobim; Jorge Karam; Alfonso Lafita; la difunta Nara Leão; Jacques y Lúcia Libion; Paulo Lorgus; Luís Cláudio; Carlos Lyra; el difunto Edison Machado; Tito Madi; Mariza Gata Mansa; Emília y Pacífico Mascarenhas; João Mário Medeiros; Acyr Bastos Mello; Cyrene Mendonça; Roberto Menescal; André Midani; Miéle; Miúcha; Paulo Moura; Álvaro de Moya; Tião Neto; Paulo César de Oliveira; Laura y Chico Pereira; Carlos Alberto Pingarilho; Armando Pittigliani; Nilo Queiroz; José Domingos Rafaelli; Álvaro Ramos; Flávio Ramos; Alberto Ruschel; Wanda Sá; Sabá; Maurício Sherman; Jonas Silva; Walter Silva; Raul de Souza; Mário Telles; José Ramos Tinhorão; Marcos Valle; David Drew Zingg; Ziraldo.

Por sus informaciones, no puedo estar más agradecido a Belinha Abujamra, Miécio Caffé, Ieda Castiel, Clovis Moura, Merita Moura, doctor Giuseppe Muccini, doctor Dewilson de Oliveira y doña Dadainha de Oliveira Sá, de Juazeiro; Paulo Diniz, doctor Alberto Fernandes, Glênio Reis y doña Boneca Regina, de Porto Alegre; y a Oswaldo Carneiro, Henrique Fernando Cruz y Maria do Carmo Queiroz, del Sinatra-Farney Fan Club.

Debo también agradecimientos especiales a Leon Barg, de Curitiba, por su fabulosa colección de 78 rpm; Sérgio Cabral; Ricardo Carvalho, por compartir su primorosa investigación sobre Vinicius; Almir Chediak; Isabel Leão Diégues, por permitirme acceder al archivo de su madre, Nara; y Arnaldo de Souteiro, que parece saberlo todo sobre el periplo internacional de la bossa nova.

Por la cesión y/o reproducción de material fotográfico, mucho más allá de las buenas intenciones, gracias a Gabriela Albuquerque, Zevi Ghivelder, Ivson, Hélio Campos Mello, Araken Peixoto y Kátia Valadares. Lo mismo, en lo que a textos se refiere, a Margarete de Lara y Fátima Pardini. Y, por abrirme el camino a personajes clave, muchísimas gracias a Miriam Christofani. No me olvido de manifestarle mi mayor agradecimiento a João Orlando da Costa Gomes, dueño del carnet del Sinatra-Farney.

Por su paciencia conmigo y sus oportunas observaciones sobre el texto final, *many thanks* a Marta Garcia, mi editora en la Companhia das Letras. Por su decisivo apoyo en Río, tanto en hospitalidad como en amistad y estímulo, mi cariño a Rita Kauffman y Giovani Mafra e Silva. Y por el apoyo en São Paulo, en incontables sentidos, todo mi agradecimiento a Décio Carraro resultaría insuficiente. En muchos momentos este libro parecía ser también un proyecto suyo.

Por último, por ser el más importante, mi mayor agradecimiento al profesor Carlos Vogt, entonces vicerrector de la Universidad de Campinas y hoy rector, por haberme incluido en el Proyecto de Artista Residente, que me permitió dedicarme a este trabajo con el empeño y el cariño que exigía. Sin esta ayuda —y sin la adoración

por la bossa nova latiendo en todos los mencionados—, esta obra se hubiese quedado en mero sueño.

RUY CASTRO

PRÓLOGO

JUAZEIRO, 1948

Por el altavoz colgado en uno de los postes de la calle Apolo, en Juazeiro (Bahía), sonaba «Naná», con Orlando Silva, tres veces al día por lo menos. En el calendario ponía 1948, y «Naná», un *fox-blue* de Custódio Mesquita y Geysa Bôscoli, era un viejo éxito de 1940. Pero don Emicles, el dueño del amplificador, no estaba especialmente interesado en ofrecer las últimas novedades. En sus altavoces pinchaba los discos que le gustaba escuchar, y sólo de vez en cuando hacía una concesión a la paciencia de su público —todo Juazeiro— e iba a Salvador a comprar discos nuevos. Por fortuna, el gusto de don Emicles era amplio y variado como un arco iris. Entre las atracciones de su repertorio se encontraban «Canção da Índia», con Tommy Dorsey; «Caravan», con Duke Ellington; «Siboney», con Gregorio Barrios; «Musica proibita», con Carlo Buti; «Ménilmontant», con Charles Trenet; «Cambalache», con Francisco Canaro; o «Dream lover», con Jeanette MacDonald. Ninguna emisora de radio de Juazeiro, de haber tenido Juazeiro emisora de radio, lo hubiera hecho mejor.

Naturalmente, la programación de don Emicles incluía también mucha música brasileña: «Bolinha de papel», con los Anjos do Inferno; «Onde o céu azul é mais azul», con Francisco Alves; «Boogie-woogie na favela», con Cyro Monteiro; «Ave-Maria no morro», con el Trio de Ouro; «A primeira vez», con Orlando Silva; «Adeus, batucada», con Carmen Miranda; o «O samba da minha terra», con el Bando da Lua. Salvo en los breves intervalos para la retransmisión de la misa y de los anuncios comerciales, el amplificador de don Emicles llenaba la atmósfera de Juazeiro con música de todos los estilos, de todas las épocas y, lo que era una tortura para algunos, durante todo el día; principalmente por la noche, cuando don Emicles programaba alguna actuación local, en directo.

En tanto la central suministraba energía, había música en el aire. La hidroeléctrica de Paulo Afonso estaba aún en proyecto, y cuando la luz parpadeaba dos o tres veces a eso de las once de la noche, era aviso de que la corriente sería cortada en diez minutos y la vida social de Juazeiro tendría que quedar aplazada para el día siguiente. Los altavoces enmudecían, las bombillas, ya anémicas, terminaban de apagarse, y las familias se iban a dormir. La única banda sonora, a partir de entonces, era la de los bohemios con sus guitarras. Ellos permanecían en la calle, cantando serenatas y optando a la recompensa líquida que, desde las ventanas, los orinales vertían sobre sus cabezas.

Naturalmente, esta ley del silencio no contaba para el carnaval ni para el corro de São Gonçalo, una especie de fiesta de candomblé durante la cual la ciudad bailaba la noche entera al son de los altavoces. ¿Quiere esto decir que Juazeiro era una Nueva Orleans? No llegaba a tanto. Al comienzo de aquel año, por ejemplo, el amplificador alcanzó su mayor índice de audiencia un día en el que el motivo de la retransmisión

no tuvo nada que ver con la música.

Raimundo, un gerente bancario de Salvador que había llegado a Juazeiro para abrir una sucursal del Banco do Fomento Agrícola, vivió una ardiente y secreta historia de amor con una belleza local llamada Juju. Tanto Raimundo como Juju estaban casados, ésta con el agravante de que su marido era policía militar. Cuando la sucursal estuvo montada, Raimundo fue a Salvador a recoger a la parienta, para establecerse ya ambos en Juazeiro. Nada más llegar, la señora de Raimundo fue recibida con una buena colección de anónimos que relataban, sin ahorrar detalle, la aventura de su marido con Juju.

Volaron los platos. Raimundo pudo haber reaccionado de varias maneras, pero escogió justo la más torpe e idiota: se dirigió al amplificador, leyó al micrófono las cartas difamatorias y defendió la honra de doña Juju, declarando que era una mujer honestísima. Una vez concluida la lectura, agradeció la atención prestada y salió, convencido de haber aclarado el asunto. Pero se equivocó, ya que al policía militar no le gustó nada ver defendida la honra de su mujer. A Raimundo le esperó en la esquina un pelotón de policías militares con *esprit de corps*, que, entre otras cosas, le masajearon las encías con la punta de sus carabinas. La tropa le convenció de que regresase para siempre a Salvador, llevándose a su legítima esposa. Raimundo comprendió que era mejor obedecer. En cuanto a Juju, siguió en Juazeiro junto a su marido; y, felizmente, el Banco do Fomento Agrícola también. Durante mucho tiempo no se habló de otra cosa. Hasta el punto de que «Copacabana», el éxito del debutante Dick Farney, que sonaba en todos los altavoces del país, pasó de puntillas por los de Juazeiro.

En 1948 Juazeiro era una ciudad de diez mil habitantes, entre los que se contaba un muchacho de diecisiete años al que todos llamaban Joãozinho da Patu. El lugar fue descrito con lirismo por Jorge Amado en su novela *Mies roja*, pero en la vida real aquello era deprimente. Sólo unas pocas calles estaban pavimentadas y todas las casas tenían el suelo de ladrillo, que los habitantes debían mojar día sí, día no, para refrescarse el cuerpo y el alma. El calor era insoportable y ni siquiera lo aliviaba el viento que barría Juazeiro con sus remolinos. Al contrario: con viento era peor, porque hacía que las personas literalmente masticasen polvo. Ni los millones de litros de agua del río São Francisco, que corría a sus pies, libraban a la ciudad de ser un arenal, en el que hasta los cactus tenían que sudar para crecer. El São Francisco era cruel. Solía desbordarse sin previo aviso, incluso cuando no había llovido, y, entre otros desmanes —como las pirañas—, inundaba sólo las zonas pobres, teniendo la precaución de respetar la plaza de la Matriz, uno de los pocos lugares arbolados de Juazeiro, que era el que los «ricos» preferían para vivir.

El nombre de la plaza, como es natural, se debía a la iglesia matriz, la de Nossa Senhora das Grotas, que llevaba en obras toda la vida, hasta donde alcanzaba el recuerdo de los más viejos del lugar. Los chavales de Juazeiro, amigos de Joãozinho, le habían puesto a la iglesia el mote de «Sinfonía inacabada», porque era como si

aquel esqueleto de vigas y andamios formase ya parte de la fachada, y las obras no fueran a concluir en tanto al anciano párroco le quedasen fuerzas para seguir sacándole dinero a la población.

Uno de los benefactores de las obras de la iglesia era don Juveniano de Oliveira, padre de Joãozinho. Católico hasta decir basta, hubiera sido capaz incluso de colaborar en una campaña destinada a quitarle la caspa de la sotana al párroco. Don Juveniano atribuía a la gracia divina el hecho de haber llegado, con las simples armas de sus estudios primarios, a ser uno de los más prósperos comerciantes de Juazeiro (aunque su olfato comercial también había ayudado lo suyo). Empezó con una tienda de tejidos, se expandió al comercio de cereales, se convirtió en propietario de barcas en el São Francisco, compró dos o tres fincas en asociación con su hermano Walter, y poseía ahora hasta un islote en el río. Por si fuera poco, su firma, la Oliveira & Hermano, tenía la representación de la Anglo-Mexican Petroleum para toda la región del São Francisco. Lo único que le faltaba para culminar su carrera era hacerse rotario. Y además, don Juveniano aún encontraba tiempo para tocar como aficionado el *cavaquinho* y el saxofón, y ser el promotor oficial de la centenaria Banda de Música 22 de Março, en Barro Vermelho, en el distrito vecino de Curaçã.

Don Juveniano vivía en la plaza de la Matriz, en una enorme casa baja, siempre reluciente y repleta de hijos nuevos y de muebles viejos. Podía vérselo camino de su despacho cada día, delgado, pálido, ágil e impecable con sus camisas de cuello almidonado y puños con gemelos. Corría sobre él toda una leyenda, probablemente injusta, que insinuaba que usaba palabras con el peso de doblones de oro para decir cosas que sólo valían *mil-réis*. Una de esas historias era que, antes de poseer su servicio de barcas, que le permitía cruzar el São Francisco gratis y a la hora que quisiese, se dirigía al barquero así:

—Navegante, ¿cuánto quieres por transportarme de este polo a aquel hemisferio?
—refiriéndose a Petrolina, que, aunque pertenecía al estado de Pernambuco, quedaba sólo al otro lado del río.

El habla pedantesca no lograba camuflar el hecho de que don Juveniano jamás había pisado un instituto, por más que fuera un hombre de posibles en Juazeiro. Lo que los envidiosos no entendían era cómo, con su aire pueblerino, había conseguido casarse en segundas nupcias —era viudo de un primer matrimonio— con la guapa y fina doña Patu, de Salvador. El pasmo se debía a que ella era guapa y fina, y también a que entre sus parientes, de la influyente familia Viana, había médicos, políticos y directores de distinguidos clubes de la capital, como el Baiano de Tênis o el Iate Clube. Doña Patu era una mujer que imponía respeto: austera y altiva, recorría la calle con pasitos cortos y apresurados, saludando a los demás pero sin detenerse con nadie. Eran las familias las que iban a visitarla a ella, aprovechando para admirar sus bordados. En cierta ocasión, en una cena que ofreció en su casa, puso lavanda a los invitados y algunos se confundieron, creyendo que era para beber.



Sones adolescentes: plaza de la Matriz y el tamarindo de Juazeiro, escenarios del joven João Gilberto.

No es de extrañar que don Juveniano pusiese todo el empeño en la educación de sus hijos, que no eran pocos: ya tenía a Walter de su primer matrimonio; y con doña Patu fueron llegando, sucesivamente, Dadainha, Vavá, Joãozinho, Dedé, Vivinha y el benjamín Jovinho. Educar a tal cantidad de hijos era una tarea cara y difícil. En Juazeiro, en la década de 1940, la enseñanza se detenía en primaria, y, de secundaria en adelante, los chicos tenían que irse a Salvador o a Aracaju, que quedaba más cerca. Don Juveniano logró una proeza, puesto que, de un modo u otro, le puso un título en la mano a cada hijo. Excepto a uno: precisamente aquel del que todos decían que era el más inteligente. Por supuesto, Joãozinho.

Éste, desde que llevaba pantalones cortos y volaba con su bicicleta por las calles estilo lejano oeste de Juazeiro, ya tenía claro que prefería el camino más difícil: el de convertirse en João Gilberto.

* * *

Su madre debía de estar en lo cierto al considerarlo un despistado, porque se pasaba la vida olvidando libros, cuadernos y portaplumas por la calle. Un día Joãozinho salió con zapatos nuevos y doña Patu, medio en serio, medio en broma, le encargó que no los perdiera. Los niños estaban jugando un partidillo en el campo y le invitaron a participar. Joãozinho se quitó los zapatos para jugar, pero, recordando la advertencia de su madre, los enterró en la arena para no perderlos. Cuando fue a buscarlos después del partido, no se acordaba de dónde los había enterrado. Volvió descalzo a

casa y se llevó una de sus broncas monumentales.

En 1942, cuando tenía once años, su padre lo mandó a un internado de Aracaju, el Padre Antônio Vieira. No puede decirse que Joãozinho fuese un alumno brillante: el latín y la geometría, definitivamente, no iban con él. A lo que se dedicaba era a ser hinchada de un equipo de fútbol local, el Silvestre, y a formar conjuntos vocales con los compañeros. A los catorce años, durante una de sus vacaciones en Juazeiro, un pariente bohemio le regaló una guitarra. Era justo lo que necesitaba.

Aprendió a tocarla con el Método Elemental Turuna, uno de aquéllos baratos impresos en papel de periódico, porque fue el primero que cayó en sus manos. El Turuna no lo transformó en un Andrés Segovia, pero le enseñó posiciones suficientes para acompañarse y tratar de armonizar las voces cambiantes de sus colegas. La voz de Joãozinho también estaba cambiando y, para desesperación suya, el timbre de trombón que empezaba a adquirir modulaba a veces, sin esperárselo, hacia el de flauta. Pero a los quince años, cuando regresó definitivamente a Juazeiro sin la menor intención de seguir estudiando, su voz se había consolidado ya como la de ese tenor rico y consistente con la que brindaría sus canciones a la ciudad, bajo el tamarindo.

Uno de los escasos árboles de Juazeiro era un gigantesco tamarindo que había en la plaza de la Matriz. A los tamarindos les gusta el terreno seco, pero aquel debía de adorarlo, porque creció hasta llegar a ser más alto que cualquier casa de la ciudad. Su copa producía una sombra bajo la que varias generaciones colocaron sus sillas para charlar, hasta el punto de que nadie se quedó conforme cuando lo echaron abajo ya en la década de 1980. En los tiempos adolescentes de João Gilberto, el tamarindo era tan importante para la vida de Juazeiro como los dos clubes sociales de la ciudad, el 28 de Setembro y la Sociedade Apolo Juazeirense. A su sombra se concertaban citas, y por la noche se disputaban su tronco las parejas más ardientes. Allí se cerraban negocios, los parados discutían de política y las chicas y los chicos se juntaban para tocar la guitarra.

Uno de esos grupos de guitarra era el de los jóvenes Joãozinho, Waltinho, Pedrito y Alberto. Los cuatro cantaban y tocaban, pero el que solía encargarse de los solos vocales era Waltinho, al que muchos eligieron como la voz más bonita del conjunto. (En el futuro, Pedrito y Alberto terminarían dedicándose a otra cosa, pero Waltinho se convertiría en el compositor y cantor Walter Santos, autor de «Amanhã»). Joãozinho era el líder y arreglista del grupo.

Bajo el tamarindo ensayaban un extenso repertorio para el día en el que se atrevieran a cantar frente al micrófono del amplificador de don Emicles. Sus *hits* eran «Marina», que Dorival Caymmi acababa de sacar, y la española «Malagueña salerosa». Pero en verdad cantaban todo lo que oían por los altavoces. De haber dependido de ellos cuatro, que eran muy vergonzosos, jamás se habrían acercado a don Emicles y hoy el mundo no sabría lo que se perdió. Pero un primo de Joãozinho, Dewilson, convenció al dueño del amplificador para que les dejara actuar de vez en cuando. Cantaron, gustaron muchísimo y se convirtieron en pequeñas celebridades

locales. No es que fueran los Mills Brothers. Ocurre que la vida nocturna de Juazeiro no era lo que se dice emocionante: así que hasta un modesto espectáculo en vivo, aun con jóvenes artistas del lugar, era todo un acontecimiento.

La ciudad tenía un único cine, el Apolo, cuyas películas ya habían acumulado polvo durante por lo menos diez años cuando llegaban allí. Fue por eso por lo que Joãozinho pudo ver todos los viejos musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers de la rko, que ya habían pasado de moda en las grandes ciudades. (Estaba tan fascinado con Fred Astaire que hasta habló de aprender a zapatear). Tras la película había carrera obligatoria por la calle Apolo, con el altavoz a tope; y a las once la central daba la señal de que había que recoger. Para los muchachos, una alternativa a las serenatas era la zona prostibularia, en la calle Boa Esperança. (En carnaval las prostitutas constituían un grupo y desfilaban por la ciudad con sus bocas y vestidos en technicolor: se consideraba el grupo más bonito). Pero no hay noticias de que, ni siquiera a los dieciocho años, Joãozinho hubiese pasado cerca de aquella calle.

Era en los fines de semana cuando la vida adquiría un poco más de sentido, con los bailes en los clubes. El 28 de Setembro contaba con una orquesta dirigida por el saxofonista Babauzinho, a quien Joãozinho admiraba. En carnaval Babauzinho ofrecía dos bailes diarios, el de los adultos por la noche, y el de la tarde para los niños, a los que asistía Joãozinho. No iba por divertirse —francamente, no le gustaba el carnaval—, sino para acompañar a sus amigas Merita, Belinha e Ieda y, a veces, echarse «lanzaperfume» en las axilas. Pero lo que de verdad le gustaba era escuchar a Babauzinho.

Tras haberse pasado meses afinando las gargantas en el amplificador de don Emicles, llegó la oportunidad de que Joãozinho y sus amigos actuaran en un baile del 28 de Setembro. Por fortuna, fuera de carnaval. Como ocurre en las películas, la orquesta de Babauzinho no podía tocar, por el motivo que fuera, y Joãozinho, Waltinho, Pedrito y Alberto fueron invitados a sustituirla. Iba a ser su primera actuación remunerada y le dieron un tratamiento especial a los arreglos de «Malagueña», con la que pensaban abrir el espectáculo. Prometía ser una gran noche para ellos, y esperaban que también para el público.

Y ciertamente lo fue, aunque no como se habían imaginado. En cuanto atacaron los primeros acordes de «Malagueña», estalló en el salón una pelea entre un conocido médico de la ciudad, el doctor Lauro, y el marido de una de las damas de la sociedad local. Fuera cual fuese el detonante, de inmediato se sumaron otros muchos a la pelea, y las botellas y las sillas se adueñaron del espacio aéreo. En medio de aquel barullo, Joãozinho, Waltinho, Pedrito y Alberto siguieron cantando a pleno pulmón, tratando de imponer las hermosuras de «Malagueña». Su amiga Merita aún hoy recuerda cómo Joãozinho insistía en cumplir con su obligación, cantando en medio del tumulto. Pero cuando una botella les pasó rozando, él y sus compañeros se convencieron de que lo más prudente era largarse. (Para que luego hablen de trauma). El baile acabó allí, pero, al día siguiente, Joãozinho no cejó hasta conseguir que les

pagasen.

Otros bailes vendrían, incluido el de la Nochevieja de 1949, y en algunos de ellos cantó Joãozinho. Su potente voz le bastaba para hacerse oír en todo el salón, aunque el público estuviese cantando también. Con un buen micrófono, se podía oír cada trémolo suyo, que, junto con la perfecta afinación, era una de sus especialidades. La voz de Joãozinho no lograba romper cristales, pero la de Orlando Silva, su mayor admiración, tampoco llegaba a tales extremos; y eso que Orlando era sensacional hasta en sambas y *marchinhas*, como había demostrado ya en varios carnavales con sus grabaciones de «Jardineira», «Jurei, mas fracassei» y «Meu consolo é você». Cuando le llamaban «el nuevo Orlando Silva», Joãozinho se derretía: porque era exactamente lo que quería ser.

Ahora vivía nada más que para la música. La guitarra se había convertido casi en una parte de su cuerpo, y uno de sus entretenimientos era quedarse en la ventana de su casa y cantarles a las chicas que pasaban con sus vestidos de volantes por la plaza de la Matriz. Algunas canciones tenían una lectura picante, como «Um cantinho e você», un éxito de entonces de Dick Farney. Pero esos guiños, cuando llegaban a ser entendidos, eran tomados a broma por las chicas, ya que Joãozinho, pese a vivir rodeado de amigas, nunca tuvo novia en Juazeiro. De haber podido, hubiese sido el novio de Ieda, la chica más guapa de la ciudad: una gaucha (del estado de Río Grande del Sur), cuyo padre, funcionario público, estaba destinado en Juazeiro. Ieda era rubia, tenía los ojos verdes y encendía el corazón de los muchachos. A ella le gustaba que Joãozinho le cantase serenatas bajo la ventana, pero, a la hora de escoger novio, prefirió al chico que se disputaban todas, Charles. Los chavales de Juazeiro miraban a Charles con los ojos reventados de envidia. Como no podían vencerle en el terreno de las conquistas, lo rebajaban despechadamente a la condición de estúpido, y trataban de superarse en lo que sabían hacer, como cantar y tocar la guitarra.

Para Joãozinho, la guitarra encajó como un guante en su personalidad retraída. No es que fuese tímido. Sus coetáneos de Juazeiro lo describen como todo menos eso. De haberlo sido, no se hubiera expuesto hasta el punto de declarar ante el grupo, tras un suspiro:

—Me gustaría casarme con una bailarina...

O no les hubiera dedicado canciones a las chicas de la ciudad por el micrófono del amplificador. Todo lo contrario: era gracioso, locuaz y hasta podía ser deliciosamente perverso, como cuando atribuía esas dedicatorias a otros chicos ya comprometidos, obligándoles a dar explicaciones a sus novias, y divirtiéndose al verlos en apuros. Pero bastaba la llegada de un extraño al grupo para que se escondiese detrás de su guitarra. Sin darse cuenta, empezaba a transformar el instrumento en un escudo, para impedir que el mundo se le acercase demasiado. Por fortuna, el mundo raramente iba a Juazeiro.

A su padre no le gustaba nada ese asunto de la guitarra. Tenía el proyecto de que Joãozinho fuese médico, ingeniero, abogado o cualquier otra profesión que requiriera

el grado de doctor. Y si no llegaba a ser nada de eso, sería su heredero en la sociedad que tenía con su hermano. DonJuveniano no había comprendido aún que Joãozinho no había venido al mundo para los negocios ni para los estudios. Joãozinho tenía también la peculiaridad de ser el menos religioso en una familia de santurrones y beatas. Ni Dadainha, la hermana mayor y la única que ejercía cierto ascendente sobre él, conseguía arrastrarlo a la «Sinfonía inacabada». (Años después, Joãozinho se volvería religioso hasta el extremo de santiguarse incluso para entrar en el ascensor. Pero enJuazeiro parecía aún lejos de tales preocupaciones). Las ausencias de Joãozinho de la iglesia ya habían dejado a su padre en una situación muy comprometida ante los demás, pero lo que de verdad le irritaba era el hecho de que Joãozinho no mostrara interés por nada que no fuese la guitarra.

Tratando de meterlo en vereda, dejó de darle el dinero acostumbrado para el cine, las golosinas y demás gastos juveniles. Esto le creó un problema a Joãozinho, que se quedó sin dinero para cigarrillos —había empezado a fumar— y, sobre todo, para cuerdas de guitarra. Cualquier otro hubiese cedido al rigor paterno. Pero él fue socorrido por la inmediata solidaridad de sus amigos, que pasaron a destinar una parte de sus pagas a un pequeño fondo común con el que comprarle las cuerdas. Gracias a ello las noches de Juazeiro siguieron mecidas por sus interpretaciones de «Naná».



Garganta de terciopelo: la máxima admiración por Orlando Silva.

Pero, por si no bastasen las presiones paternas, Juazeiro se le estaba quedando demasiado pequeño a Joãozinho. A los dieciocho años, que acababa de cumplir en junio de 1949, se sentía preparado para volar lejos con su voz. La primera escala sería Salvador, adonde iba de vez en cuando, en tren, con su primo Dewilson. El viaje duraba veinticuatro horas por la Leste Brasileira, haciendo noche en Senhor do Bonfim; y ellos llevaban plátanos para comer por el camino. En estas visitas a la capital, se limitaba a pasear por la ciudad y a rondar los edificios de las emisoras de radio; sin valor para entrar y decir que era cantante. A fin de cuentas, no sabía por quién preguntar. Pero en Salvador vivían algunos de sus primos importantes, como Jovino, Alípio y Yulo. Cuando se fuera a vivir allí, lo ayudarían en la única cosa que necesitaba: penetrar en una de aquellas emisoras. Su voz haría el resto.

En las últimas reuniones de guitarra bajo el tamarindo, tomada ya la decisión de marcharse de Juazeiro, Joãozinho ponía expresión traviesa, abría los brazos y, anticipando lo que le esperaba en Salvador, anunciaba a los amigos:

—¡Champán, mujeres y música, que voy para allá!

Y fue.

Pero João Gilberto sabía desde el principio que no se quedaría mucho tiempo en Salvador: iba camino de Río de Janeiro.

PRIMERA PARTE

EL GRAN SUEÑO



El carnet verde: pasaporte para la proximidad con los dioses intangibles.

I

LOS SONIDOS QUE SALÍAN DEL SÓTANO

En el verano de 1949, los nativos andaban inquietos en el país del carnaval. Las *cuícas* se disponían a aullar por las calles de Río en febrero, y las válvulas de las radios Philco incendiaban ya el ambiente con los éxitos de aquel año. De tres en tres minutos, Radio Nacional machacaba con «Chiquita bacana», con Emilinha Borba, y «General da banda», con Blecaute. Era un estruendo del que no se libraban ni los sordos. Y eso que el carnaval de aquel año no iba a ser de los peores: algunos sambas y *marchinhas* eran divertidos, como el eufórico «Que samba bom!», el desvergonzado «Jacarepaguá», o el punzante «Pedreiro Waldemar». Así como decenas de otros, hechos para durar apenas el tiempo de un colocón de «lanzaperfume» Rodouro en el baile del hotel Quitandinha, en Petrópolis; pero que la gente se aprendía y cantaba: nada que ver con los mastodónticos *sambas-enredo* de hoy. Las *escolas* de samba, que aún no eran tan importantes en el carnaval, existían en función de los sambistas y no de la reventa. Y, como no había televisión, nadie se quedaba apalancado en casa, viviendo vicariamente el jolgorio ajeno. Se salía a la calle a divertirse y, durante los dos primeros meses del año, todo Río de Janeiro era un carnaval con millones de figurantes. Exactamente 2.377.451, según consignaría en 1950 el IBGE (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística).

Dicho así, parece fabuloso. Pero para aquel al que no le gustaba el samba y le horrorizaba el carnaval, podía ser un infierno. En aquel verano de 1949, sin ir más lejos, una pandilla de chicos y chicas del barrio de Tijuca, en la Zona Norte carioca, tenía otra cosa mejor que hacer que agitarse en torno del Rey Momo. Estaban muy ocupados reformando, pintando y decorando una especie de sótano de ciento cuarenta metros cuadrados en la calle Doctor Moura Brito, 74. No era exactamente un sótano, sino la planta baja, con entrada independiente, de una casa cuya parte habitada estaba arriba. Las chicas se llamaban Joca, Didi y Teresa Queiroz, tenían entre quince y diecisiete años y, como todas sus amigas, llevaban colas de caballo, faldas a cuadros y calcetines cortos, y suspiraban por Robert Taylor. Las tres estudiaban en el Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), eran primas y vivían en la casa familiar.

Ellas habían convocado a sus amigos del barrio y entre todos dejaron el sótano como nuevo: enceraron el suelo de madera con Parquetina; forraron el techo con lona a rayas verdes y blancas; improvisaron un minibar con una vieja nevera Norve, que abastecieron de Crush, Guará y Coca-Cola; y, lo más importante, empapelaron las paredes con portadas de discos, recortes de *Life* y *O Cruzeiro*, fotos y todo aquello que tuviese que ver con sus cantantes favoritos, Frank Sinatra y Dick Farney. (Más adelante, la decoración se vería enriquecida con una foto ampliada de 1,5 m x 1 m, que mostraba a sus dos ídolos... ¡juntos!).

Cerca de la entrada, Joca, Didi, y Teresa enmarcaron las partituras de «Night and

day», de Cole Porter, y «Copacabana», de João de Barro y Alberto Ribeiro, cortadas por la mitad y formando un rectángulo. Ambas canciones eran emblemáticas en aquella época. «Night and day», lanzada en 1932 por Fred Astaire, se convirtió en propiedad casi exclusiva de Sinatra en la década de 1940 y, junto con su colección de corbatas de pajarita, fue una de las causas principales de desmayos femeninos durante la Segunda Guerra Mundial. (Los menores de cien años puede que no se lo crean, pero Frank era un símbolo sexual en aquel tiempo. Estaba además tan delgado que, cuando se movía por el escenario con el micrófono en la mano —fue uno de los primeros cantantes en hacerlo—, debía tener cuidado para no desaparecer tras el cable). Y «Copacabana» era la canción con la que se había dado a conocer el brasileño Dick Farney, demostrando a los incrédulos que era posible ser moderno, romántico y sensual en portugués, sin los arrobos de opereta de Vicente Celestino.

Todo el revuelo de Joca, Didi y Teresa y sus amigos tenía un motivo: estaban acondicionando el local para convertirlo en la sede de un club de fans. El primero de Brasil.

* * *

Con su identidad secreta de Farnésio Dutra, el carioca Dick Farney probablemente no hubiera llegado muy lejos. Pero con un nombre sugerente como este otro, con unos dedos acostumbrados a tocar suavemente el piano con la orquesta de Carlos Machado en el Casino de Urca, mientras se jugaba, y con esa manera suya de cantar, «casual» y agradable, sus encantos se multiplicaban por diez. Con un solo disco se había convertido en la respuesta nacional a las plegarias de un buen sector de brasileñitos de posguerra, apasionados por las bandas de *swing*, los *crooners* y los conjuntos vocales norteamericanos. Para esos jóvenes —cuyo gran reproche a Carmen Miranda era el de que no hubiese vuelto lo suficientemente «americanizada»—, el mundo no era un pandero, sino las sofisticadas armonías de Axel Stordahl para los discos de Sinatra en la Columbia. O, como mucho, el mar de violas, violines, violonchelos y oboes del maestro Radamés Gnatalli, que acariciaban las arenas y las sirenas cantadas por Dick en la famosa composición. Farney había grabado «Copacabana» en la Continental en julio de 1946, con veinticinco años. Y entonces, en un gesto inédito en un cantante brasileño debutante, sin esperar ni a que se enfriase la cera del disco, dejó a su público mirando barcos desde la plaza Mauá, embarcándose en uno de ellos para la suprema aventura: intentar hacer carrera en Norteamérica como cantante norteamericano.

Triunfar cantando en inglés en Estados Unidos parecía una locura, en una época en la que el único empleo que se les daba allí a los artistas brasileños era el de figurantes espantosos en las películas de Walt Disney ambientadas en Bahía. (O quizá no: a fin de cuentas, su tocayo Dick Haymes era argentino, ¡y a pesar de ello era Dick Haymes!). En realidad, Farney viajaba llevando ya en el bolsillo un contrato inicial

por cincuenta y dos semanas con la emisora de radio nbc, a iniciativa del arreglista estadounidense Bill Hitchcock, que lo había escuchado en Urca. La situación en Brasil, por lo demás, no parecía halagüeña para los cantantes como él, que necesitaban ser arropados por una gran orquesta. El presidente Eurico Gaspar Dutra había amenazado con cerrar los casinos—«¿Uxté quié xabé? Voy a xerrá los caxinos», había dicho, con su dicción peculiar—, y ciertamente los cerró. Cerrando también, de paso, las orquestas que trabajaban en ellos y mandando al paro a innumerables *crooners*.

¿Qué podía perder Dick marchándose? No mucho, y a lo mejor hasta le salía bien. Tenía buena planta, un inglés fluido, voz de Bing Crosby —aunque con toques de Sinatra— y, ante todo, era ya dueño de un envidiable piano jazzístico. Y, en efecto, le salió bien. En poco tiempo empezaron a llegar noticias de que Dick triunfaba a lo grande en los cabarés elegantes de Nueva York, grabando novedades como «Tenderly» en la Majestic Records, y hasta había protagonizado en exclusiva dos programas de radio, patrocinados por la Pepsi-Cola y por la compañía de cigarrillos Chesterfield. Naturalmente, había quien se reía para sus adentros, sin creerse nada.

Para acallar a los incrédulos, empezaron a circular por las emisoras de Río, como «prueba del delito», grabaciones en directo de esos programas en *V-discs* traídos por el padre de Dick. (Los *V-discs* eran acetatos de dieciséis pulgadas, en 33 rpm, que los aliados habían sacado durante la Segunda Guerra Mundial para bombardear a las potencias del Eje con «glenn-millers». Formaban parte de la propaganda. Con la victoria final de «In the mood» sobre «Die fahne Hoch», esos cacharros pasaron a ser usados para grabar de todo, aunque sólo las emisoras de radio tenían el equipo necesario para ponerlos). A partir de entonces, nadie más dudó de que había norteamericanos que pagaban entrada para escuchar a un brasileño llamado Dick Farney.

En los dos años y medio que siguieron a su marcha, su compañía de discos brasileña, la Continental, siguió inyectando en el mercado local los discos que Dick había grabado y dejado en almacén antes de partir. Sus interpretaciones de otras canciones igual de modernas que «Copacabana», como «Ser ou não ser», «Marina» y «Esquece», se lanzaron con cuentagotas a lo largo de 1947 y 1948, con la intención de ayudar a mantener el culto a Farney por si un día volviera.

¿Dick, volver? A esas alturas nadie en Brasil lo creía. Los más entusiastas pensaban que, de seguir a tal ritmo, Dick dejaría pronto al mismísimo Sinatra a la altura de sus zapatos y, a ejemplo de Carmen Miranda, regresaría sólo de visita. No en vano, su grabación de «Tenderly», una balada del pianista Walter Gross —acompañante por entonces del joven Mel Tormé—, había entrado en la lista de éxitos norteamericana y todo el mundo sabía que, con el tiempo, esa canción se convertiría en un *standard*. ¿Qué iba a hacer Dick en Brasil?

Pero ocurrió: en diciembre de 1948, anunció que volvía a Río de Janeiro... para quedarse. Dejaría atrás lo conquistado en el exterior, para retomar su carrera en

Brasil. Nadie terminó de entenderlo, pero, siendo los brasileños como son, muchos vieron en ello una actitud patriótica, con lo que su popularidad llegó al máximo. No le preguntaron por qué regresaba. Si lo hubieran hecho y Dick hubiese respondido — como muchos otros, antes y después que él—: «No me adapté a la comida», «Echaba de menos a mamá», o «Es que no hay, oh amigos míos, de verdad que no, otro lugar como éste, etcétera», todos lo hubieran encontrado, ciertamente, de lo más natural. Pero Dick no soltó esos tópicos, que además no combinaban con su estampa de hombre fino, urbano y viajado.

Lo cierto es que volvió porque había expirado su contrato con la nbc y no tenía nada especialmente prometedor a la vista: una situación llevadera para cualquier artista en su propio país, pero incómoda para un extranjero.

Y, por otro lado, es que *realmente* echaba de menos a mamá.

* * *

Pocos meses antes del regreso de Dick Farney, la plaza Mauá había recibido a otro brasileño procedente de Nueva York: el profesional de la radio Luís Serrano, que bajó del barco con una maleta repleta de discos y dos o tres ideas en la cabeza. Los discos eran los últimos 78 rpm lanzados en los Estados Unidos por la Capitol, una compañía fundada por el compositor Johnny Mercer en Los Ángeles, en 1943. En poco tiempo la Capitol había llegado a convertirse, artística y comercialmente, en el sello más atrevido del mercado. Si toda compañía de discos necesita al menos una estrella para empezar, la Capitol comenzó con el guitarrista eléctrico Les Paul (sí, el inventor de la famosa guitarra), las bandas de Woody Herman y de Stan Kenton, el famosísimo King Cole Trio, conjuntos vocales como los Mel-Tones de Mel Tormé y los Pied Pipers de Jo Stafford, y cantantes femeninas como Peggy Lee, Dinah Shore, Rose Murphy y Nellie Lutcher. No está nada mal: sólo que ninguno de ellos era una estrella cuando la Capitol les contrató. Pero no tardarían en serlo y, en cuanto eso ocurrió, la Capitol se consolidó como la compañía más candente del planeta, llegando hasta a construir el revolucionario edificio con la forma de una pila de discos, en la calle Vine de Los Ángeles.

En 1948, la Continental consideró que Brasil era un mercado a conquistar y decidió tener representación allí. El intermediario fue Luís Serrano, y la compañía elegida la Sinter, recién creada y, no por casualidad, propiedad del hermano de Luís, Paulo Serrano. Los primeros discos de aquellos ases empezaron a aparecer en Brasil en 1950, ahorrándoles a los aficionados del *jazz* tener que disputárselos casi a tortazos en las tiendas de importación de Río, como la Murray y la Suebra.



Voz de recién levantado: Dick Farney triunfa en la radio de Nueva York.

Luís Serrano trajo otra idea, que no tardó en poner en práctica: conducir un programa diario en Radio Globo, de seis a seis y media de la tarde, llamado *Disc-Jockey*. El mismo nombre era moderno a tope y, entre otras modernidades, pondría discos (por entonces casi toda la música que se escuchaba en la radio era en directo), hablaría de los artistas y promovería un intenso intercambio entre los fans. Exactamente como se había empezado a hacer en Estados Unidos. Y, al igual que allí, ese intercambio resultaría mucho más fácil, y más fecundo en noticias, si los fans estuviesen reunidos en clubes —clubes de fans—, cuyas actividades él divulgaría y a los que proveería de discos. (Con una preferencia comprensible por las próximas atracciones internacionales de la Capitol).

Serrano estrenó el programa a finales de aquel año y lanzó al aire la idea de los clubes. Las chicas Joca, Didi y Teresa fueron las primeras en adherirse a ella. En cuestión de pocos días, acondicionaron el sótano de Tijuca, comunicaron a Serrano quiénes serían los ídolos, éste avisó a los fans de Sinatra y Farney por el micrófono de Radio Globo, los fans empezaron a comparecer en la calle Doctor Moura Brito, Dick Farney anunció que volvía a Brasil... y, en febrero de 1949, ignorando el

griterío de las *cuícas* y los *reco-recos* procedente del bárbaro mundo exterior, declararon inauguradas las actividades del Sinatra-Farney Fan Club.

Donde ya se soñaba, sin saberlo, con la bossa nova.

* * *

Se ha escrito muchísima ficción sobre el Sinatra-Farney Fan Club, sobre todo tras saberse que fue algo así como la cuna de muchos de los nombres que en el futuro harían la bossa nova. A causa de tales ficciones, muchos lectores ingenuos han llegado a creer que se trataba de un club nocturno, al que se iba a beber y a escuchar a talentos imberbes que pronto serían famosos en diversas especialidades: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá, Billy Blanco, Jô Soares, Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, el pianista Raul Mascarenhas —padre del futuro saxofonista—, el violinista Fafá Lemos, la pareja de compositores Klécio Caldas y Armando Cavalcanti, los cantantes Nora Ney, Doris Monteiro y Mirzo Barroso, el actor Cyl Farney y el director de cine y televisión Carlos Manga.

Ciertamente, al Sinatra-Farney también le hubiera encantado ser así: un local como el Milton's, de la Calle 118 de Nueva York, donde fueron destetadas todas las futuras estrellas del *be-bop*. Pero la verdad no es tan romántica: porque Jobim, Vinicius, Bonfá, Blanco y Jô, pese a lo que se ha dicho a menudo, nunca fueron socios del club. Aunque no por ello su historia fue menos fascinante ni rutilante: puesto que todos los demás sí lo fueron. Es una historia, dicho sea de paso, que seguramente sólo pudo haber tenido lugar en el barrio de Tijuca, donde vivía la mayoría de ellos.

Antonio Carlos Jobim nunca pisó el Sinatra-Farney, a pesar de haber nacido en Tijuca en 1927. Por una sencilla razón: su familia se había mudado a Ipanema cuando Tom tenía menos de un año y apenas volvió desde entonces. En 1949, cuando se fundó el club, Tom tenía veintidós años, acababa de casarse con Teresa Hermanny, su novia de la infancia, y ya había empezado a «apostar a las carreras con el alquiler», lo que le obligaba a pasarse las madrugadas al piano de todas las *boites* y prostíbulos de la Zona Sur. Aunque hubiera querido, el ya profesional de la noche Tom Jobim no hubiese tenido ni tiempo ni salud para meterse en un barullo de estudiantes y aficionados como el del Sinatra-Farney. Y menos aún en plena luna de miel, en una época en que la luna de miel era el apogeo del matrimonio.

El ya consagrado poeta e indisciplinado diplomático Vinicius de Moraes no fue ni pudo haber sido socio del club. En los diecisiete meses de existencia real del Sinatra-Farney, de febrero de 1949 a julio de 1950, Vinicius estuvo destinado en Los Ángeles. El guitarrista Luiz Bonfá, estrella del conjunto vocal Quitandinha Serenaders, tampoco fue visto jamás por los otros socios en las inmediaciones de la Moura Brito. La única relación del futuro compositor Billy Blanco con el Sinatra-Farney fue de noviazgo, por ser el novio —y posteriormente el marido— de una de las socias fundadoras, Ruth, prima de Carlos Manga. (Pero para cuando eso sucedió,

el Sinatra-Farney ya había cerrado). En cuanto a Jô Soares, es cierto que tocó los bongos en las *jam sessions* que el club organizó en un bar de Copacabana, el Chez Penny, en la calle Belfort Roxo: pero tampoco fue socio, ni tuvo el carnet verde, ni se retrasó en las cuotas, ni nunca llegó a perdonárselo a sí mismo.

Para muchos socios, incluso para los que después se convirtieron en celebridades, haber pertenecido al Sinatra-Farney fue una de las cosas más grandes de su vida. Por ejemplo, para el saxofonista Paulo Moura. Tenía diecisiete años, era aprendiz de sastre y por poco no lo aceptaron como socio. Al llegar al club y solicitar la inscripción, su admisión dependía de lo que supiese hacer con el clarinete que llevaba bajo el brazo. (Todos los socios tenían que bailar, cantar o tocar algún instrumento, aunque fuese mal... pero tampoco *excesivamente* mal). El muchacho tocó unas escalas y sus examinadoras, con los oídos curtidos en lo que hacía Benny Goodman con ese instrumento, no parecieron demasiado impresionadas. Moura aprobó el examen raspando, y sólo porque al club le faltaba un clarinetista. Dos años después, Paulo Moura se enfrentaría a un tribunal más complaciente: el de la Escuela Nacional de Música. Y debía de haber mejorado tanto en las escalas, que no sólo fue admitido, sino que le hicieron entrar directamente en el quinto curso. Aquellas chicas eran demasiado rigurosas.

En cuanto a Johnny Alf, con veinte años entonces, era él quien necesitaba un piano. En comparación con los otros socios, al joven Alf —en realidad, Alfredo José da Silva— se le podía considerar pobre. Su padre era un cabo del Ejército al que movilizaron para luchar en la Revolución de 1932 y murió en combate en el valle del Paraíba, cuando él tenía tres años. Su madre, empleada doméstica, fue a trabajar a Tijuca en una casa de buena familia, y se llevó a Alfredo con ella. La señora de la casa, a la que le gustaba la música, se encariñó con el chico y lo matriculó en el IBEU, que fue donde le pusieron el mote, y le hizo estudiar piano clásico con la profesora Geni Bálamo. Pero Alf, como tenía que compartir el instrumento con los demás miembros de la familia, se pasaba más horas escuchando los discos del King Cole Trio o del pianista inglés George Shearing que practicando. Cuando supo que en el Sinatra-Farney había un piano libre la mayor parte del tiempo, venció su impresionante timidez y se apuntó. Fue fácil aceptarlo: bastó con que Alf abriese el piano y recorriese el teclado con sus dedos durante quince segundos.

El piano del Sinatra-Farney era un viejo Playel marrón, de pared, heroico exacompañante de películas mudas y con un teclado tan cariado que más bien parecía salido del cine sordo. Lo había donado el socio Manga, cuya madre quería librarse de él y lo iba a vender de saldo. Estaba desafinado hasta la última nota, pero en el club desalojaron a una familia de cucarachas que lo habitaba, se lo dieron a un afinador y mandaron barnizarlo. Alf tenía permiso para sentarse a él las tardes enteras de diario —fuera del horario habitual del club—, estudiando y ensayando cosas como «I'm in the mood for love» o «How high the moon», siempre y cuando no hiciera demasiado ruido.

El ruido era el principal problema del Sinatra-Farney. Pese al carácter tolerante de los dueños de la casa, el doctor José Queiroz y doña Jandira, padres de Joca, y doña Zeca, madre de Didi y Teresa, a las chicas sólo les dieron permiso para montar un club en el sótano si no molestaban a los vecinos, lo cual reducía las actividades del Sinatra-Farney a las tardes y noches de los sábados; aunque buena parte de la música que se escuchaba allí al principio salía de un precario gramófono, instalado por el padre del socio Oswaldo Carneiro. Constaba de un único altavoz, un amplificador de sonido y un tocadiscos que sólo admitía discos de 78 rpm y cuyas agujas RCA Victor, de acero y desechables, tenían la longitud y el grosor de una espina de rosa. Eran agujas del tiempo de Enrico Caruso, que cabalgaban bravamente sobre los modernísimos arreglos de Pete Rugolo para la orquesta de Stan Kenton en aquellos discos Capitol de etiqueta morada, que aún no habían salido en Brasil, pero que Luís Serrano les proporcionaba con mucho gusto. El club de fans podía estar dedicado a Sinatra y a Farney, pero la pasión de los socios por Stan Kenton era, como mínimo, arrebatadora. Sólo les faltaba escuchar de rodillas su grabación de «Artistry in rhythm».

Los 78 rpm eran la gran materia prima del club, aunque fuesen objetos de alto riesgo: tenían que viajar por la ciudad y se quebraban con nada. Sólo tenía coche un socio, el inglés Derek, los autobuses eran escasos y en Río ni se había empezado a hablar aún del metro, de modo que el principal medio de transporte era el tranvía. Es un milagro que, con aquel trasiego, tantos discos lograsen llegar intactos al club. En el año anterior, 1948, la Columbia norteamericana había lanzado los primeros elepés de 33 rpm y ya había algunos por Brasil, aunque muy pocos tenían aparatos para ponerlos. Las contraportadas de los elepés anunciaban orgullosamente que se trataba de *unbreakable microgrooves* —microsurcos irrompibles—, y a más de un alumno aplicado del IBEU se le hizo un nudo la lengua intentando pronunciarlo.

La noticia de que había un nuevo disco de Sinatra provocaba alborozo, por más que el acontecimiento no tuviese nada de extraño. Las estrellas como él sacaban un disco cada quince días en Estados Unidos, ya que los 78 rpm contenían sólo dos temas. Con más o menos retraso, el disco terminaba desembarcando en Río, y ésa era la excusa para que todo el mundo se reuniese en el club, en torno al objeto de culto. Los discos eran increíblemente resistentes al uso cotidiano, pero, en el caso de los más escuchados —como «That old feeling», cara a, y «Poinciana», cara B, por Sinatra, compañía Columbia, etiqueta azul—, la cera pasaba rápidamente del negro azabache al ceniza lechoso, tras ser sometida durante semanas al suplicio de las agujas.

Era tanta la adoración por Sinatra, que si Farney no hubiera vuelto a Brasil ni comparecido en persona en el club, sus fans se hubiesen contentado perfectamente con Frank. Siendo éste el dios intangible, estaba claro que jamás se les hubiera ocurrido exigirle nada, salvo que continuara grabando sus dos maravillas quincenales. Pero, por si eso no hubiese sido ya suficiente, resulta que el Sinatra-Farney sentía que

su amor era correspondido, puesto que el club le escribía a Frank, ¡y éste les *contestaba*}. A través de la Columbia norteamericana, Luís Serrano les había conseguido la «dirección» de Sinatra —en realidad, la de la central de sus clubes de fans en Estados Unidos—, y el resultado era que, periódicamente, el correo dejaba en la calle Doctor Moura Brito fotos cariñosamente «autografiadas», discos «inéditos» y numeroso material sobre Sinatra.

Junto con Serrano, el mayor proveedor de joyas del Sinatra-Farney era Dick Farney. Nada más regresar de Estados Unidos, Farney se quedó encantado al saber que existía un club de fans brasileño en su honor. Y, lo que era aún mejor, un club de fans que se ajustaba a su *lowprofile*, sin las aclamaciones histéricas que se les dispensaban a ciertos cantantes. Los chicos y chicas de Tijuca eran formales, y con ellos podía olvidarse de que era *the romantic Brazilian troubador*, como lo llamaban en Estados Unidos. Con ellos podía hablar de *jazz* moderno, discutir sobre estilos de piano y hasta comentar las últimas innovaciones estilísticas que realizaban en la Costa Oeste unos individuos llamados Gerry Mulligan, Lee Konitz y Lennie Tristano.

Los chicos del Sinatra-Farney eran además personas a las que podía invitar a su casa —en realidad, la casa de sus padres, con quienes vivía—, en la calle Doctor Júlio Ottoni, en Santa Teresa. Era tanta la intimidad, que a veces el propio Dick se encargaba de ir a Tijuca para llevar a algunos en su Cadillac descapotable negro con capota blanca, que le había comprado a Carmen Miranda y se había traído de Estados Unidos. Las reuniones en su casa consistían en largas conversaciones, en las que Dick relataba sus encuentros con los héroes de todos ellos —Nat, Mel, Woody, Anita y, gloria suprema, Frank—, a los que llamaba con toda naturalidad por su nombre de pila: «Y entonces, le dije a Frank...». Todas estas charlas eran ilustradas con discos que *sólo* él tenía, como un acetato con Sinatra cantando y el presidente Truman al piano. A veces Dick se sentaba al piano y, acompañado por su hermano Cyleno a la batería, les mostraba directamente lo que quería decir. Casi todas las reuniones terminaban convirtiéndose en concierto.



Corazón elástico como un acordeón: João Donato, con quince años, en el Sinatra-Farney.

Aunque a ningún miembro del Sinatra-Farney se le hubiese pasado jamás por la cabeza que Dick pudiera estar marcándose un farol con lo de su intimidad con los ídolos norteamericanos —de hecho, ahí estaban las fotos en las que aparecía con ellos—, se producían auténticas taquicardias en el club cuando uno de tales ídolos iba a actuar a Río y era recibido por Dick en su casa, en presencia de sus admiradores de Tijuca. Así ocurrió cuando se anunció que Billy Eckstine estaba de camino, para cantar en el Golden Room del hotel Copacabana Palace. Los muchachos prepararon un arreglo vocal de «I apologize» para recibirlo en el aeropuerto, pero al final Eckstine no apareció y la decepción fue mayúscula. En cambio Stan Kenton —¡Stan Kenton!— sí que pasó por Río, de regreso de unas vacaciones en Argentina, y fue a visitar a Dick. Su viaje no era para actuar, pero uno de los músicos que lo acompañaban interpretó uno o dos solos con una socia bastante lanzada del club.

Pero lo que resultó insuperable fue la noche en la que el Sinatra-Farney se codeó con el cantante Frankie Laine en casa de Dick. Como es inevitable entre los cantantes, a veces Laine también ejemplificaba alguna cosa cantando... y allí se

encontraban los chicos, de repente, presenciando a uno de sus ídolos ejecutando en persona lo mismo que en los discos: la canción «That's my desire». Y todos los miembros del club se sintieron un poco cómplices cuando, años después, Frankie Laine grabó en portugués «Não tem solução», de Dorival Caymmi y Carlinhos Guinle, que Dick le había dado a conocer en su casa.

En el verano de 1950, el Sinatra-Farney tenía cincuenta socios de pago. Pocos, pero escogidos. Los no socios sólo podían asistir a las reuniones si venían recomendados por un socio; aunque fuese Guinle, el millonario aficionado al *jazz*, a quien llevó Dick, o el adolescente Ivan Lessa, forofo sin límites de Billy Eckstine. Lo que limitaba el número de socios era la condición de que todos tuvieran que saber hacer algo: una exigencia que muchos, por timidez, no conseguían cumplir y se quedaban fuera. Pero, una vez aceptados, todos se sentían imbuidos de una certeza deliciosa de vocación artística, aunque no siempre fuese acompañada del talento necesario.

Unos se consideraban bailarines, otros tocaban algún instrumento (en lo que los ya profesionales como Fafá Lemos llevaban ventaja), y todos sin excepción cantaban o, como mínimo, eran fenómenos en el arte de *doblar* grabaciones famosas. La mayoría quería creer que, como en los musicales de Gene Kelly, Sinatra y Ann Miller —*Un día en Nueva York* era el éxito de aquel año—, la música manaría súbitamente de las nubes, tocada por una orquesta invisible de la Metro bajo la dirección de Lennie Hayton, y a partir de ahí sería ya sólo cuestión de lanzarse a zapatear por las calles, sin que ningún transeúnte les mirase alucinado.

El Sinatra-Farney les daba la oportunidad de hacer eso. O, por lo menos, algo parecido. Al principio, sus espectáculos tenían lugar en el sótano de la calle Doctor Moura Brito. El plato fuerte eran los remedos de *jam sessions* con la indefensa «The more I see you» sometida a las extravagancias de Johnny Alf o Raul Mascarenhas al piano o del atrevido Donato al acordeón. Representaban también sketches cómicos, en los que dos de los socios ridiculizaban a sus villanos favoritos, Bing Crosby y Al Jolson, doblando su dueto en «The Spaniard that blighted my life». (El gran rival de Farney, Lúcio Alves, era deliberadamente ignorado). Se dedicaban también a hacer números de baile, concursos de «¿quién canta?» y preguntas sobre las más rebuscadas nimiedades de la música norteamericana. Pero lo que tenía más éxito eran, naturalmente, las actuaciones especiales del propio Dick, que se pasaba con frecuencia por el club, provocando atascos en Tijuca cuando aparcaba su Cadillac en la calle Doctor Moura Brito.

Mucho de lo que allí se cantaba o tocaba era grabado en un antediluviano aparato Revere estadounidense, de cilindros y con el tamaño de una maleta. (De hecho, el estuche del Revere *era* una maleta y, con lo que pesaba, viajaba también en tranvía por la ciudad, de las casas de los socios al club y viceversa). Las cintas vírgenes resultaban difíciles de conseguir y esto les obligaba a borrar lo grabado para grabar encima, por mucho que les doliese en el alma. Así se perdieron presumibles

maravillas como las primeras piruetas de Donato al acordeón en «I wish I knew» y las de Alf al teclado en «Stella by starlight».

Los sonidos que salían del sótano casi nunca eran del gusto del vecindario. Por eso, a las diez en punto de la noche, la pareja de policías militares que hacía la ronda por el barrio golpeaba en la puerta del club para recordarles la existencia de una ley del silencio. Muy a disgusto por cierto, puesto que, en tanto llegaba la hora, los jóvenes policías se olvidaban de la ronda y se quedaban en la acera escuchando la música. Esto le hizo pensar al Sinatra-Farney que el sótano se le estaba quedando pequeño. Si no podían disponer del Radio City Music Hall de Nueva York, les quedaba al menos la opción de conquistar Río de Janeiro.

Las primeras actividades que salieron del sótano fueron las *jam sessions*. Al principio se celebraron las tardes de los sábados, en salones de baile como el Avenida o el Brasil, de la avenida Rio Branco, y después se mudaron para el bar Chez Penny, en Copacabana. Con frecuencia recibían la visita de principiantes ya profesionalizados, como el pianista Jacques Klein o el saxo tenor Cipó, quienes adoraban tocar con ellos. O la del veterano saxo soprano estadounidense Booker Pittman, que vivía desde hacía años en Brasil, pero cuya cabeza nunca había salido de los burdeles de Storyville, en Nueva Orleans. (Booker era siempre bien recibido, pese a que su instrumento lo detestaban todos: aún no había comenzado la manía mundial por el saxo soprano y sus únicos intérpretes conocidos en todo el planeta, además de Booker, eran Sidney Bechet y el brasileño Ratinho, que componía con Jararaca).

Pero las *jams* resultaban pequeñas para acomodar a todos los talentos del club, así que éste pasó a ofrecer «paquetes cerrados» de atracciones a quien quisiera *contratarlos* para animar sus fiestas. (Menudos contratos: a los chicos no sólo no se les pagaba, sino que ni recibían dinero para el tranvía, ni para un refrigerio durante los ensayos. El *pago* era la posibilidad de participar en las fiestas y mostrar sus habilidades). De este modo el Sinatra-Farney se expandió al Tijuca Tênis Club, al Fluminense, a la Associação Atlética Banco do Brasil, presentó algunos números musicales y humorísticos en un espectáculo benéfico en el Teatro Municipal y hasta llegó a viajar a Curitiba para actuar.



Pianos afines: Farney y el supremo Nat King Cole.



Día de la boda: Sinatra y Ava parten hacia su infierno para dos.



Dick y Frank: inspirando talentos y suspiros.

El director artístico y socio fundador del club era Carlos Manga, estudiante de Derecho y cajero del Banco Boa Vista. Entre los privilegios de su cargo estaba el de ser el imitador oficial de Sinatra (aunque los resentidos que habían visto rechazadas sus solicitudes de admisión decían que esa función sólo debería corresponderle a Dick). Como director, la idea que Manga tenía de un espectáculo moderno consistía en montar el decorado como un bar de estilo norteamericano y hacer que la pareja formada por Tecla y Natanael irrumpiese en el escenario rasgando un telón y bailando el *jitterbug*, una especie de baile de San Vito a ritmo de *boogie-woogie*. Esto puede hoy parecer antiguo, pero en una de aquellas impresionó tanto al cineasta Milton Rodrigues, que éste invitó a Manga a ser su asistente en un dramón que andaba rodando, *O pecado de Nina*, con Fada Santoro. Manga aceptó y se llevó con él al hermano de Dick, Cyleno, que se convirtió en el galán Cyl Farney. A partir de 1951, ambos trabajarían juntos, como director y estrella, en las principales comedietas de la productora Atlântida, que eran detestadas, naturalmente, por sus excompañeros del Sinatra-Farney, a quienes hasta los musicales de la Fox les parecían pobretones.

Pero por más que se expandiese y conquistase nuevos territorios, el Sinatra-Farney continuaba dependiendo del sótano de la Moura Brito. Allí era donde Joca, Didi y Teresa recibían a los socios, planificaban los ensayos, concertaban las actuaciones y centralizaban las actividades. En julio de 1950 murió doña Zeca, madre

de Didi y Teresa. Se vendió la casa y las dos chicas se fueron a vivir a Belo Horizonte con unos parientes. Joca y sus padres se mudaron a un apartamento de Urca, inadecuado para albergar clubes. Sólo esto hubiera sido suficiente para desarticular el Sinatra-Farney, pero además ocurrieron otras cosas.

Como era inevitable, algunas de las principales estrellas del club, como Donato, Alf, Paulo Moura, Raul Mascarenhas, Doris Monteiro y Nora Ney, empezaron a profesionalizarse. Cyleno y Manga se habían convertido en hombres de cine. Otros socios se casaron y pasaron a vivir en libertad condicional. El propio Dick se había casado, con lo que disponía de menos tiempo para sus fans, y además se había mudado a Urca. Permitía que le enviaran la correspondencia del club a su nueva dirección, en la calle Almirante Gomes Pereira, pero ya no era lo mismo. Y, para completar los estragos causados involuntariamente al club por la institución del matrimonio, el propio Sinatra se casó con Ava Gardner y entró en su famoso «infierno astral». El éxito pareció abandonarlo: durante los tres años siguientes, hasta 1953, todo lo que grababa parecía fallido, sus películas eran espantosas y a nadie le gustaba verlo toreado por Ava con el español Mario Cabré. Ciertamente, resultaba difícil ser fan de un cantante al que su esposa le ponía los cuernos con un torero, y encima con ese nombre.

Por aquel entonces se puso de moda en Estados Unidos un cantante llamado Johnnie Ray, un baladista ultraromántico —y, curiosamente, sordo—, cuya gran proeza musical era pronunciar monosílabos como *cry* en tres sílabas: *ccc-rrr-yyy*. «Cry» era el título de su mayor éxito. Los «sinatra-farneys» prefirieron quedarse huérfanos antes que convertirse a Johnnie Ray. Pero el club había llegado a su fin.

* * *

A su fin oficialmente, porque durante unos cuantos años siguió vivo en espíritu. En la nueva casa de Dick todavía se hicieron algunas *jam sessions* en nombre del Sinatra-Farney. Más reuniones de ese estilo tuvieron lugar en el apartamento de Jorginho Guinle, en Flamengo y, como a ellas iban exmiembros del Sinatra-Farney, algunos que las frecuentaban, como Vinicius de Moraes, lo tomaron como pretexto para afirmar que habían pertenecido al club.

Las *jams* que mejor conservaron el viejo espíritu —porque contaban con la asistencia de muchos de los antiguos socios— fueron las que Paulo Moura organizó en su casa de Tijuca, en 1954. Allí se juntaban, además de Donato y Alf ocasionalmente, menores de veinte años como el pianista Luizinho (Eça), el guitarrista Durval (Ferreira), el armonicista Maurício (Einhorn) y un alevín de trece años llamado Beбето, que por entonces andaba indeciso entre el saxo alto, la flauta y el contrabajo, y que acabaría eligiéndolos todos en el futuro Tamba Trio. Los sonidos que producían no eran ya los del Sinatra-Farney pero tampoco los de la bossa nova que estaba por llegar aún. Pero Joca, Didi y Teresa no tendrían que esperar mucho.

II

LA COSA ARDE EN TIENDAS MURRAY

Pocos meses después de haber nacido, aún en 1949, el Sinatra-Farney miró a su alrededor y se dio cuenta de que no se encontraba solo en el panorama carioca de los clubes de fans. Ni podía estarlo, con el jaleo montado en la radio por el programa de Luís Serrano, en la Globo, y enseguida también por el *Hitparade* de Paulo Santos, en la Guanabara, llamando a la creación de más clubes. No iba a haber socios suficientes para todos. Rápidamente se organizó el Glenn Miller Fan Club, que los aficionados al *jazz* despreciaban. Otra pandilla de Tijuca, de la calle Pereira Nunes, reaccionó de inmediato con el Stan Kenton Progressive Club. Su fundador, Sílvio Wander, era vendedor en la tienda de discos Suebra, del barrio de Cinelândia, y recibía los «kentons» aún calientes del horno desde Estados Unidos. Este club sí que sacaba de quicio al vecindario.

Su nombre era una referencia al autodenominado *progressive jazz* de Kenton, que dividía violentamente las opiniones de críticos y aficionados al *jazz* de todo el mundo. Fue una polémica de dimensiones tan espectaculares como la que Miles Davis provocó en 1970, cuando electrocutó el *jazz* y creó esa entelequia llamada *fusion*. Pero la comparación no es exacta desde el punto de vista musical, porque lo que Kenton promovió fue un extraño —y genial para muchos— *swing* con acento sinfónico, que los pedantes describían como un cruce entre el *jazz* y *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky, con quien Kenton había estudiado.

Los conservadores refunfuñaban que la estruendosa banda de Kenton carecía de *swing*, lo cual era injusto, porque tenía mucho más *swing* que Stravinsky... aunque no tanto como Count Basie. Y además, Kenton y sus fans no estaban por el baile. Stan había conquistado un público de jóvenes *diferentes*, aunque muy parecidos entre sí, ya fuesen brasileños, cubanos o norteamericanos. Estaban deslumbrados por sus osadías armónicas y por el genuino entramado de ritmos que Kenton lograba encajar en los velocísimos tres minutos de cada grabación. Kenton parecía una variante particular de Midas: todo lo que tocaba, quedaba convertido en Kenton a oídos de sus devotos.



Cantante de cantantes: Lúcio Alves, gurú de los conjuntos vocales.

Y carecía de prejuicios: grababa desde grandes éxitos como «Begin the beguine» o «The man I love», que todas las bandas tocaban, hasta cierto tipo de material al que las otras no se acercaban ni con máscaras antigás, como tangos, valeses y boleros. Kenton sentía fascinación por los ritmos latinos, fundamentalmente los cubanos, pero grababa incluso canciones brasileñas, como «Tico-tico no fubá», de Zequinha de Abreu, y «Delicado», de Waldir Azevedo, que le enseñaba su guitarrista, Laurindo de Almeida, nacido en Miracatu (São Paulo). Daba igual lo que Stan tocara. Al pasar por el lápiz de su arreglista, el siciliano Pete Rugolo, cualquier canción salía marcada con el estilo Kenton. Fue una suerte que Laurindo no le enseñara «Vem cá, Bitu».

Todos sus músicos eran venerados —y eso que había que hilar muy fino para seguir los cambios en la formación de su orquesta—, pero los chicos tenían especial debilidad por el batería Shelly Manne, los trompetistas Shorty Rogers y Maynard Ferguson, los saxofonistas Bill Holman y Lee Konitz, los trombonistas Frank Rosolino y Bill Russo y, sobre todo, por Pete Rugolo. Estos eran las estrellas. Pero además estaba el conjunto vocal de Kenton, The Pastels, revolucionariamente armonizado por Rugolo y él mismo. ¿Y qué decir de sus vocalistas femeninas?

Primero estuvo Anita O'Day; después, June Christy; a continuación, Chris Connor. Salía una y entraba otra, a cual mejor. El hombre era un fenómeno descubriéndolas. ¿Y qué otra orquesta podía presumir de un líder con su personalidad? Kenton era un pianista de treinta y siete años, con tremendas explosiones de temperamento y que, periódicamente, amenazaba con abandonar el *jazz*, tirarlo todo por la borda y cambiar la profesión de *band-leader* por la de psiquiatra (!) Ni en un millón de años se le hubiera ocurrido esta idea a Harry James, el marido de Betty Grable.

La creación del Kenton Progressive en Tijuca, mientras tanto, no alteró la cotización del dólar en el Sinatra-Farney, porque los dos grupos admiraban igualmente «Blues in riff», «Eager beaver», «Southern scandal» y otros grandes éxitos de Stan. Y, por su parte, hasta los más rabiosos kentonianos suspiraban, en sus recaídas románticas, al oír «I didn't know what time it was», con Sinatra, y le tenían un enorme respeto a Farney como pianista; aunque no tanto como cantante. (Ningún problema a este respecto: el propio Dick se consideraba mucho más pianista que cantante). Era una *entente* más que cordial. Los dos clubes eran vecinos y se visitaban, intercambiaban discos y cromos y hasta tenían socios en común, sin que eso se considerase «doble militancia». Uno de ellos era João Donato, que tenía un portarretratos con la foto de Kenton en su mesita de noche.

Pero la reacción fue muy distinta cuando un grupo de la calle Marquês de Olinda, en Botafogo, tuvo la audacia de crear el Dick Haymes-Lúcio Alves Fan Club, a mediados de 1949. La provocación era total. ¿Cómo había gente que pudiese preferir a Dick Haymes, un subproducto vocal de Bing Crosby, antes que a Sinatra? ¿Y desde cuándo Lúcio Alves podía ser comparado con Dick Farney, al extremo de merecer un club de fans? Curiosamente, a los miembros del Sinatra-Farney no se les ocurría que Farney, como cantante, se lo debía todo, o casi todo, a Crosby en vez de Sinatra; ni que el verdaderamente original de los dos brasileños era Lúcio Alves. Lo que los emparentaba era el tipo de repertorio y el hecho de que los dos tenían lo que se llamaba «voz de recién levantado».

Otro motivo por el cual los fans de Sinatra no se tomaban en serio a Dick Haymes era porque, además de ser un «imitador» de Bing, Haymes parecía un buitre carroñero de los trabajos que Frank iba dejando atrás. Así había ocurrido en 1939, cuando Sinatra abandonó la orquesta de Harry James para cantar con la de Tommy Dorsey, y Haymes ocupó su lugar. La cosa se repitió en 1942, cuando Sinatra dejó a Tommy Dorsey para emprender su carrera en solitario, y nuevamente fue Haymes el que lo sustituyó con Dorsey. Y después Haymes también dejó a Tommy Dorsey para emprender una carrera en solitario. Sólo faltaba ahora que Sinatra se separase de su mujer, Nancy Barbato, y Dick Haymes se casase con ella. (Esto no ocurrió, pero estuvo a punto. Sinatra se separó de Nancy para casarse con Ava Gardner, y enseguida Haymes se separó también de su mujer, pero para casarse con Rita Hayworth).

Esta vez, el órdago era mayúsculo para el Sinatra-Farney, porque los promotores

del Dick Haymes-Lúcio Alves Fan Club eran Ney Lopes Cardoso, jefe de ventas de las tiendas Tonelux, y el periodista Sylvio Tullio Cardoso, que escribía una columna sobre discos en el *Diário da Noite* —y, poco después, en *O Globo*— y además presentaba un programa de jazz en Radio Guanabara. En sus peores pesadillas, los sinatra-farneys se imaginaban que existía una conspiración —orquestada por un periódico, una emisora de radio y una tienda de electrodomésticos (que vendía discos y gramófonos)— para pisotear a sus ídolos y sustituirlos por los usurpadores, engatusando a jóvenes ingenuos. Naturalmente, eso ni se les había pasado por la cabeza a Ney y Sylvio Tullio; pero el temor de los «sinatra-farneys» pareció tener fundamento cuando descubrieron a un quintacolumnista entre sus filas.

Resulta que uno de los socios más queridos pertenecía también al Dick Haymes-Lúcio Alves. Hubo un griterío de alarma en busca de la serpiente entre las orquídeas. Y, ¿quién era el traidor? João Donato.

Donato no sólo era fan de Lúcio Alves como cantante, lo que ya hubiera sido suficiente herejía, sino que también lo admiraba como arreglista de conjuntos vocales, que eran la fiebre de aquel tiempo. La perfidia de Donato quedó al descubierto cuando le oyeron silbar distraído, en plenos dominios del Sinatra-Farney, el fabuloso arreglo vocal de Lúcio para «Eu quero um samba», grabado por los Namorados da Lua. Era el colmo. «¡Traidor! ¡Judas!», le gritaron algunos, con ganas de lincharlo. Joca, Didi y Teresa lo arrinconaron para someterle a un juicio sumario. Cuando Donato admitió que había ido «una o dos veces» al Haymes-Lúcio, las chicas le dieron un ultimátum:

—Tú decides: o te quedas con nosotros y no vuelves a poner los pies en ese antro, o te largas ahora mismo —sentenció Joca.

—Vale, me quedo con vosotros —balbuceó Donato.

Le perdonaron y él, con las manos en los bolsillos de sus pantalones cortos, se fue a otro rincón a reírse por lo bajini. Y, por supuesto, siguió frecuentando el Haymes-Lúcio a escondidas.

Pero ¿qué querían ellas? Además de que era inútil exigirle lealtad inquebrantable a un chaval de quince años —que era la edad de Donato—, bastaba conocerle para saber que ejercería doble, triple y todas las militancias que pudiera en lo referente a clubes de fans. Y no sólo eso: haría cualquier cosa por estar lejos de casa y escapar de la opresiva relación con su padre, un excomandante del Ejército del Aire y piloto de Nacional Aerovías. El padre de Donato le echaba la culpa al acordeón de los continuos suspensos de su hijo en latín. Donato era bueno en gimnasia y canto coral, pero esas asignaturas no contaban. En aquel mismo año, 1949, repetiría por cuarta vez primero de bachillerato, antes de dejar los estudios para siempre. Su padre quería arrancarle la piel a tiras.

Pero Donato ya debía de saber cómo se las gastaban en el Sinatra-Farney como para haberse atrevido a frecuentar territorio enemigo. Pocos meses antes, el siempre caballeroso Dick Farney había intentado apaciguar aquella rivalidad absurda entre sus

fans y los de Lúcio Alves... proponiendo llevar al club nada menos que al propio Lúcio. (Para que los chicos lo conociesen y comprobasen que, además de gran cantante, era un tipo estupendo, etcétera). Los socios no tuvieron más remedio que aceptar, porque no podían negarle nada a Dick. Se fijó el día y la hora pero, para casi todos ellos, la perspectiva de ver a aquel individuo del bigotito entrar en el sótano, del brazo de Farney, era peor que si al propio Dick Haymes lo hubieran pillado en la cama con Ava Gardner. (Lo cual, por cierto, es sorprendente que no sucediera).

Para recibir a Lúcio Alves, prepararon el club con toda la mala uva que pudieron. De haber quedado un centímetro de pared vacío, sin fotos ni recortes de Sinatra o Farney, lo hubiesen cubierto, para amedrentar bien a Lúcio (cosa que tampoco resultaba demasiado difícil). El hombre entró como en terreno minado, pisando como si el suelo estuviese enmoquetado con papel matamoscas. Los chicos le saludaron con fría corrección, le sirvieron Crush tibio, le preguntaron por la familia y le cedieron la palabra a Dick. Éste habló de su admiración y amistad por el otro, quien le respondió en los mismos términos y ambos explicaron que, si cantaban un repertorio parecido, era porque tenían los mismos gustos. Tras estas cortesías, donde no faltaron elogios al comportamiento civilizado de los clubes de fans, Dick se dirigió al piano y Lúcio tomó la guitarra. Cuando Lúcio cantó «De conversa em conversa», los chicos le dedicaron unas palmas meramente formales; pero el acompañamiento de Farney al piano lo aplaudieron frenéticamente. Todo muy sutil.

La visita duró poco más de una hora. Al despedirse Lúcio, se consideraba que ya habían cesado las hostilidades. Pero bastó que voviera la espalda para que los «sinatra-farneys» le sacasen la lengua y le hiciesen burlas con el pulgar en la nariz. Lo cierto es que, con o sin clubes de fans, la cosa seguiría sin mejorar en los años siguientes.

Considerada desde hoy, la traición de Donato resulta más que comprensible. Quien realmente quisiera formarse como músico o cantante en el Río de 1950, al margen de los calentones adolescentes de los clubes de fans, tenía que admirar, casi inevitablemente, a Lúcio Alves. Los fans de Dick Farney, por ejemplo, no siempre separaban al cantante y pianista del galán que también era, seducidos por sus pantalones de franela, sus corbatas de pajarita y su copete rubio. Con Lúcio este riesgo no existía.

* * *

Lúcio Alves, seis años más joven que Dick, fue quizá el primer cantante de culto brasileño. Todo el que lo escuchaba en Radio Tupi, como solista de su grupo Os Namorados da Lua, se quedaba deslumbrado y pensaba que no lo conocía nadie más; como si no estuviese saliendo al aire y el aire no fuese gratis, al alcance de cualquiera que tuviese un aparato de radio. Poco a poco, fue teniendo tantos fans así, que el compositor Silvino Neto, padre del futuro comediante Paulo Silvino, lo bautizó como

«el cantante de las multituditas», en contraposición con Orlando Silva, que era el «de las multitudes». Orlando, por lo demás, era el ídolo de Lúcio, quien, por no saber inglés, se sentía mucho más apegado a la música brasileña que Farney. Pero, como todos los cantantes jóvenes de su época, tampoco podía escapar a la influencia norteamericana. Los Namorados da Lua, de los que era *crooner*, guitarrista y arreglista, tenían como modelo a un fabuloso conjunto vocal norteamericano, los Starlighters. Además Lúcio, como solista, era buenísimo adaptando el estilo de Crosby, y posteriormente el de Haymes, a su propia manera de cantar samba.

Lúcio había fundado Os Namorados da Lua en 1941, cuando tenía catorce años: un prodigio. Dejándose crecer el bigotito, parecía mucho mayor y, de ese modo, podía actuar con el grupo en los grandes templos de perdición, los casinos Atlântico y Copacabana, que tenían bajo contrato a los mejores músicos de Brasil. Durante la década de 1940, los Namorados da Lua competían en prestigio, entre los conjuntos vocales, con los Anjos do Inferno; pero, a diferencia de éstos, que eran un éxito de ventas, ellos sólo habían conseguido colocar un disco en las listas: precisamente «Eu quero um samba», de Janet de Almeida y Haroldo Barbosa, cuyo arreglo fue el que delató a Donato en el Sinatra-Farney. Pero, como los conjuntos vocales nacen para morir, y el cierre de los casinos fue el beso de la muerte para muchos de ellos, Lúcio deshizo el grupo en 1947 y se embarcó en su propia carrera como solista. Le iba bien cantando por su cuenta, pero en 1948, a los veintiún años, decidió partir también para Estados Unidos, y precisamente en el equipaje de los Anjos do Inferno, que lo habían llamado desde México para una temporada norteamericana.

Léo Vilar era el líder de los Anjos. Él mismo había embarcado al conjunto en la gira, pero a mitad de camino se casó con una cubana y los dejó. Así que invitaron a Lúcio para que lo sustituyera en las actuaciones de Nueva York. Los Anjos, además de buenos músicos, eran muy avispados. Enseguida les contrataron en *boites* de lujo, como la Blue Angel o la Reuben Bleu, cantando travesuras en portugués, como «Doralice», «Bolinha de papel» y «Eu sambo mesmo». Y ello, pese a que se encontraban en una situación de estricta ilegalidad ante el Departamento de Inmigración norteamericano. Por cierto, no tuvieron la menor culpa de que el nombre con el que se presentaban en Estados Unidos, Hell's Angels, fuese a quedar en el futuro asociado a otro tipo de grupo mucho menos musical.

Bajo las alas de los Anjos do Inferno, Lúcio lo tenía todo para ser feliz en Norteamérica. Los Anjos cobraban y pagaban con puntualidad, y tenían trabajo en diversas ciudades. En Nueva York, se hizo amigo de Dick Farney, al que conocía sólo de saludarlo en Río y de compartir repertorio. Dick se movía por todos lados como por su propia casa, y lo presentó a Kenton, Eckstine, Nat Cole y otros ídolos. Lúcio se quedaba con la boca abierta en aquellas presentaciones, pero sin lograr que de ella saliese ningún sonido. *El* no estaba en casa y prefería no alejarse demasiado del hotel Somerset, en la Calle 46 con Broadway. Hasta que conoció a Jorge Aminthas Cravo, «Cravinho», un rico joven bahiano que estudiaba Administración de Empresas en la

Universidad de Siracusa, cerca de Nueva York, y se hicieron inseparables. En los descansos de Lúcio, los dos circulaban por la Calle 52, que era el barrio musical más animado de Manhattan, y a veces era como si estuviesen en Copacabana.

Cravinho lo animó a grabar un acetato para una tienda de discos que buscaba un *crooner* que cantase con la orquesta de Tex Beneke. Lúcio se resistió, pero al final grabó «Too marvelous for words», con las palabras en inglés cuidadosamente ensayadas con Cravinho. Beneke lo llegó a escuchar y dicen que le gustó Lúcio; puede que hasta lo hubiese llamado. Pero Lúcio no quiso esperar. Antes de cumplir un año fuera de Brasil, en aquel mismo 1948, tomó un DC-4, regresó a Río y se justificó:

—Echaba de menos las alubias brasileñas.



Bajo las alas de los Anjos do Inferno: Walter, Russinho, Harry, Aluísio y Lúcio Alves en Nueva York, 1948.

Pero no se arrepintió. Volvió para retomar su puesto de selecta atracción como cantante en solitario y gurú de los conjuntos vocales en Tiendas Murray. Y, como ya sabemos, hasta llegó a tener su club de fans.

* * *

Había una tienda de discos y electrodomésticos llamada Murray en la esquina de las calles Rodrigo Silva y Assembléia, a pocos metros de la avenida Rio Branco, en el centro de Río. Aunque la razón social fuese *Tiendas Murray*, no tenía ni una sola filial que justificase esa euforia. Pero el que cruzara su puerta al atardecer, cualquier día de la semana, se encontraría con un movimiento tan intenso en la entreplanta, que juraría que aquel era el núcleo del comercio de discos en Río de Janeiro; y sólo una parte del barullo se debía a la presencia de las figuras del Vasco de Gama, campeón de la ciudad en 1949 y base de la selección brasileña de fútbol de 1950, que solían citarse allí.

En realidad la Murray vendía poco, en relación al trasiego de gente que la frecuentaba. En su entreplanta se reunían a diario los chicos de los clubes de fans; los miembros de los conjuntos vocales, que no eran pocos; todos los músicos a los que les gustaba el *jazz*, entre ellos el hombre a quien todos respetaban sin reparos, el guitarrista Garoto; nombres consagrados del periodismo y de la radio, como Sérgio Porto, Sylvio Tullio Cardoso, Paulo Santos y Eustórgio de Carvalho, alias «Mister Eco», o periodistas en ciernes como Ivan Lessa, José Domingos Rafaelli y Carlos Conde; y montones de simples amantes del *jazz*, divididos en hinchadas: los partidarios del estilo de Nueva Orleans, los del *swing*, los del *be-bop* y los del *jazz* moderno de la Costa Oeste. La Murray era la mejor importadora de discos de la ciudad, pero pocos tenían dinero para comprar los nuevos elepés norteamericanos de diez pulgadas. La mayoría iba allí para intercambiar ideas o discos de 78 rpm, bajo la banda sonora, gratuita, de las novedades que llegaban a la tienda y que pinchaban los dependientes Jonas y Acyr, también locos por el *jazz*.

Mientras los habituales sostenían sus discusiones sobre *jazz*, lo único que se llevaba la Murray eran perjuicios, porque los clientes verdaderos —los que compraban discos— casi nunca lograban llegar al mostrador ni hacerse atender por los dependientes. Jonas y Acyr se encontraban siempre demasiado ocupados arbitrando en las disputas acerca de, digamos, la superioridad de Sarah Vaughan sobre Ella Fitzgerald, durante las cuales se ponía la grabación de «Black coffee», con Sarah, hasta cinco veces en menos de una hora, contra otras tantas de «How high the moon», con Ella. Los forofos de Fitzgerald argumentaban que, en efecto, la Vaughan *parecía* mejor, pero sólo porque en «Black coffee» la respaldaban los arreglos a lo Kenton de Joe Lippman, descaradísimamente parecidos a los de Pete Rugolo, y eso ya era el acabóse.



Jonas con dos ídolos de la Murray: Stan Kenton (izquierda) y Billy Eckstine (derecha), en Nueva York, 1953.

Porque, en tal caso, había que escuchar los discos otra vez, dado que el debate dejaba de ser sobre las cantantes para pasar a ser sobre los arreglos. En consecuencia, montones de «kentons» eran sacados de las estanterías y puestos a sonar, y todo empezaba de nuevo. Las discusiones eran acaloradas, con cada participante intentando hablar más alto que el otro y todos queriéndose hacer oír, mientras Kenton, en el disco, hacía que su sección de metales (cinco trompetas y cinco trombones) soplase cada vez más fuerte. Era un caos. El gerente de la tienda, don Álvaro, temiendo una conflagración, subía corriendo las escaleras de la entreplanta y les pedía que hablasen más bajito. La polémica se enfriaba, con la victoria a los puntos de Sarah sobre Ella; pero volvía a estallar al día siguiente, esta vez con una querrela entre los fans de Jo Stafford contra los de Dinah Shore.

Además de a los ídolos supremos —Sinatra, Kenton, Vaughan—, los que frecuentaban la Murray tenían en un altar a los conjuntos vocales norteamericanos. Los preferidos eran los Pastels, los Starlighters, los Modernaires —que habían empezado como un apéndice de la orquesta de Glenn Miller y siguieron por su propia cuenta, después de que Miller tomase el famoso avión—, los Pied Pipers —que habían hecho muy bien al separarse de Tommy Dorsey— y el Page Cavanaugh Trio. Todos ellos eran escuchados con veneración por los jóvenes, que conseguían

identificar las más sutiles minucias armónicas en aquellos 78 rpm, por espantoso que fuese el sonido. Los discos de estos conjuntos abundaban en la Murray; cosa que, por desgracia, no ocurría con los de otro que, debido quizá a que grababa tan poco, era el que más les impresionaba: los Mel-Tones, comandados por Mel Tormé. Sus grabaciones de «What is this thing called love», acompañados por la orquesta de Artie Shaw, y «Bewitched», respaldados por los hombres de Kenton, volvían locos a los chicos. Por eso nadie entendió que, por aquel entonces, Tormé disolviera los Mel-Tones para cantar en solitario: hubo hasta quien juró no perdonarle jamás por haber liquidado el mejor conjunto vocal del planeta.

No es de extrañar que, habitando en ese universo sonoro, todos en la Murray tuviesen el mismo sueño: pertenecer a un conjunto vocal. Y algunos ya pertenecían, como Jonas Silva y Acyr Bastos Mello, los dependientes de la tienda. Junto con el arreglista Milton Silva, el guitarrista Alvinho Senna y el panderista Toninho Botelho constituían Os Garotos da Lua. No era casual esta apropiación de parte del nombre del recién desaparecido Os Namorados da Lua, de Lúcio Alves: también se habían hecho con muchas ideas de este grupo; el cual, por cierto, había tomado prestada a su vez del Bando da Lua, de Aloysio de Oliveira, esa misma inspiración lunar. (Había una epidemia de lunas entre los conjuntos vocales: estaban incluso los Vagalumes do Luar, aunque estas luciérnagas sólo fosforeciesen de vez en cuando).

Se consideraba que Os Garotos da Lua era el más *brasileño* de los conjuntos: y no porque sus componentes fueran del nordeste, sino porque, a diferencia de los demás, no se dedicaban a cantar temas norteamericanos. Es decir, no los cantaban en inglés: otra cosa eran las versiones de «Caravan» o «In the mood» hechas por Inaldo Villarim, que habían llegado a grabar en 1946, o las que hizo Haroldo Barbosa de las famosísimas «All of me» («Disse alguém») y «The three bears» («Os três ursinhos»), con la que triunfaron en Radio Tupi. En estas dos últimas canciones, calcaban con todo descaro los arreglos ultramodernos del trío de Page Cavanaugh.

Los Garotos llevaban en activo desde 1946. Tras haber pasado hambre en sus comienzos en Río, Radio Tupi los contrató para ocupar la vacante de los Namorados da Lua, y los ponía todos los días en el programa *Parada de sucessos* [Lista de éxitos], dirigido con mano de hierro por Almirante. No puede decirse que tuviesen mucha libertad. Cierta noche cantaron «Feitiço da Vila» con un arreglo de Cipó completamente inspirado en Stan Kenton. Almirante, que escuchaba el programa en su casa mientras cenaba, dejó la sopa por la mitad e irrumpió en la emisora, con la servilleta aún al cuello, ordenándoles que rompieran el arreglo, para que nadie «volviese a cantar aquéello jamás».

Como todos los grupos contratados por una emisora, los Garotos da Lua llevaban una vida dura. Además de la indispensable obligación de mantener un repertorio en renovación permanente, tenían que estar siempre listos para cualquier emergencia, como componer una canción sobre un tema de encargo, vestirla con uno de aquellos arreglos más bien profusos, ensayarla hasta la extenuación y salir al aire en directo,

dominándola ya perfectamente: y todo ello, con frecuencia, de un día para otro. Es un misterio cómo conseguían cumplir brillantemente los encargos, puesto que ninguno de los Garotos sabía leer música. Pero, una vez que se habían habituado a comer dos veces al día, decidieron multiplicarse para cumplir con Radio Tupi y poder seguir satisfaciendo ese hábito.

La competencia era feroz, y llegó un momento en el que había más conjuntos vocales en Río que emisoras de radio, compañías de discos y *boites* capaces de absorberlos. Casi todos procedían del norte y aparecían como plagas de langosta. Incluso con los Anjos do Inferno y el Bando da Lua fuera de Brasil, faltaban micrófonos para acomodar a los Quatro Ases e um Coringa, los Titulares do Ritmo, los Vocalistas Tropicais, el Trio Nagô, el Grupo «X», el Quarteto de Bronze, Os Trovadores, Os Tocantins, los ya citados Vagalumes do Luar, los Quitandinha Serenaders y, naturalmente, Os Cariocas. Muchos de estos nombres pueden sonar anticuados hoy en día, pero no hay que engañarse: la mayoría producía la mejor música popular de Brasil en aquellos años de posguerra. Todos querían ser modernos y, para ello, se mantenían al tanto de lo más notable en conjuntos vocales que se hacía en Estados Unidos.

Por desgracia, no bastaba ser bueno para triunfar en este campeonato de gargantas: también hacía falta disciplina. Eso fue lo que acabó con las ambiciosas aspiraciones de un grupo llamado Os Modernistas, que intentó formarse en 1950 con el propósito de ser una especie de The Pastels brasileños.

Os Modernistas eran los jóvenes João Luís, Chico, Fred, Janio —éste, obviamente, antes de convertirse en el temido periodista Janio de Freitas— y el acordeonista, arreglista y líder João Donato. Los discos de Stan Kenton constituían para ellos el entrante, el plato fuerte y el postre de su dieta diaria; pero, para realizar todas las revoluciones vocales con las que soñaban, se encontraban a merced del talento caprichoso y de la informalidad de Donato. Éste, con la misma pureza con la que un año antes *traicionaba* a los miembros del Sinatra-Farney Fan Club con los del Haymes-Lúcio y viceversa, ponía al borde del infarto a sus compañeros faltando a los ensayos, llegando tarde para las actuaciones en Radio Guanabara, donde el grupo estaba a prueba, o simplemente desapareciendo del mapa, que era lo más habitual.

Y no es que Donato, ahora con dieciséis años y ya con pantalones largos, fuese uno de los músicos más ocupados de Río. Faltaba a sus obligaciones con el grupo porque se entretenía en la calle, por Cinelândia, enfrascándose en conversaciones sobre... conjuntos vocales. En la duda de si expulsarlo o estrangularlo, los compañeros acababan absolviéndolo, siquiera porque cualquier otra actitud significaría el fin de los Modernistas. Y, por encima de eso, Donato era sensacional con el acordeón: casi tanto como el acordeonista que él más admiraba, el norteamericano Ernie Felice, cuyos discos escuchaba en la Murray. Es una lástima que Radio Guanabara no tuviese paciencia con los genios impuntuales: les rechazó y el conjunto se deshizo.

Pero nada detiene a la juventud, y esos mismos chavales —más el *crooner* Miltoninho y el guitarrista Nanai, ex Anjos do Inferno; y menos Janio, que decidió probar suerte como reportero en el *Diário Carioca*— se reunieron tres años después, en 1953, de nuevo alrededor de Donato, para otra difícil tarea: reconstruir Os Namorados da Lua, de Lúcio Alves, pero sin éste. El cantante les cedió el repertorio, los arreglos y parte del nombre del conjunto «Os Namorados», reservándose «Lua» para cualquier eventualidad. Presionados por Paulo Serrano, Os Namorados grabaron aquel año en la Sinter una nueva versión de «Eu quero um samba», más extraordinaria aún que la original de Lúcio, de 1945.

Éste es un disco de oír para creer. Con el nuevo arreglo de Donato, las notas graves de su acordeón fracturaban el ritmo como una ametralladora de síncopas y producían una *batida* que anticipaba, casi sin quitar ni poner nada, la de guitarra de João Gilberto, cinco años antes de «Chega de saudade». Era tan moderno que nadie lo entendió en su tiempo: hasta tal punto que Os Namorados se quedaron allí mismo.

Decenas de conjuntos surgieron y desaparecieron en el tránsito de la década de 1940 a la de 1950, pero había uno que parecía indestructible: Os Cariocas. Desde que se profesionalizaran en 1946, ya con su formación cristalizada —Ismael Netto, su hermano Severino Filho, Badeco, Quartera y Valdir—, Os Cariocas pasaron a ser considerados, también en la Murray, como la General Motors de los conjuntos vocales. (Sólo para que conste: los Hi-Los, de quienes llegaría a decirse en el futuro que eran una copia, no surgirían hasta 1953). Os Cariocas eran los más completos en todos los sentidos. Mientras otros conjuntos se disolvían por falta de un líder, Ismael les obligaba a ensayar hasta que un simple «buenos días» emitido por cualquiera de ellos sonase perfecto; y ninguno protestaba.



Peligro: Emilinha molestando a Os Cariocas.



Los Garotos da Lua en 1949: Toninho Botelho, Acyr, Milton, Jonas y Alvinho.

Y, por si fuera poco, ellos eran de Radio Nacional, lo que suponía, ya de entrada, cinco cuerpos de ventaja sobre sus competidores, porque esa emisora era la Rede Globo de su tiempo, o puede que más. El productor de su programa, *Um milhão de*

melodias [Un millón de melodías], era Haroldo Barbosa, lo que garantizaba un mínimo de dos o tres versiones de canciones norteamericanas por semana, con lo que uno podía hacerse la ilusión de que escuchaba a los Pied Pipers en portugués. Y en ello no dejaba de haber una cierta ironía, porque es muy posible que Os Cariocas, en un mano a mano, fuesen hasta mejores que los Pied Pipers... Pero ¿quién iba a pensar algo tan absurdo en aquel tiempo?

Precisamente, el primer éxito de Os Cariocas, «Adeus, América», de Barbosa y Geraldo Jacques, en 1948, era un desvergonzado y cachondo llamamiento al nacionalismo musical: «*Eu digo adeus ao boogie-woogie, ao woogie-boogie/E ao swing também / Chega de hots, fox-trots epinotes / Que isto não me convém!*» [Le digo adiós al *boogie-woogie*, al *woogie-boogie* / y al *swing* también / basta de *hots*, *fox-trots* y brincos / que eso no me sienta bien]... sólo que en un divertido *boogie-woogie* llevado a samba, con el que resultaba imposible no reírse. Y así lo entendieron los exquisitos. Pero, como no se podía pasar impunemente por Radio Nacional, el otro gran éxito de Os Cariocas, en 1950, iba a ser con aquel ritmo que sólo servía, según algunos, para aplastar cucarachas mientras se bailaba: el *baião*. Y precisamente con el *baião* mayor «Juazeiro», de Luís Gonzaga y Humberto Teixeira. Esta vez los exquisitos no lo entendieron. A aquéllos que no estaban de acuerdo con que un conjunto llamado Os Cariocas cantase tales exotismos del norte, quizá hubiese bastado explicarles que los líderes del grupo, Ismael y Severino, eran en realidad del norte: de Pará.

* * *

Los chicos del Sinatra-Farney podían torcer la nariz ante Radio Nacional, acusándola de contener demasiado Jararaca y Ratinho para su gusto, pero eso era porque no la escuchaban bien. En 1950, la Nacional era una de las pocas cosas absolutamente profesionales en un país de aficionados; y, pese a pertenecer al Estado —había sido amamantada, de hecho, por el Estado Novo—, era tan rentable que podía permitirse cualquier capricho. Su departamento musical, en el vigésimo primer piso del edificio del diario *A Noite*, en la plaza Mauá, frente a una bahía repleta de barcos que se llevaban café y traían yoyós, parecía un decorado del Primer Mundo. Albergaba nada menos que siete estudios más el auditorio, famoso porque su escenario se apoyaba sobre muelles. El elenco fijo —¡y con contrato!— era un *quién es quién* de la música brasileña, con cerca de ciento sesenta instrumentistas, noventa cantantes y quince directores de orquesta, entre ellos Radamés Gnatalli, Leo Peracchi y Lyrio Panicalli. Y toda esta multitud tenía que estar ciertamente contratada porque, exceptuando los noticiarios del *Repórter Esso* y las radionovelas, Radio Nacional generaba música día y noche, casi toda en directo.

Y no todo era música brasileña en Radio Nacional. Al contrario: en minutos totales de emisión, la música internacional se imponía a los sambas, *choros* y *baiões*

—además de a Jararaca y Ratinho— en una proporción de casi tres a uno, y eso contando las versiones de éxitos norteamericanos como música *brasileña*. Sólo Haroldo Barbosa hizo más de seiscientas versiones entre 1937 y 1948, llegando así a «componer» junto a Cole Porter, George Gershwin, Irving Berlin, Richard Rodgers, Jerome Kern, Harold Arlen, Vincent Youmans y gente de mucha menor talla. En fin, la xenofobia podía imperar en otras covachuelas de la vida brasileña, pero no allí. Con todos sus músicos y cantantes especializados en *foxes*, mambos, rumbas, tangos, valeses y boleros —había hasta un *cowboy* de pacotilla, Bob Nelson, para cantar «loreléis»—, es probable que Radio Nacional fuese la mayor democracia rítmica del mundo.

Y debía de ser también la más presuntuosa, pero su vanidad estaba justificada. Su programa musical más prestigioso era el ya citado *Um milhão de melodias*, cuyo título nadie consideraba exagerado. En sus trece años de emisión semanal, de 1943 a 1956, bajo el patrocinio de Coca-Cola —el programa se creó, de hecho, para lanzar la Coca-Cola en Brasil—, está claro que no llegó a ese millón de canciones. Pero si quitamos dos ceros, obtendríamos el número casi exacto de temas de todo tipo para los que Radamés Gnatalli hizo arreglos originales que interpretó con su orquesta, formada por los mejores músicos de la Nacional. *Um milhão de melodias* era una superproducción que movilizaba a tanta gente que requería dos directores: uno en el escenario, Gnatalli, dirigiendo a los músicos, y otro en la parte técnica, Peracchi, «dirigiendo», partitura en mano, a los operadores de los ocho micrófonos. Todo era grandioso en Radio Nacional, salvo los sueldos. En comparación con los de Radio Tupi, su competidora, hasta podían considerarse bajos. Pero, a pesar de ello, los artistas se hacían zancadillas por pertenecer a la Nacional. Su emisión en onda corta les garantizaba audiencia en el país entero, lo que les suponía fama, trabajo y dinero en todas partes.

Su vecina de la avenida Venezuela, Radio Tupi, no andaba demasiado lejos en popularidad, y uno de los motivos era que, en 1946, la había rehecho de arriba abajo el hombre que prácticamente había construido la Nacional: Gilberto de Andrade. Éste, contratado por el magnate Assis Chateaubriand, no sólo se llevó a la Tupi a grandes figuras de la Nacional, sino que provocó un terremoto generalizado en el medio radiofónico de Río, arrebatándoles personal y audiencia a las pequeñas emisoras. Sacó a Radio Tupi de su etapa romántica y la puso a funcionar también como un reloj. De este modo, cobró importancia la tarea de los directores artísticos, que pasaron a exigirles cierta disciplina a los músicos, como si supiesen de qué iba la cosa. Varios contratados se encontraban en el punto de mira en 1950; entre ellos, los Garotos da Lua.

El pernambucano Jonas Silva era el *crooner* del conjunto. En 1946, con dieciocho años, se había metido en un camión de emigrantes en Recife, junto a sus paisanos Milton y Miguel, rumbo a las emisoras y casinos del sur. Se bajaron en Salvador, donde se les unieron dos bahianos, Alvinho y Acyr. Los cinco descubrieron que sus

voces armonizaban y zarparon hacia Río en el Itatinga. A mitad de singladura, a la altura de Vitória, el navío se encontró con un temporal y estuvo a punto de irse a pique por exceso de pasajeros —era el primer barco que partía de Salvador desde la Segunda Guerra Mundial—; hasta que por fin desembarcaron en Río, ya como los Garotos da Lua. (Dos años después, Miguel dejaría el conjunto y otro bahiano, Toninho Botelho, que ya vivía en Río, entraría en su lugar). Pero una mala noticia les aguardaba en la plaza Mauá: el gobierno Dutra había cerrado los casinos y, en consecuencia, todos los conjuntos vocales que trabajaban en ellos habían vuelto a las emisoras de radio. No iba a resultarles fácil encontrar empleo.

El grupo tuvo que vivir a pan y agua durante más de un año, antes de que se les presentase una oportunidad. Jonas y Acyr entraron a trabajar como dependientes en Tiendas Murray, y en poco tiempo el primero se convirtió en el comprador oficial de la tienda a las compañías extranjeras.

Los otros vivían de trabajos esporádicos. En su tiempo libre ensayaban a conciencia para cuando les llegase la ocasión. Y cuando les llegó, en 1947, con Radio Tupi, se agarraron a ella con los dientes. Tenían una enorme capacidad musical, y el trabajo como vendedores de discos de Jonas y Acyr les permitía un acceso privilegiado a los últimos hallazgos de los conjuntos norteamericanos. Sus favoritos eran los Pied Pipers y los Mel-Tones, y los tomaban tal cual, sin perder tiempo en adaptarlos a su propio estilo.

Jonas era un cantante con buena afinación y con mucha clase, pero su voz, sosa y sin vibrato, no daba la talla. Y esto en una época en la que el solista modelo de los conjuntos vocales era difícil de superar: nada menos que Lúcio Alves. Para la mayoría de los temas de los Garotos da Lua, la voz corta de Jonas iba de maravilla, como en las versiones que hicieron de «Caravan» e «In the mood». Por lo demás, no era el único que cantaba así. El cantante y acordeonista norteamericano Joe Mooney, al que todos admiraban en la Murray, era otro que «cantaba bajito», como se decía. Y había un conjunto vocal entero, el Page Cavanaugh Trio, que también prescindía de los alardes vocales. Entonces, ¿cuál era el problema?

Fue Antônio Maria, recién llegado de Pernambuco y ya director artístico de Radio Tupi, quien consideró que *había* un problema. Por culpa de Jonas, según decía, el grupo entero se veía condenado a susurrar; con lo que en carnaval no lograba hacerse oír. Con el auditorio rebosante de público y la orquesta del maestro Carioca a todo trapo, las voces de los Garotos da Lua desaparecían casi por completo, también según él. Así que tendrían que elegir: o el conjunto cambiaba de cantante, o la Tupi cambiaba de conjunto.

Toninho Botelho, el panderista recién llegado a los Garotos da Lua, encabezó la conspiración para apartar a Jonas y salvar el empleo del grupo. Mientras Jonas, ajeno al movimiento, mediaba en las discusiones jazzísticas de la Murray, Toninho reunió a los otros tres en el café Atlântida, en los bajos del hotel Serrador, y les recordó la época en que habían pasado hambre. Botelho tenía un buen argumento: si Radio Tupi

los despedía porque el *crooner* les obligaba a «cantar bajito», difícilmente iban a encontrar trabajo en otra emisora con ese mismo *crooner*. Milton, Alvinho y Acyr podían estar de acuerdo en todo con Botelho, pero no era una decisión fácil. Jonas había venido del nordeste con ellos, era uno de los fundadores del grupo, vivían juntos desde hacía años en el barrio de Fátima y, qué diablos, eran casi hermanos. Además, Jonas era muy querido en el mundillo de los conjuntos vocales y también, sin comparación, el personaje más popular de la Murray. Apartarlo sería como dar un golpe de Estado. Y, en cualquier caso, ¿quién iba a sustituirlo? Todos los buenos *crooners* de la ciudad estaban ya colocados.

Alvinho iba a tropezar con la respuesta a esta pregunta pocos días después, en un viaje a Salvador para ver a la familia. Conoció a un muchacho en Radio Sociedade de Bahía, que «cantaba de vicio» y tocaba «aceptablemente» la guitarra. Eso les escribió a Milton, Acyr y Toninho a Río, asegurándoles que era el hombre que necesitaban. «Canta como Lúcio», puso también en la carta.

Acyr, compañero de Jonas en la Murray, fue el primero en aceptar la sugerencia. A Toninho no había que insistirle. Entre los dos lograron convencer a Milton, que se resistía, y le escribieron a Alvinho autorizándole para contratar al tipo. Éste aceptó. Alvinho le dijo al muchacho que sólo tendría que esperar unos días, hasta que lograsen ejecutar la delicada intervención quirúrgica con el otro *crooner*, y regresó a Río.

Una semana después, ya apartado Jonas, Alvinho fue a la oficina de correos a poner un telegrama dirigido a Radio Sociedade, Salvador, Bahía; a la atención de João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira.



Garotos da Lua, 1950: delante, Acyr, Milton y Toninho; detrás, Alvinho y el nuevo *crooner*, João Gilberto.

III

LA GUERRA DE LOS CONJUNTOS VOCALES

El viaje de Bahía a Río en 1950, por la aún sin asfaltar BR-116 y en un camión de emigrantes, era toda una prueba de resistencia, con más peligros en sus casi mil seiscientos kilómetros que los que aparecían en las películas en serie de la Republic. Si llovía, los que sobrevivieran a los lodazales, deslizamientos y socavones corrían el riesgo de despeñarse por algún barranco abierto en la carretera. No había autobús directo; en tren se moría uno de aburrimento o de viejo; y en barco se comía peor que en el acorazado Potemkim. Quizá esto explique por qué tenían tanto aguante los artistas nordestinos a la hora de acometer cualquier tarea: el noventa y nueve por ciento llegaba a Río por alguno de estos medios. La única alternativa civilizada era el DC-3 de la Panair do Brasil. João Gilberto tenía prisa por llegar a Río tras el aviso de los Garotos da Lua. Y no quería presentarse en Radio Tupi con el traje sucio y los pulmones atorados de polvo. Lo suyo era ir en avión.

Llevaba más de un año en Salvador y no había conseguido trabajo fijo en ninguna emisora. Ni siquiera como actor de radionovelas: opción que llegó a considerar, aunque sin excesivo empeño. Se había quedado a vivir con sus primos, en tanto encontraba algún sitio por ahí. Aunque lo cierto es que no tenía demasiado tiempo para buscar, sobre todo desde que conoció a Cravinho, el amigo de Lúcio Alves en Nueva York, que también había vuelto a Brasil. Cravinho se había traído a Salvador una fabulosa colección de discos de cantantes, orquestas y conjuntos vocales norteamericanos. Lo que tenía en su casa, en el barrio de Graça, hubiera matado de envidia a cualquier *disc-jockey* carioca.

João Gilberto se quedaba extasiado cuando Cravinho elegía, entre sus miles de 78 rpm y sus muchos elepés, algunos discos deslumbrantes: «Pinky», con Sarah Vaughan; «After you», con The Pastels; o «Everything I have is yours», con Billy Eckstine. Cravinho había escuchado a esas estrellas en directo, en Nueva York. Pero el auténtico ídolo de ambos era un brasileño: Orlando Silva. En cada visita de João, montones de «orlandos» de la mejor época —los que el artista había grabado para la RCA Victor entre 1935 y 1942— bajaban de las estanterías: «Céu moreno», «Lábios que beijei», «Dáme tuas mãos», «Deusa do cassino» o «Aos pés da cruz». Ninguno de los dos tenía dudas de que Orlando era —o había sido— el mayor cantante brasileño de todos los tiempos, y hasta puede que el mejor del mundo, incluidos Sinatra, Crosby, Haymes, Eckstine y Tormé. Por causas que ignoraban, Orlando había perdido la voz en algún momento de la década de 1940. Tras su cambio de compañía, de la RCA a la Odeon, su carrera empezó a declinar, y lo cierto es que por aquel entonces el cantante más grande de Brasil era ya para ambos Lúcio Alves; no por casualidad, un discípulo de Orlando Silva.

Todo eso bullía en la cabeza de João Gilberto cuando deambulaba por los pasillos

de Radio Sociedade, de Salvador, en busca de una oportunidad. La familia de su madre estaba relacionada con Odorico Tavares, el director de Radio Cultura de São Paulo. Gracias a esto le había surgido algún que otro trabajo, cantando —¡con orquesta!— en programas con público. Pero en Río sería diferente. Lo habían llamado los Garotos da Lua, que tenían contrato con Radio Tupi. Cuando le llegó el telegrama de Alvinho con la noticia de que ya podía viajar, sus primos aportaron lo que le faltaba para el viaje a Río y fue a la Panair a sacar el billete. Llevaría también algo casi tan útil como el dinero: una carta de recomendación de su tío Walter para trabajar como escribiente en el Congreso de los Diputados.

* * *

João Gilberto bajó solo la escalera del DC-3, en el aeropuerto de Galeão, tomó un taxi y subió al sexto piso de Radio Tupi, en la avenida Venezuela. Nunca había estado en Río, pero la ciudad no le intimidó. Iba con la guitarra en su funda y había llegado para alcanzar el éxito. Su entrada en el estudio, donde le esperaban los Garotos da Lua, fue casi triunfal. Alvinho se lo presentó a sus futuros colegas, así como a la estrella Dircinha Batista, que era amiga del grupo y andaba por allí. Le pidieron que les cantase algo de muestra. João desenfundó la guitarra y cantó «Sinceridade», una canción de Os Cariocas. (No cantó una de los Garotos da Lua por la sencilla razón de que no conocía ninguna). No era una prueba, puesto que ya venía contratado, pero a los otros les picaba la curiosidad por ver si de verdad era esa maravilla que les había contado Alvinho. Comprobaron que sí lo era. Hablaba bajito, con un marcado acento bahiano, y no era gran cosa a la guitarra, pero cantando podía ser Orlando y Lúcio a la vez. O sea, João Gilberto les prometía lo mejor de los dos mundos.



Sassy: Sarah Vaughan, motivo de batallas en la Murray entre sus admiradores y los de Ella Fitzgerald.



Moderno: Joe Mooney, especialista en armonías sutiles y sofisticadas, admirado por João Gilberto, João Donato, Jonas Silva y toda la Murray.

Ni la presencia de Dircinha le perturbó. Gilberto cantó con la seguridad de un veterano, y ella salió de allí proclamando a los cuatro vientos que los Garotos da Lua habían descubierto a un pedazo de *crooner*. Éstos veían multiplicarse ahora sus posibilidades en la pugna entre los conjuntos vocales cariocas. No se trataba ya de que el trabajo estuviese salvado, sino de que, con el considerable volumen de voz de João Gilberto, podrían atender las exigencias de la Tupi en todos los géneros, incluyendo el carnaval, sin tener que limitarse a los temas intimistas y sofisticados que hacían con Jonas.

Y hablando de Jonas... A sus compañeros les sorprendió la aparente frialdad con la que recibió la noticia de que lo echaban del grupo que él mismo había contribuido a fundar. Por supuesto que le dolió, pero reaccionó con elegancia. Se llevó aparte a Milton y se quejó:

—Podrías haberlo hablado conmigo, demonios. Lo hubiese entendido. Ya sabía los problemas que teníamos con la emisora. Me habría ido antes, sin que pareciera que era una expulsión.

Milton no sabía dónde meterse y Jonas le dejó sufrir unos instantes. Al final acordaron contar una historia que le salvaría la cara: debido a un problema de laringe, Jonas «había solicitado» que lo sustituyeran; y hasta había viajado a Bahía para «ayudar a traer a João Gilberto». De este modo los demás conjuntos no le colgarían el sambenito de que lo habían expulsado debido a una limitación. Pero lo que le dolía en realidad no era la laringe, sino la espalda: justo en el sitio en el que le habían dado la puñalada. Económicamente no iba a perjudicarlo demasiado. Había otros conjuntos en la ciudad, y por lo demás empezaba a descubrir, a los veintiún años, su vocación por el comercio: por el comercio de discos. Su posición en Tiendas Murray le garantizaba un sueldo fijo al mes y, gracias a su conocimiento de la música popular norteamericana, se había vuelto imprescindible a la hora de decidir qué comprar o no para la tienda.

Cualquier tendero convencional pediría, por ejemplo, cien copias de «I'm looking over a four-leaf clover», con Russ Morgan, el gran éxito del año; pero ¿quién se atrevería a pedir también diez discos de «You never say “never” again», con un grupo llamado The Axidentals, o «Hawaiian war chant», con The Merry-Macs? Jonas sabía que estos conjuntos vocales eran buenos y que, logrando colocar los dos o tres primeros discos, el boca a boca haría el resto y no quedaría ni uno sin vender. Hasta el momento había funcionado. Pero entre sus planes estaba no seguir mucho tiempo en la Murray, porque aspiraba a tener en un futuro su propia tienda de discos.

Así que Jonas siguió tratando como hermanos a sus excolegas de los Garotos da Lua, siguió viviendo con Milton, Acyr y Toninho en el barrio de Fátima, siguió trabajando con Acyr en la Murray y acogió a João Gilberto como a él mismo le hubiese gustado ser acogido cuando llegó a Río tres años antes. En cuanto a João Gilberto, se fue a vivir con Alvinho a Tijuca, mientras encontraba algún sitio.

El entusiasmo propulsó a los Garotos. Antônio Maria dejó de acosarlos en la Tupi y, en una época en la que no todos los que actuaban en la radio grababan con regularidad, los Garotos hicieron dos 78 rpm —cuatro cortes— con la compañía Todamérica, en 1951: «Quando você recordar» / «Amar é bom» y «Anjo cruel» / «Sem ela». Ninguno de estos discos fue un bombazo, pero tampoco se esperaba que lo fueran. A pesar —o a causa— de su alto nivel musical, los conjuntos vocales eran más admirados por los otros músicos que queridos por el público, que tendía a considerarlos una especie de rémora para los cantantes románticos.

Por este motivo, un *crooner* que despuntase emprendía enseguida su carrera individual, pensando que, sin la carga de los otros, volaría más ligero rumbo al estrellato. (Algunos de esos *crooners*, al descubrir lo dura que era la vida fuera, comprendían que era a ellos a quienes apoyaban los demás y volvían corriendo al conjunto). Pocos grupos, como Os Cariocas, lograban mantenerse unidos; tal vez por

falta de un líder como Ismael Netto. En ocasiones la salida del cantante suponía un sálvese quien pueda, por si eso acababa con el conjunto; cosa que solía suceder cuando ese cantante era el jefe, como pasó con Lúcio Alves y los Namorados da Lua.

Todo esto es para decir que, un año y medio después de su entrada en los Garotos da Lua, ya estaba más que claro que João Gilberto tenía altísimas aspiraciones y que iba a zarpar de un momento a otro para emprender su carrera en solitario. Sorprendentemente, esto no inquietó lo más mínimo a sus compañeros; por dos motivos: uno, porque el conjunto podía sobrevivir sin él; y dos, porque fueron los Garotos quienes despidieron a João Gilberto.

* * *

Gracias a la carta de recomendación del tío Walter a otro tío suyo, el diputado bahiano Rui Santos, casado con una hermana de su madre, João Gilberto consiguió un puesto remunerado como escribiente en el gabinete de éste, en el Congreso de los Diputados del Distrito Federal, en el Centro; a pocos metros de la tentación de Tiendas Murray. Lo malo es que en el contrato se habían olvidado de añadir que el nuevo funcionario no tendría la obligación de acudir al trabajo. João no cumplía ni con el mínimo deber del funcionario ejemplar: colgar la chaqueta en la percha, salir a vivir la vida y pasar a recogerla al final de la jornada laboral. Un año después de su nombramiento, cuando la ausencia de su chaqueta en la percha saltaba demasiado a la vista en el Palacio Tiradentes, lo despidieron.

Su formalidad con los Garotos da Lua no era mucho mayor. Pasados los primeros meses de euforia, sus compañeros empezaron a quejarse de sus retrasos y ausencias en los ensayos y en las actuaciones. Milton pasó a elaborar los arreglos de tal manera que, cuando faltase el *crooner*, éste pudiese ser sustituido por algún otro que tuvieran a mano, aun en el último momento: bastaría con que el sustituto se aprendiese el tema. De este modo, las faltas de João llegaron a ser cubiertas por otros contratados de la Tupi, como Doris Monteiro o el mismo Lúcio Alves. Y otras veces hasta llegó a ser sustituido nada menos que por su predecesor en el conjunto, Jonas Silva, prueba de que no estaba resentido. La situación de João Gilberto se complicó cuando Radio Tupi le lanzó al grupo una nueva advertencia, esta vez en nombre de la disciplina: o mantenían el orden en la formación, o se iban.

Los demás componentes del conjunto le traspasaron la queja a João Gilberto, que era a quien aludía la emisora. Los Garotos da Lua no querían arriesgarse, porque vivían un momento en el que lo tenían todo para dar el salto. En enero de 1951, TV Tupi había empezado a emitir en Río y por el programa inaugural, presentado por Antônio Maria, habían desfilado las principales estrellas de la radio; entre ellas, los Garotos da Lua, con João Gilberto y todo. En São Paulo, TV Tupi había arrancado cuatro meses antes y, como ambas pertenecían al consorcio de las Asociadas, al

conjunto se le abrían buenas perspectivas de trabajo en televisión.

En cuanto a los discos, las cosas también iban cada vez mejor. En mayo y septiembre, respectivamente, habían grabado dos 78 rpm con la Todamérica, ambos con un gran despliegue de producción. En el primero los acompañaba la orquesta llena de *swing* del joven y ambicioso Cipó; en el segundo, que iba a salir en el carnaval de 1952, contaban con el refuerzo vocal del grupo femenino As Três Marias. Los dos discos habían salido muy bien y João estaba espléndido en los cuatro cortes. Les llovían invitaciones para actuar en clubes. En suma, nada parecía detener a los Garotos da Lua.

Salvo, quizá, un *crooner* que vivía en la luna.

Una actuación más o menos en el Madureira Tênis Clube no suponía gran cosa, ni buena ni mala, para sus carreras; pero cuando el director social del club, Norival Reis, que era un influyente técnico de sonido de la compañía Continental, les solicitó una pequeña actuación allí, no pudieron negarse. Y además, le debían favores. Quedaron en que Norival les mandaría un taxi al café Atlântida, en Cinelândia. Cuando el coche llegó, aún faltaba un Garoto: João Gilberto. Lo esperaron durante más de una hora, entre furibundos tragos de café y aguardiente. Cuando se convencieron de que João no iba a aparecer, lo mandaron a freír espárragos y se fueron sin él; pero aquello se estaba convirtiendo en una enojosa costumbre. Cuando, cincuenta minutos después, llegaron al entonces distante barrio de Madureira, se encontraron las luces del club apagadas. Todos se habían ido ya y el único que les esperaba era un atónito e irritado Norival. Volviendo a la ciudad, decidieron que esa vez sería la última.

Al día siguiente, João apareció en Tiendas Murray, canturreando «Tangerine» junto a su novia Sylvinha. Acyr lo vio entrar y, sin importarle que lo oyera toda la tienda, llena como siempre, le gritó desde el otro lado del mostrador:

—¡Joder, João, esto no puede seguir así! ¡O dejas de ser un irresponsable, o te largas de los Garotos da Lua! ¡Somos unos profesionales!

João Gilberto intentó explicarse, diciendo que no había «podido ir»; pero Acyr no quería saber nada. La Murray, donde todos se conocían, escuchaba sus gritos; mientras João se moría de vergüenza al verse regañado delante de sus amigos y de su novia. Intentó decir una última palabra:

—Si es así, dile a los otros que no vuelvo.

No contaba con el disparo final de Acyr:

—Perfecto. Buscaremos a otro que esté disponible.

Ya en la calle, dirigiéndose con Sylvinha al café Atlântida, João no parecía demasiado preocupado. Cuando Milton se enteró, dijo que a Acyr se le había ido la cabeza y que lo de la noche anterior ya estaba olvidado. Al fin y al cabo, el jefe de los Garotos da Lua no era Acyr, sino Milton. En cuanto a João, últimamente consideraba que el conjunto ya no era tan esencial para su carrera. Estaba decidido a lanzarse pronto a cantar en solitario. Sabía que sus faltas y retrasos les creaban problemas con la emisora y que tarde o temprano tendría que irse de todas formas. Pero, como le

había pasado a Jonas dos años antes, João Gilberto no tuvo ocasión de decidir que dejaba el conjunto. Ellos lo decidieron antes.

Al final, Milton y los otros dieron por bueno lo ocurrido. Mientras buscaban sustituto, la función de *crooner* la desempeñaría Toninho Botelho, que tenía una voz aceptable de tenorino. Pero no tardaron en encontrar a un cantante llamado Edgardo Luís, que encajó a la perfección en el esmoquin de João y que, para alivio de todos, sabía usar un reloj.

Si João Gilberto se cayó de las nubes al verse despedido, supo amortiguar la caída con un colchón de muelles. No acusó el golpe. Y, como había sucedido con Jonas, siguió siendo amigo de los Garotos (excepto de Acyr, con quien estuvo cinco años sin hablarse). Por lo demás, había dejado el apartamento de Alvinho en Tijuca para trasladarse al de los otros, en el barrio de Fátima; de nuevo, hasta que encontrara un sitio por ahí. Se hallaba ahora doblemente desempleado: del Congreso de los Diputados y del conjunto. Pero su cabeza y su corazón le decían que era sólo cuestión de tiempo.

Hay que decir que el de los Garotos da Lua fue el último despido que padeció en su vida. Y también fue su último empleo regular.

* * *

El noviazgo con Sylvinha era una de las cosas que distraían a João Gilberto de los rigores de la vida profesional, y ciertamente la más dulce. Ella tenía dieciocho años, estudiaba en el colegio Sacré-Coeur de Marie y era la hermana pequeña de Mário Telles, amigo íntimo de João. Mário era un muchacho que continuaba el negocio familiar de tejidos, en los ratos que no estaba con los Garotos da Lua: era casi un sexto miembro del conjunto, aunque todavía no cantara ni se le hubiese pasado por la cabeza convertirse en letrista. João lo conoció en la Murray y se hicieron tan inseparables que cuando uno aparecía sin el otro, los demás preguntaban: «Pero ¿dónde te has dejado la otra cara del disco?».

Mário y Sylvinha vivían con sus padres en la calle Farani, en el barrio de Botafogo, y en su casa solían reunirse los conjuntos vocales, pese a las reglas estrictas. El padre, don Paulo, no soportaba el alcohol y los chicos tenían que contentarse con guaraná. Pero la madre, doña Maria, era francesa y cocinaba muy bien. Su bacalao al horno con salsa de aguacate era muy celebrado por aquellos jóvenes que, por lo general, sólo tenían dinero para un filete con huevos en la Hanseática, un restaurante de la plaza Mauá, detrás de Radio Nacional. João se convirtió en íntimo de la casa y sintió que le gustaba Sylvinha.

Entre otras cosas, la chica se ajustaba a aquel sueño suyo de adolescencia: quería ser bailarina y asistía a clases de danza con la profesora Madeleine Rosay, del cuerpo de baile del Teatro Municipal. Además estudiaba piano y le gustaba cantar. João podía pasarse horas acompañándola en «Duas contas», que Garoto, su compositor,

había grabado con el Trio Surdina. Estaba claro que Sylvinha tendría un brillante futuro al micrófono... si su familia —su padre en particular— se lo permitiera. Habría habido mucho más bacalao con salsa de aguacate, si la proximidad entre João Gilberto y Sylvinha no hubiera empezado a parecerse peligrosamente a un noviazgo, cosa no le gustó nada a Mário. Según los códigos de la época, la hermana de un amigo era tabú, y no se podía ni hablar de intentar seducirla.

João no quiso saber nada de tal código, sobre todo porque Sylvinha parecía corresponderle, y ambos se entregaron a una ardiente pasión. Mário rompió con su amigo, lo que les despejó el campo a João y Sylvinha. Ella pasó a acompañarlo a todas partes, a veces con su uniforme de colegiala, y fue testigo en la Murray del rifirrafe con Acyr, que provocó su salida de los Garotos da Lua.

Pero si Mário fue incapaz de impedir el noviazgo prohibido, el viejo Paulo sí que logró abortarlo, con el peso de la autoridad paterna, cuando unos meses después João Gilberto osó decirle que quería casarse con su hija. Como si ya se temiese la reacción, João no fue a la calle Farani a hacer la petición en persona, sino que mandó en su lugar a otro asiduo de la casa, el locutor Macedo Neto. Fue éste quien tuvo que escuchar el no y los improperios de don Paulo contra João Gilberto, y algunos incluso contra él mismo. Don Paulo no iba a entregarle su hija a un bahiano tirado y sin un duro, incapaz de pagar un simple alquiler y que vivía metido en casas ajenas. Le prohibió a Sylvinha seguir con aquel noviazgo «inútil», y Mário se encargó personalmente de que así fuera.

Sylvinha, por su parte, era testigo de que João Gilberto intentaba ser alguien. En agosto de 1952, cuando a João le surgió la oportunidad de grabar su primer disco en solitario, aún salían juntos. Sería en la nueva compañía Copacabana y hasta contaría con el lujo de una sección de cuerdas como refuerzo del conjunto de acompañamiento. En éste, por su parte, destacaba el sensacional Jorginho al saxo alto, y se encontraban también el pianista Britinho y el acordeonista Orlando Silveira, autor de los arreglos. No podía quejarse.

Para su gran estreno João Gilberto eligió dos sambas-canciones recién salidos del horno: «Quando ela sai», de Alberto Jesus y Roberto Penteado, y «Meia luz», de Hianto de Almeida y João Luiz; los cuatro, jóvenes compositores de los que andaban por la Murray. La grabación se realizó en un clima de paz celestial: salió casi a la primera, sin vacilaciones, errores ni repeticiones. Ningún testigo hubiera podido imaginarse que aquélla era la primera vez que João Gilberto grababa sin el respaldo de un conjunto vocal. Era como si toda la vida se hubiera estado preparando para aquel momento: y cuando ese momento llegó, el pulso no se le alteró lo más mínimo.

* * *

A no ser que el reloj del médico estuviese parado. Al oír esta grabación de João Gilberto, uno se encuentra ante la seguridad en persona. Su superioridad serena al

cantar recordaba al Orlando Silva de su gran periodo, cuando ni una mosca en el estudio podía perturbar al «cantante de las multitudes». Pero no era sólo eso. Todo lo demás en los dos cortes recordaba a Orlando Silva: la emisión sosegada de la voz, la división de las frases musicales, los vibratos, la manera de subrayar ciertas palabras, el «sentimiento» y, en algunos momentos, hasta la voz misma, incluso las erres redondas y lubricadas de Orlando. Era como si al carioca del barrio de Engenho de Dentro, entonces en su peor infierno personal y profesional —sin voz, sin éxito y sin prestigio—, le hubiera surgido de pronto un doble precedente de Juazeiro.

Las discografías de João Gilberto, que suelen empezar por el 78 rpm con «Chega de saudade» y «Bim-bom», grabado seis años después, omiten este primer disco. Es comprensible: pocos investigadores conocen su existencia, y menos aún lo han escuchado desde aquel remoto 1952. Y no es que lo hubieran escondido en el almacén nada más publicarlo. El disco se grabó, se lanzó y sencillamente no pasó nada. Lo pusieron muy poco en la radio, casi nadie se interesó en comprarlo y ninguna de las dos canciones conmocionó al público ante el que João las cantó en directo. Aunque no puede decirse que fuera un fiasco, porque seguramente ni la propia compañía se esperaba otra cosa. El único que vivió aquello como un gran fracaso fue João Gilberto.

La desconsideración hacia este primer disco parece difícil de comprender, cuando se comprueba que allí había alguien que, en otras circunstancias, hubiera podido ser el mayor cantante romántico de Brasil. Y tal vez residiese ahí el problema: tanto en «Quando ela sai» como en «Meia luz», João Gilberto retrocedió años en el tiempo, hasta el estilo de Orlando Silva, cuando para entonces lo único que todos querían escuchar eran las despreocupadas indolencias de Dick Farney y Lúcio Alves. Ese modo de cantar resultaba ya tan «antiguo», que no le daba para pagarse el alquiler ni al propio Orlando Silva. Quienes escuchan hoy el disco y no logran reconocer al João Gilberto posterior, se encuentran con otra llamativa ausencia en los dos cortes: la guitarra. Y es inútil buscarla, porque lo que se oye es el piano de Britinho. Hoy parece absurdo, pero en aquel tiempo nadie la echó en falta, ya que a João Gilberto no se le asociaba a ese instrumento (en los Garotos da Lua el guitarrista era Milton). Pero, si bien es normal que no haya en el disco atisbo alguno de la futura bossa nova, resulta asombroso que tampoco haya ningún vestigio de su ídolo Lúcio Alves. A la hora de grabar, el joven João Gilberto se dejó tomar completamente por el joven Orlando Silva.

* * *



Haroldo Barbosa al aparato: seiscientas adaptaciones en once años.

Lúcio Alves fue una de las primeras personas a las que João quiso conocer cuando llegó a Río. Cravinho, el amigo común, hizo las presentaciones. El ex Namorado da Lua era sólo cuatro años mayor que João Gilberto, pero tenía ya un largo camino a sus espaldas y *casi* había cantado con la banda de Tex Beneke, lo que no era poco. Ahora empezaba a disfrutar por fin de la cara luminosa de la luna: era el cantante ante el cual los demás cantantes se descubrían. Con su oído infalible, Lúcio se dio cuenta enseguida del potencial del muchacho bahiano y se ofreció a ayudarlo. Tuvo varias ocasiones para ello: por ejemplo, cuando los Garotos da Lua se encontraban a punto de salir al aire y João Gilberto no aparecía por los estudios de Radio Tupi.

Cuando João y los Garotos se divorciaron y resultaba algo forzado que siguiera viviendo con ellos, Lúcio lo alojó en su apartamento, en la calle Raul Pompéia de Copacabana, hasta que encontrase otro sitio; cosa que no era nada fácil, por lo que se ve, ya que João tendía a eternizarse allí donde lo acogían. Unos meses después, Radio Nacional quiso incluir en uno de sus seriales la canción «Just one more chance», de Sam Coslow y Arthur Johnson, que había sido un éxito con Les Paul y Mary Ford, y

le pidió a Haroldo Barbosa que hiciera la adaptación. En un minuto, Barbosa la convirtió en «Um minuto só», y propuso que Lúcio Alves grabase el acetato. Pero a Lúcio le provocaba urticaria cantar versiones. Alegó que no estaba disponible y sugirió que lo sustituyera João Gilberto. João grabó el acetato, haciendo una perfecta imitación de Lúcio Alves. Excepto los graves, de los que carecía, empleó todos los recursos de su ídolo, cantando de tal modo que los no avisados podrían jurar que escuchaban a Lúcio Alves. Para João era un «homenaje» a su amigo. Lúcio le dio las gracias, pero rehusó el homenaje. Lo cierto es que se quedó de piedra. Quizá advirtió ahí por primera vez que João podía ser una amenaza.

João Gilberto acababa de demostrar que, si quería, podía convertirse en Lúcio Alves. Y en su disco iba a demostrar que podía convertirse también en Orlando Silva. ¿Qué ocurriría el día que decidiera convertirse en sí mismo, en João Gilberto?

En 1951 la marihuana se compraba casi a la vista en el barrio de Lapa. Uno de los puntos era la acera del bar Primor y el cine Colonial, en la glorieta, frente a la parada del tranvía. Los proveedores eran los mismos muchachos que vendían tabaco en sus tableros. Aquí, entre los inocentes Lincoln, Caporal Douradinho, Liberty Ovais y demás marcas, se encontraban unos cigarrillos que ya venían liados en tres diámetros diferentes, cada uno a su precio: *fino*, *dólar* y *porro*, que era el más grueso. No ha quedado registro de sus precios, pero se dice que resultaban baratos para su calidad excepcional: sin duda, para atraer clientela. A la marihuana se le llamaba familiarmente «campo», «hierba» y, sólo entre iniciados, «Rafa»: una forma abreviada de la expresión «¿Rafael está por aquí?», que era como se preguntaba si había algo para *fumar*.

No se corría excesivo riesgo por fumarla en lugares públicos. Pero, aunque no fuese exactamente un «delito», no resultaba aconsejable hacerlo demasiado cerca de la policía, por si a ésta se le ocurría intervenir. Con la gente de alrededor no había ningún problema, porque casi nadie la identificaba por el olor. Y los que la identificaban, curiosamente no la veían como una droga, como un tóxico —que todo el mundo pronunciaba «tóchico»—, sino como un «alucinógeno», (para el vulgo había una importante diferencia entre ambas cosas). Como casi todos ignoraban el verdadero efecto de la marihuana, lo peor que podía pasarle a uno si lo pillaban *fumando* era que adquiriese cierta fama de «loco». O sea: nada que fuera a empeorar en exceso la imagen que ya se tenía de los músicos y los cantantes.

Pese a esta aparente tolerancia, pocos músicos y cantantes blancos la fumaban a principios de la década de 1950. Los sambistas siempre habían tenido marihuana en los *morros* —los cerros de Río de Janeiro—, pero ésta tardó en bajar a la ciudad. Y cuando lo hizo, al término de la Segunda Guerra Mundial, fue a pequeña escala. Sus primeros consumidores fueron los soldados norteamericanos, que desembarcaron en la plaza Mauá padeciendo el mono. Allí entraron en contacto con los marineros cubanos, siempre avisados en estos asuntos, y resolvieron el problema. Muchos de estos soldados se hicieron amigos de los músicos de Radio Nacional, cuyo lugar de

reunión era el bar Zica de la plaza Mauá, casi al lado de la emisora. El Zica —no confundir con el futuro Zicartola de la calle Carioca— no era un punto de venta de drogas, sino que se limitaba al mercado negro de dólares y *whisky*. Pero en aquel trasiego entre marines, cubanos y músicos, el interés por la marihuana debió de despertarse hasta en los no fumadores. La orquesta de Tommy Dorsey fue a Río aquel año e inició al personal de Radio Tupi en el consumo del producto.

Casi todos los Garotos da Lua conocían a «Rafa» y, cuando le ofrecieron el primero a João Gilberto, en el apartamento del barrio de Fátima, éste le encontró cualidades que los cigarrillos comunes, que le producían ciertas náuseas cuando intentaba fumarlos, decididamente no tenían. Con la marihuana sentía que se le aguzaba la sensibilidad, haciéndole percibir sonidos y colores insospechados. Y también se le despertaba algo místico, casi inexplicable, que hasta entonces, con veinte años de edad, había estado reprimiendo sin darse cuenta. Fue fácil de conquistar. Desde entonces, nunca más fumó Lincoln, Caporal Douradinho ni Liberty Ovais.

* * *

João Gilberto había llegado hacía poco de Bahía cuando se cruzó con João Donato en Radio Tupi. Ninguno de los dos había visto jamás al otro. Se miraron mutuamente unos instantes y João Gilberto exclamó:

—¡Pues sí!

Y Donato entendió exactamente lo que quería decir.

Unos meses antes en Salvador, Alvinho, de los Garotos da Lua, le había dicho a João Gilberto que en Río conocería a un acordeonista que parecía su gemelo. Y en Río le dijo lo mismo a Donato sobre el cantante que iban a traer de Bahía. Cuando João Gilberto y Donato se cruzaron en la Tupi, descubrieron que Alvinho tenía razón.

Y también descubrieron que se parecían en otros aspectos aún más importantes. Musicalmente los dos lo exigían todo de los demás, y un poco más de sí mismos, lo que complicaba su convivencia en un grupo: nadie les parecía lo suficientemente bueno para tocar con ellos. Pero este nivel de exigencia no iba acompañado de la correspondiente disciplina, lo que no siempre entendían quienes les contrataban. Con tantas afinidades era normal que se volviesen uña y carne en aquellos primeros e inciertos años de la década de 1950; y que delante de los demás se comunicasen con un fastidioso código, compuesto más de silencios que de palabras, ligeramente inaccesible a los mortales. Esto les valió a ambos la fama de raros, que ya siempre les acompañaría. Y con razón: los dos eran excéntricos. De lo contrario no se explica qué les llevaba, por ejemplo, a visitar en Botafogo el Instituto Pinel de salud mental, sin que tuviesen a ningún conocido entre los internos; arriesgándose, además, a que no les dejaran salir.

El que anduviesen juntos día y noche no se tradujo inicialmente en ninguna

colaboración que no fuera la de sus compras en Lapa. Por otro lado, su evolución musical no iba pareja: Donato le sacaba kilómetros de ventaja a João Gilberto. En junio de 1953, mientras Donato grababa con Os Namorados aquella versión absolutamente moderna de «Eu quero um samba», con la Sinter, João intentaba conseguir que se grabara su primera composición: un insípido samba-canción, en *colaboración* con Russo do Pandeiro, titulado «Você esteve com meu bem?», que no estaba mal para la época pero que, aunque se le quitara el sonido en plan maracas del *afoxé* en la grabación, hoy podría pasar por un bolero.

Russo do Pandeiro era un veterano del círculo de Carmen Miranda en Río y en Hollywood. Cuando vivía en Estados Unidos, apareció en algunas comedias ambientadas en Brasil, con Groucho Marx, Esther Williams y el trío Bing Crosby-Bob Hope-Dorothy Lamour. Tenía además una banda llamada Russo and the Samba Kings. Nunca fue candidato al Oscar, pero ganó el suficiente dinero como para poder realizar su mayor proeza en el cine: comprar la antigua casa de Rodolfo Valentino en Beverly Hills. Tras regresar a Río en 1950 —y vender la casa de Valentino—, montó un estudio de grabación de *jingles* en la calle Santa Luzia. El entrañable Russo no escribió ni una coma para ganarse su coautoría de «Você esteve com meu bem?», pero contribuyó con sus contactos en la RCA Victor a que se grabase la canción. Y con una debutante: Mariza —la futura Gata Mansa—, la nueva novia de João Gilberto.

João estaba aún lamiéndose las heridas tras su ruptura con Sylvinha Telles, en 1953, cuando conoció a Mariza, de diecinueve años, en una fiesta del barrio de ella, Tijuca. Le pareció una morena de cortar el hipo, lo que no requería grandes dotes de observación, y, cuando le dijeron que a la chica le gustaba cantar, cogió a toda prisa la guitarra para acompañarla. Mariza interpretó «Sandália de prata», de Alcyr Pires Vermelho y Pedro Caetano. João se quedó tan doblemente impresionado, que no pudo evitar hacerle la típica pregunta: si no querría convertirse en una cantante de verdad. Mariza respondió que se encontraba a gusto como dependiente de la tienda A Exposição. Él le aseguró que la convertiría en una profesional. Lo que quería en realidad era convertirla en su novia, cosa que consiguió; pero el caso es que también la transformó en una cantante. Y menos mal que fue así, porque después de las promesas de focos y ovaciones que le hizo João, Mariza pidió el finiquito en su trabajo.

«Você esteve com meu bem?», en la que fue acompañada por la orquesta del maestro Gaya con un angelical João Gilberto a la guitarra, le proporcionó a Mariza una serie de actuaciones en *bottes* y, tiempo después, un largo contrato en el Golden Room del Copacabana Palace; tan largo que hay quien piensa que todavía sigue cantando allí. O sea, João hizo por Mariza lo que no lograba hacer por sí mismo. Pero para él aquel disco sólo supuso un desengaño más. Su canción pasó sin pena ni gloria y nadie se fijó en su guitarra. La cosa empezaba a ser preocupante. Hacía ya más de un año que se encontraba sin trabajo, y los *jingles* que había empezado a grabar en el estudio de Russo do Pandeiro apenas le daban para el tranvía. Además, no se había

venido de Bahía para cantar *jingles*.

¡Y menudos *jingles*! En el de la bebida chocolateada Toddy, por ejemplo, en el que participaba con Mariza y Os Cariocas, decía la letra: «*Eu era um garoto magricelo / Muito feio e amarelo. // Toddy todo dia ele tomou / Engordou e melhorou / Forte ficou. // As garotas agora me chamam bonitão / No esporte eu sou o campeão*» [Yo era un muchacho endeblucho / muy feo y amarillento. // «Toddy todos los días tomó / engordó y mejoró / fuerte se puso». // Las chicas ahora me llaman guapetón / en el deporte soy el campeón]. Grabó otros aún peores, pero éste fue el que más le hizo sufrir, porque hasta ese momento le gustaba el Toddy.

Menos desagradables, aunque quizá más degradantes todavía, eran las fiestas de la alta sociedad a las que lo invitaban para que tocara. El pago consistía en el acceso libre al bufé y a las bandejas de los camareros, aunque tenía que entrar y salir por el ascensor del servicio. Se trataba, literalmente, de tocar para comer. A una de aquellas fiestas, en la casa de la familia Serzedelo Machado, fue con Mariza. Uno de los asistentes era el expresidente de la República Eurico Gaspar Dutra, que parecía mascar un chicle imaginario mientras dormitaba en su silla. Había otros músicos allí, algunos de los cuales pasaron hambre cuando Dutra cerró los casinos. Y también ellos tocaron para el abuelete.



Samba a lo Kenton: Alberto, Donato, César (padre de Paulinho da Viola), Duílio, Arthur y Altamiro Carrilho en Radio Guanabara, 1953.

En Juazeiro y Salvador era la familia de João Gilberto la que organizaba fiestas así, con él como anfitrión y no como músico que entra por la puerta de atrás. Pero ¿qué anfitrión ni nada podía ser en Río, si hasta se había quedado de nuevo sin un sitio donde vivir? Lúcio Alves le había dado a entender que quería volver a estar solo

y João tuvo que dejar el apartamento del amigo; que, por lo demás, ya no era su amigo: un amigo no se molesta por bromas como la de grabar «Um minuto só» imitándolo. João Gilberto habló con Chico, compañero de Donato en Os Namorados, y éste aceptó acogerlo en su diminuto apartamento de Copacabana: pero sólo hasta que encontrase, etcétera.

No puede afirmarse que tener a João de huésped fuese una molestia absoluta: pero sólo porque a veces desaparecía y no regresaba hasta varios días después, lo cual significaba que había ido a visitar a algún amigo y se había quedado allí, sin más preocupaciones. Uno de sus refugios favoritos era el apartamento del artesano y compositor bahiano Clóvis Santos, en la calle Alcindo Guanabara, en el centro de la ciudad. Clóvis era el autor de «Grande mágoa», que Mariza había grabado en la cara B de «Você esteve com meu bem?», y en el futuro llegaría a ser uno de los principales impulsores de la comunidad musical de Conservatória, población del estado de Río de Janeiro. Dos cosas retenían a João en casa de su amigo: el diabólico guiso de oca que su mujer, Iola, preparaba casi diariamente a petición suya, y la planta de marihuana que había plantado en un vaso y que le gustaba ver crecer. Mariza, que lo acompañaba a casa de Clóvis, ignoraba lo que era y le encantaba el súbito interés de su novio por la botánica.

Cultivar su propio producto tal vez fuese una solución económica para João. Sus finanzas se encontraban cada vez más por los suelos. Sus perspectivas de trabajo eran nulas. No podía escribirle a su familia para pedirle dinero, y su orgullo se venía abajo cuando algún amigo como Clóvis —o como el maestro Britinho, su pianista en «Quando ela sai» y «Meia luz»— le daba algo de dinero para que se fuese apañando. Su ronda nocturna por las *boites* tampoco le servía de nada. Ciertamente que, como era amigo de casi todos los músicos, no pagaba entrada; pero tampoco solían invitarlo a tocar. A veces prefería quedarse en la puerta, sin entrar, esperando que alguno saliera a tomar el aire y aprovechar para charlar un rato.

Uno de aquellos sitios era la *boîte* del hotel Plaza, en la avenida Princesa Isabel, donde actuaba su amigo Johnny Alf. Otro era un bar llamado Tudo Azul, en la calle Domingos Ferreira, donde el pianista de la casa, un chico llamado Tom, le había presentado al poeta Vinicius de Moraes. Y Donato tocaba el acordeón con la orquesta de Copinha en el Copacabana Palace. Donato tenía cuarenta minutos de descanso entre dos sesiones, y João solía esperarlo enfrente, en el paseo marítimo. Pero el otro era un especialista en llegar tarde o faltar al trabajo, con lo que muchas veces João se quedaba sentado allí solo en su banco, contemplando el mar. Su vida no estaba siendo lo que se dice emocionante.

Ni parecía que fuera a serlo pronto. En enero de 1954, cuando empezó a parpadear en su estómago la luz de emergencia, consideró que tenía que hacer algo. Necesitaba un trabajo que le permitiese tirar unos meses por lo menos. Una vez más le pidió ayuda a Russo do Pandeiro y éste encontró la solución: Carlos Machado, «el Rey de la noche».

Muchos le debían a Carlos Machado el comienzo de sus carreras, en lugares como el Casino de Urca, el hotel Quitandinha o la *botte* Night and Day. Entre ellos, además del propio Russo, se encontraban Dick Farney, Laurindo de Almeida, los Quitandinha Serenaders, Fafá Lemos, Mary Gonçalves, Ângela Maria, Emilinha Borba y, por supuesto, Virgínia Lane. Sus espectáculos eran un festival de plumas, buena música, chistes picantes y, sobre todo, un criadero de *girls* (pronúnciese *guéus*). Las chicas, tras dejarse allí la piel, partían para carreras internacionales o para bodas millonarias. La *girl* que Machado preparaba en 1954 para que fuera la próxima sensación se llamaba Norma Bengell. João Gilberto no perdía nada por ir a trabajar con él, decía Russo. Lo peor que podía pasarle era una carrera internacional o una boda millonaria.

En aquel momento Machado preparaba una superproducción más de las suyas: el espectáculo *Esta vida é um carnaval*, que se representaría en la *botte* Casablanca, en Urca. La estrella era Grande Otelo y el elenco resultaba una exageración hasta para los patrones de Machado: la mulata Déo Maia, Ataulpho Alves e Suas Pastoras, Teresa Austregésilo, el propio Russo, la sección entera de *girls* y toda la percusión de Império Serrano. Con tanta gente en escena, Machado consiguió atender la petición de Russo y le encontró un hueco a João Gilberto. Y no sólo eso: le encontró otro a Mariza. Y para que no se dudara de su buena voluntad, le reservó a João cuatro pequeñas salidas a escena. Sólo en las dos últimas cantaba.

En la primera salida João interpretaba, como figurante, a un compositor en la terraza del café Nice. Entraba, se cambiaba de ropa a toda prisa y reaparecía como fusilero naval en Lapa. Otro cambio y regresaba con la cara pintada de negro, haciendo de esclavo en el barracón y cantando a coro con los otros. Y por último salía vestido de payaso en la escena final, para cantar con todo el elenco el samba de Sinhô «Recordar é viver».

No era fácil: cuatro cambios de vestuario en una hora y veinte minutos de espectáculo, sin quejas ni retrasos, sin perder los pies y teniendo que vérselas a veces con cincuenta personas en el escenario. Sólo un profesional, aunque fuera sin experiencia, podía cumplir con tal responsabilidad. Y sin embargo, João Gilberto se mantuvo hasta que acabaron las representaciones, en marzo, sin una sola queja de Machado.

Cosa que el empresario no podía decir de Mariza. En todas sus salidas, como cualquier *girl* de Machado, tenía que aparecer en bikini o, como mínimo, con un vestido corto, con los muslos al aire. Mariza se rebeló contra aquella exhibición, que consideraba «indecente», y cumplió las dos primeras semanas sólo porque João Gilberto la convenció. Cuando al final decidió irse, ambos se pelearon.

—No vas a estropear tu carrera por una tontería —dijo João.

La gata no era tan mansa:

—Claro que voy —respondió Mariza—. Aquí estoy para cantar, no para exhibirme.

—Si te vas, se acabó lo nuestro —insistió João.

—Pues entonces, adiós —dijo ella—. Si a ti no te molesta cantar vestido de fusilero, a mí sí me molesta cantar desnuda.

Cuando Mariza abandonó el espectáculo, João Gilberto debió de sorprenderse con su propio sentido de la responsabilidad, por haber intentado forzarla a cantar disfrazada, como increíblemente él mismo hacía. Pero era porque no tenía elección, y también él se odiaba cada vez que salía a escena con aquellas ropas ridículas. Aunque había siempre tanta gente encima del escenario que quizá nadie se fijase en él.

La agonía no duró mucho, a pesar de que *Esta vida é um carnaval* fue un éxito de crítica. (Rubem Braga la calificó de «emocionante»; Antônio Maria la definió como «un espectáculo que el público disfruta a flor de piel»; por fortuna, ninguno de los dos había advertido la presencia de João Gilberto). Fue también un éxito de público, pero Carlos Machado tuvo que cerrarlo a los dos meses. Su contrato con la *botte* Monte Carlo, en el barrio de Gávea, había expirado, y debía traspasar al Casablanca el espectáculo que tenía allí, *Satã dirige o espetáculo* [Satán dirige el espectáculo]. Esto suponía el fin de la carrera teatral de João Gilberto, porque no había sitio para él en *Satã*.

El balance de su participación en *Esta vida é um carnaval* era nefasto: había cantado vestido de payaso, no había partido hacia una carrera internacional, no había conseguido una boda millonaria y encima se había quedado sin novia.

Por casualidad, unos meses antes fue adoptado literalmente por un conjunto vocal que también empezó con Carlos Machado: los Quitandinha Serenaders. Machado les puso ese nombre cuando cantaban con su orquesta en el famoso hotel Quitandinha de Petrópolis, en los tiempos en los que era un casino. Con el final del juego en 1946, el hotel volvió a dedicarse sólo al hospedaje, pero había perdido práctica y entró en crisis. El conjunto descendió de la sierra camino de las *bottes* y las emisoras de Río, pero conservó el nombre (que, por cierto, *no* provocaba risas cuando lo anunciaban).

Los Quitandinha eran los gauchos Luís Telles, Alberto Ruschel, Francisco Pacheco y el carioca Luiz Bonfá, cada cual con sus respectivos bombachos. Su especialidad eran las canciones folclóricas de Río Grande del Sur, pero poco a poco fueron incorporando temas más urbanos, aunque sufrientes, como «Felicidade», de su paisano Lupicínio Rodrigues. A veces incurrían en el exotismo, con cosas como «Clair de lune» o, atención, «Malagueña salerosa». Además del acento, oreado en las verdes praderas sureñas, tenían un estilo fácilmente reconocible. Nunca llegaron a tener un éxito espectacular, pero eran muy apreciados.

Hasta en esto los Quitandinha eran un reflejo de su líder, el veterano Luís Telles, un hombre de reconocida bondad. En el futuro llegaría a tener en Río Grande del Sur una inmensa plantación de rosas, que aceptaba vender para cualquier fin, salvo para los cementerios. Al conocer a João Gilberto en 1953, Luís Telles sintió una admiración por él como no había sentido jamás por ningún otro cantante. Enseguida se encariñó con el ser humano y, como era dieciséis años mayor, lo acogió como al

hijo que no tenía (y que sólo tuvo mucho más tarde). Hasta le llamaba Joãozinho. Telles, y también Ruschel, acogieron a João Gilberto bajo sus capas gauchas y calentaron su corazón como si fuesen un brasero. Por medio de Ruschel, que además de cantante era galán del cine brasileño —había protagonizado *Cangaceiro*, de Lima Barreto—, João llegó a conocer a uno de sus ídolos, Assis Valente, el compositor de «Brasil pandeiro». Valente iba a hacer la banda sonora de una de las siguientes películas de Barreto, una más de las que andaba rodando en su cabeza. Al final no se hizo, pero de aquel encuentro salió al menos una importante producción: la dentadura de João Gilberto.

En los tres duros años que llevaba en Río, su boca se había convertido en una antología de afecciones dentales. Assis Valente —cuya carrera iba en declive desde que se tiró desde lo alto del Corcovado, por Carmen Miranda, y no se mató— había decidido dedicarse más a su consulta de protésico dental, y le ofreció un tratamiento gratuito a João Gilberto. Fue muy generoso por su parte, pero Valente era mejor sambista que protésico y es posible que usara al cantante como piloto de pruebas de su instrumental. João se pasó meses con la boca en obras, pero los puentes fijos que Assis le puso en lugar de los dientes que le extrajo no quedaron demasiado bien.

Al contrario de lo que se piensa, João Gilberto nunca fue miembro de los Quitandinha Serenaders. Pero andaba tanto con ellos como si lo fuera. En 1953, cuando Bonfá dejó el conjunto para trabajar solo, João era su sustituto natural. Empezó a ensayar regularmente con el grupo, pero algo les decía a los otros tres que la cosa no iba a funcionar: a João no le gustaban las camisas con estampados de racimos, ni el repertorio; cuestionaba los arreglos, las armonías, el ritmo y, cuando los otros estaban ya a punto de matarlo, tenía que acudir corriendo Luís Telles con dosis extras de mate para restablecer la paz. João sólo hizo unas cuantas actuaciones esporádicas con los Quitandinha, y quien verdaderamente sustituyó a Bonfá fue Paulo Ruschel, hermano de Alberto.

Luís Telles nunca permitió que aquellos problemas interfirieran en su admiración y afecto paternal por João. Entre los desvelos que dedicaba a su protegido se contaba el de obligarle a tomar guaraná con ajo, para cortar o prevenir la gripe; y de paso mantener a distancia a la gente durante las siguientes horas.

Pero su participación en el futuro inmediato de João Gilberto iba a ser infinitamente más decisiva que el guaraná con ajo que le administraba.

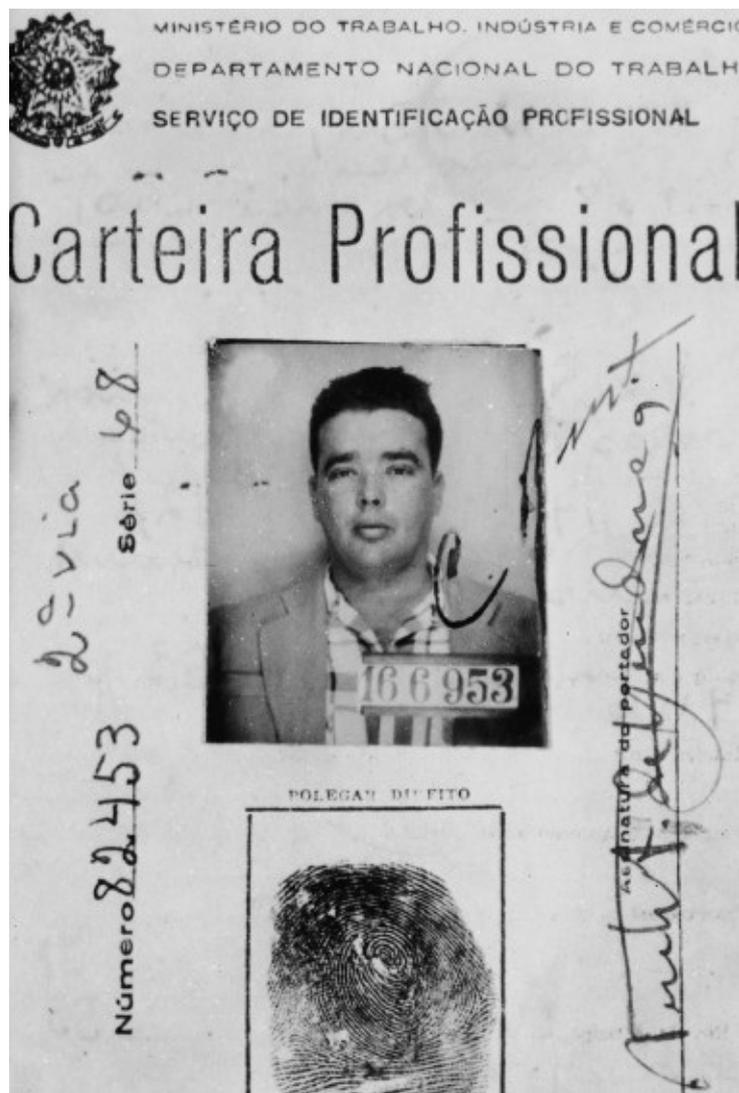
IV

LA MONTAÑA, EL SOL, EL MAR

Evocada desde hoy, la Copacabana de principios de la década de 1950 parece muy romántica. Y para quienes la vivieron ciertamente debió de serlo. Pero a los ojos del periodista Antônio Maria —que prácticamente la veía sólo por la noche, y casi siempre desde el interior de una *botte*— tenía también «un clima sombrío como el de *Amanece*», una vieja película francesa con Jean Gabin. Según Antônio Maria, si el letrista Alberto Ribeiro la había llamado «*princesinha do mar*» [princesita del mar] y había dicho que «*pelas manhãs, ela era a vida a cantar*» [por las mañanas, era la vida cantando] en «Copacabana», era porque «vivía en la Zona Norte y no estaba muy bien informado». Vista de cerca, escribía Maria en una de sus crónicas, la noche de Copacabana era un desfile de «mujeres sin dueño, pederastas, lesbianas, traficantes de marihuana, cocainómanos y delincuentes de la peor especie». No está mal.

Quizá se podía vivir en Copacabana sin atisbar nada de esto, pero Antônio Maria se movía por los lugares más movidos del barrio a altas horas de la madrugada. Y además, le pagaban para ello. Según su descripción, «los hombres orinaban tranquilamente en la puerta de los bares, a pocos metros de unos policías que, en vez de intervenir, se hurgaban los dientes con sus palillos y lanzaban groseras carcajadas». Cada edificio tenía «una media de cincuenta ventanas», detrás de las cuales se escondían, según sus cuentas, «tres historias de adulterio, cinco de amor fugaz, seis de parejas solteras y sólo dos de cónyuges que habían pasado por la vicaría y el juzgado». En las treinta y cuatro ventanas restantes no parecía ocurrir nada, pero «sólo había que esperar a los periódicos vespertinos: ahí se hablaría de tiroteos, asesinatos, robos, venganzas y suicidios». Y, por si fuera poco, el barrio tenía problemas de agua.

Entre 1948 y 1964, Antônio Maria mantuvo una popularísima columna en diferentes periódicos de Río: *Diário Carioca*, *O Jornal*, *Última Hora* y *O Globo*. En su relato cotidiano de la vida nocturna de la Zona Sur —o de Copacabana, ya que Ipanema se consideraba por entonces sólo un apéndice y había serias dudas sobre la existencia de Leblon—, Maria creaba una atmósfera *noir*, sofocante y claustrofóbica, donde la vida amorosa era casi una letra de tango, sólo que a ritmo de samba-canción. Y él debía de saber lo que decía porque, a juzgar por sus canciones, nadie amaba a nadie y, si él se muriese mañana, no habría quien sintiese su ausencia; los individuos eran restos de bebidas que otros tiraban y, si Antônio se pelease con una mujer a las tres y cinco de la madrugada, cinco minutos después ya sería tarde para arrepentirse. Qué depresión. Pues eso es lo que decían sus letras.



Newton Mendonça: pianista de la noche, compositor junto a TomJobim.

Pero a fin de cuentas no debía de ser *tan* mala, porque el pernambucano Antônio Maria vivió en Copacabana casi toda su vida carioca. Y la mayor parte de ese tiempo lo pasó en los bares, *boîtes* y restaurantes situados entre Leme y el Puesto Seis, en muchos de los cuales se convirtió en una leyenda. Tenía un modo de ser lento, gracioso y generoso, pero también podía resultar fanfarrón, inoportuno y maleducado, aunque sólo después del décimo *whisky*. No les gustaba a todos, pero casi nadie se hubiese atrevido a enfrentarse con él en un cuerpo a cuerpo. Cosa comprensible: Maria ocupaba metro ochenta y cinco del suelo al techo y acarreaba una estructura de ciento treinta kilos de músculos y grasa bien apretados. Pero daba más miedo aún por su influencia en la radio y en la televisión y por el poder de su columna, capaz de derribar o erigir reputaciones: hubo un tiempo en que si él ponía en entredicho a un artista o un espectáculo, podía irse encargando la corona de flores.

Por usar una frase hecha, Maria era un «niño grande» —título de una de sus canciones— que necesitaba a veces una azotaina. Y se llevó unas cuantas, pero propinadas todas por mujeres. Su corazón se exponía a un doble peligro: el de sus múltiples dolencias cardíacas, y el de las tremendas pasiones amorosas que vivía con

dramatismo y que relataba sin el menor pudor en sus canciones. Una de estas pasiones públicas fue por Danuza Leão, que le «quitó» a su propio patrón en *Última Hora*, Samuel Wainer, y con la que vivió de 1960 a 1964 una relación de dramón mexicano.

La primera mitad de la década de 1950 fueron los años Antônio Maria. Tenía una enorme influencia en la vida de la gente; incluso cuando no era consciente de ello, cosa habitual. Da la impresión de que si se encontrase en un barco y se moviera para rascarse la espalda, el barco entero oscilaría. Y esto fue precisamente lo que hizo cuando puso en la picota a Jonas Silva ante los Garotos da Lua y éstos tuvieron que llamar a João Gilberto: lo que, a la larga, terminó modificando el rumbo de toda la música popular.



Haciendo oscilar el barco entero: Antônio, «Ninguém me ama», Maria.

En Radio Tupi, Maria no se contentaba con ser el director del Departamento de Producción. También retransmitía fútbol, escribía programas humorísticos, producía crónicas diarias e incluso componía *jingles*. Cuando llegó la televisión, la ocupó con todo su peso y su estatura, sin dejar espacio en la pantalla para casi nadie más. En

1951 protagonizó el mayor fichaje de la radio brasileña hasta entonces, cuando dejó la Tupi y se fue a la Mayrink Veiga por cincuenta mil cruzeiros al mes: un escándalo. Ningún cantante, ni siquiera Francisco Alves, ganaba tanto, y eso que Francisco Alves cantaba mucho mejor.

Como también controlaba la prensa, Antônio Maria podía dictar el gusto de la época a voluntad. Naturalmente, a voluntad de su propio gusto. Y éste se inclinaba por aquel ritmo que surgió cuando el samba y la canción fueron pillados en la cama: el samba-canción (aunque existía la sospecha de que el padre de la criatura había sido el bolero, en un momento en el que el samba estaba distraído). Maria no inventó el samba-canción, que ya luchaba por un lugar bajo las candilejas desde comienzos de la década de 1940; pero fue su gran valedor, aún más cuando empezó a producirlo como compositor. Tuvo la suerte de empezar arrasando, en 1952, con «Ninguém me ama», en la que lo hizo absolutamente todo: la música, la letra, la promoción en las emisoras, la elección del intérprete y hasta darle permiso a su amigo Fernando Lobo para que la firmara con él.

«Ninguém me ama» ayudó mucho a un puñado de personas. A Antônio Maria lo consagró como compositor. A Nora Ney, que la cantó, le supuso una carrera: recién salida del Sinatra-Farney, había hecho muy bien en seguir el consejo de Dick Farney de que cambiase su nombre, Iracema Ferreira, por aquel otro más artístico. A los jóvenes pianistas de la noche, como Tom Jobim o Newton Mendonça, les indicó un camino a seguir cuando ellos mismos se convirtieron en compositores. Y para otra generación más joven aún —la de Carlinhos Lyra, Roberto Menescal y otros, que tenían quince años en 1952— fue importante por reacción: «Ninguém me ama» era justo lo que *no* querían hacer.

Aunque el éxito de la canción le garantizó *whisky* por muchos años, hasta Antônio Maria se hartó de ella, porque ya no podía entrar en las *boites* sin que el *crooner* se pusiera a cantarla para incordiarle. En cierta ocasión, cuando el pianista de la *boite* Michel, al verlo, se arrancó con la introducción, Maria se anticipó al cantante y parodió su propia letra: «*Ninguém me ama / Ninguém me quer / Ninguém me chama / De Baudelaire*». [Nadie me ama / nadie me quiere / nadie me llama / Baudelaire].

Por la omnipresencia de sus temas, se consideraba que Maria componía mucho. Pero podría afirmarse que en realidad compuso poco: aproximadamente sesenta canciones, incluidos los *frevo*s, marchas y *maxixes* que sus amigos le elogiaban por compasión. Pero cuando Maria acertaba, lo hacía a lo grande; y esto ocurría casi siempre con sus colaboraciones con Ismael Netto, el líder de Os Cariocas. Maria e Ismael hicieron diez canciones juntos, de las cuales «*Canção da volta*» y «*Valsa de uma cidade*» serían más que suficientes para que sus nombres quedaran grabados en bronce. En esta última el reportero-letrista Antônio Maria empleaba un estilo «cámara-ojo», que adoptaría en la bossa nova su futuro archienemigo Ronaldo Bôscoli.

Lamentablemente, éstas y otras canciones han quedado para la posteridad como

«temas de Antônio Maria», cuando resulta obvio que son mucho más de Ismael Netto. La importancia de éste como armonizador en la música popular brasileña no ha sido aún reconocida, pero en su época era un prodigio. En 1948, cuando Os Cariocas triunfaron con su constelación de voces en «Adeus, América» y dejaron embobados a los demás conjuntos, Ismael tenía veintitrés años. Nadie se creía que no tuviera formación musical, pero así era: no la tenía. Ni la necesitó a partir de entonces para nada. Y además, no le hubiera dado tiempo a adquirirla, porque murió a los treinta y un años, en 1956.

Se convirtió en una leyenda el día que lo vieron en Radio Nacional mostrándole a Radamés Gnatalli, con su voz, las frases instrumentales con que la orquesta debía acompañar a Os Cariocas en una de las emisiones de *Um milhão de melodias*: «Los trombones hacen así, las cuerdas así». Lo sorprendente no era que Ismael fuera capaz de hacerlo, sino que Radamés le otorgara tantísima confianza a aquel joven. Los directores de orquesta de la Nacional también se asombraban con su facilidad para diseccionar cualquier complicado arreglo vocal de algún gran conjunto norteamericano, como los Pied Pipers, o para distribuir las voces de Os Cariocas con el objeto de reproducir exactamente un determinado efecto: sólo para demostrar que, si quisiera, sabría hacerlo igual.

Buena parte de la calidad de Os Cariocas se debía a la disciplina musical del conjunto, impuesta por Ismael; aunque él personalmente fuera el prototipo de la indisciplina. Llamarle bohemio sería poco. Más exacto sería afirmar que era incapaz de ver una botella llena y que, muchas veces, fue un milagro que Ismael y su Jaguar inglés, azul metalizado, llegaran enteros a su casa de la avenida Prado Júnior.

Su corpulencia, que recordaba al forzudo Brucutu de las historietas, podía explicar su resistencia; pero no iba a permitirle durar eternamente. A finales de 1955, salió disparado de una hepatitis mal curada hacia las cañas de cerveza con ginebra del bar Zica, sin hacerle caso a la carta de dimisión que le había presentado su hígado. Para sorpresa general, no fue esto lo que lo mató. A comienzos del año siguiente, pilló una neumonía e ingresó ya en coma en el hospital, donde murió media hora después. Ismael era diabético y no lo sabía.

* * *

El gran fantasma en la vida de Tom Jobim, tras el alquiler, era el miedo a ser tuberculoso. Según su familia, todos los músicos acababan así, y los pianistas de la noche todavía más. Habría otras causas, pero las principales debían de ser aquel continuo abrir y cerrar de puerta en las *boites*, el almidón del esmoquin en contacto con los pulmones, el contenido de los vasos puestos sobre el piano, los paquetes de cigarrillos que se fumaba tocando «Tea for two», la saliva que escupían al hablar los frequentadores de tales sitios, el dinero completamente manoseado que se recibía por el trabajo y el hecho de que éste alteraba completamente el horario habitual del

sujeto, impidiéndole ir a la playa y coordinar sus comidas y cenas con los de la gente que trabajaba de nueve a seis.

Había mucha leyenda sobre la tuberculosis de los pianistas, pero como víctimas de la «plaga nocturna» sólo podía citarse al cantante Vassourinha y a los compositores Noel Rosa, Jorge Faraj y Newton Bastos: y ninguno de ellos tocaba el piano. En cualquier caso, no había sido para correr ese riesgo para lo que Tom había invertido lo mejor de su juventud inclinado sobre Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach, Beethoven y Custódio Mesquita. Y por lo demás, ya se había hartado de encontrarse cara a cara con el filete con huevos del bar Far-West, en el Puesto Seis, al que iba todos los días al amanecer cuando salía de trabajar en la *boite*.

Todos los pianistas de *boites* pasaban más o menos por el mismo calvario, pero de quien se sentía más próximo Tom era de su colega y amigo de la infancia Newton Mendonça. Los dos se conocían desde que la familia de Tom se había mudado de Tijuca a Ipanema en 1927, antes de que él hubiera soplado su primera velita. Cuando Tom llegó a Ipanema, Newton ya se encontraba allí. Había nacido en la calle Nascimento Silva, exactamente diecisiete días después que Tom. Desde que se hicieron amigos habían llevado vidas casi simétricas, vistiendo las mismas ropitas de marinero y padeciendo sus sarampiones a la vez. Formaron incluso un conjunto de armónicas con otros amigos.

La vecindad les llevó a hacer travesuras juntos en la playa a la que daba la calle Joana Angélica, a pescar en la laguna Rodrigo de Freitas, a volar cometas y a cazar crías de tórtola en el morro de Cantagalo. Los dos estudiaron piano desde niños. Los dos tuvieron padres ausentes: el de Tom, funcionario de Itamaraty —el Ministerio de Asuntos Exteriores—, abandonó el hogar poco después de que naciera Tom y murió cuando tenía ocho años; y el de Newton, capitán del Ejército y profesor de inglés y francés, conspiró contra el dictador Getúlio Vargas y se pasó en prisión todo el Estado Novo. (Newton estudió en el Colegio Militar y, en 1945, recibió el diploma de bachillerato como «huérfano de padre vivo», que era como se llamaba a los hijos de militares presos por motivos políticos). Tras la deposición de Getúlio aquel mismo año, el padre de Newton salió en libertad, pero murió enseguida de un infarto y la familia se quedó sin nada.

Como Tom, que dejó la arquitectura antes de empezar la carrera, Newton tuvo que abandonar los estudios y ponerse a trabajar. Su hermana se hizo manicura. Newton empezó como intérprete en el aeropuerto de Galeão, ya que hablaba francés y un poco de inglés. Después, siguiendo el ejemplo de Tom, se hizo pianista de la noche. Entre bares, *boites* y prostíbulos, los dos tocaron en casi todos los garitos de la Zona Sur de comienzos de la década de 1950: Mocambo, Tudo Azul, Clube da Chave, Acapulco, Farolito, Mandarim, La Boheme, Dominó, Vogue, Michel, French Can-Can, Posto 5, Ma Griffe y Carrousel. No porque los dos estuvieran empleados en todas esas casas, sino porque en algunas Newton tocó en lugar de Tom y viceversa. Pero en uno de tales intercambios se quebró la simetría: en 1952 Tom decidió que

necesitaba cambiar la noche por el día; es decir, encontrar un empleo que le permitiera dedicarse a la música, pero en un lugar tipo oficina, *tradicional*, situado en el Centro, al que tuviera que llevar maletín y que funcionase según el horario comercial.



Newton Mendonça (de pie, el tercero por la derecha) con Waldemar y su orquesta.



Newton Mendonça en Ipanema con su hijo.

Preferentemente, un trabajo que no requiriera acompañar al piano a aquellos *crooners* que no cantaban ni una sola nota sin desafinar. Ése era el motivo por el que el propio Tom se acercaba a veces al micrófono de la *boite* y se ponía a desafinar él mismo. (Tom ya cantaba por entonces, aunque no tan bien como lo haría en el futuro). Pero ante todo quería un trabajo en el que no tuviera que hacerles la pelota a los cantantes.

—Ivon, ¿tú crees que soy bueno? —le preguntó una vez al entonces famosísimo Ivon Curi en la *boite* Michel, donde tocaba.

—Pues claro que sí, Tom. Me pareces muy bueno —respondió Ivon.

—¿En serio? ¿Lo dices de verdad?

—Por supuesto. ¿Es que lo dudas?

—Bien, pues entonces díselo a *Madame* Fifi, a ver si me sube el sueldo. *Madame*

Fifi era la dueña del Michel, la *boite* de la calle Fernando Mendes.

Tom entró como arreglista en la compañía Continental y ya sólo en ocasiones volvió a trabajar en la noche, cuando el casero le mordía los tobillos con una subida del alquiler. En la Continental, pasando a la partitura los sambas compuestos en cajas de cerillas por otros que sabían menos, se animó a componer también. Contaba con la compañía permanente del hombre al que todo músico querría haber tenido al lado durante al menos cinco minutos: Radamés Gnatalli, también director de orquesta de la Continental. Lo impresionante no era el número de empleos de Radamés, sino el hecho de que *realmente* trabajaba en todos ellos.

En aquel mismo año, 1952, su amigo Newton Mendonça sintió también que necesitaba cambiar de vida. Y cambió, aunque no mucho. Se presentó a unas oposiciones y se convirtió en funcionario del Hospital de los Servidores del Estado — en concreto, en el departamento financiero—, donde sólo aparecía para cobrar... y siguió de pianista de la noche. La tesis es discutible, pero esta ruptura en la simetría entre Tom y Newton explicaría, por ejemplo, por qué de aquellos dos muchachos de talentos similares, Tom Jobim se convirtió en Tom Jobim; y por qué Newton Mendonça no se convirtió en Tom Jobim.

* * *

Aunque el futuro les llevara por caminos muy diferentes, es probable que, en aquella época, cualquiera de los dos se hubiese cambiado por un hombre que lograba hacer al piano todo lo que a ellos les hubiera gustado: Johnny Alf.

Alf era el pianista de la *boite* del hotel Plaza, en la avenida Princesa Isabel de Copacabana. Tocaba sus propias composiciones, como «Rapaz de bem», «Céu e mar», «O que é amar», «Estamos sós» y «É só olhar», que tenía de tiempo atrás y que iban a ser las hermanas mayores de la futura bossa nova. Alf tocaba también todo tipo de temas de *jazz* que hubieran llegado a Río con el sello de George Shearing o Lennie Tristano; y algunas cosas de los cantantes y músicos que peregrinaban para escucharlo: Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell y una bandada de chiquillos que apenas tenían edad para frecuentar *boites*, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira y Maurício Einhorn. Los más jóvenes lo admiraban porque tocaba «por cifra», cosa infrecuente en la época.

¿Quiere esto decir que Johnny Alf había alcanzado el éxito? No. El Plaza tenía mala fama y no lo frecuentaba casi nadie, pero para los músicos modernos de 1954 era *el* lugar, porque a falta de clientes podían tocar lo que quisieran. Casi todos los habituales venían siguiendo a Johnny Alf desde que debutara como profesional en 1952, en la recién inaugurada Cantina de César, del locutor César de Alencar. Éste buscaba un pianista que les facilitara la digestión a los clientes de su restaurante, y Dick Farney y Nora Ney le recomendaron al joven Johnny Alf, al que conocían del

Sinatra-Farney. César de Alencar tenía unas orejas tan grandes que algunos le llamaban «Dumbo», pero al parecer las usaba también para escuchar. Cuando la comida de la Cantina se confirmó como indigesta, reconvirtió el restaurante en una pequeña *boite* y le dejó a Alf que tocara a su gusto.

Los primeros en ir a verlo a la Cantina fueron Donato y Dolores Duran, vecinos suyos de Tijuca, y ellos llevaron al resto. Dolores, en sus descansos del Clube da Chave, a veces improvisaba algo acompañada por el joven pianista Ribamar; otras era el propio Alf el que acompañaba a João Gilberto, que se limitaba a cantar, sin guitarra, desde el rincón más oscuro del garito. El repertorio era el de siempre: «lúcios» y «dicks» a granel, o sea, sambas-canciones y algunos *foxes*. El personal sólo se sentía en la Calle 52 de Nueva York cuando Alf y Donato exhibían sus conocimientos de *jazz*, y Alf, como vocalista, lograba confundirse casi con Sarah Vaughan, aun cantando en portugués.



Cocinero de armonías: Johnny Alf en el Plaza, 1955.

Un productor de la Sinter, Ramalho Neto, convenció a la compañía para que hiciera un 78 rpm con Alf, aunque fuera instrumental. Alf se sentó al piano y formó

un trío estilo Nat King Cole, con Garoto a la guitarra y Vidal al contrabajo. Grabaron «Falseta», del propio Alf, y «De cigarro em cigarro», de Luiz Bonfá. Nadie esperaba que el disco se situara en la lista de éxitos ni que sirviese para bailar, pero su aceptación fue tan desvaída que Paulo Serrano no quiso insistir con Alf; todo lo contrario de lo que haría casi enseguida con Donato. En la década de 1960, llegaría a decirse de esos dos cortes —que pocos oyeron— que «pertenecían ya a la bossa nova». Es una exageración. En realidad son sambas-canciones con improvisaciones de jazz —Alf intercala un trocito de «Jeepers creepers» en «Falseta»—, de una enorme riqueza armónica pero sin nada nuevo en el ritmo. En solitario y más relajado seguro que lo hacía mucho mejor, lo que explica que aquellos muchachos le siguieran como los ratones al flautista de Hamelín.

En los dos años siguientes intentaron acompañar a Johnny Alf por las sucesivas *boites* en las que trabajaba, pero a veces lo contrataban en sitios un poco caros para el bolsillo del grupo, como el Monte Carlo, en Gávea, o el propio Clube da Chave. Hasta que Alf regresó a Leme, comenzando por el Mandarim, en la calle Gustavo Sampaio; más tarde el Drink, en la misma Princesa Isabel; para terminar cruzando la calle y estableciéndose en el Plaza, en 1954. Con tantos talentos jóvenes reunidos, casi todas las osadías rítmicas y armónicas que desembocarían en la bossa nova se incubaban ya en aquellas madrugadas perdidas en la *boite*. Milton Banana, que tocaba música para bailar en el Drink de Djalma Ferreira, al otro extremo de la calle, aprovechaba sus descansos para ir a tocar con ellos.

Uno de los mejores momentos, según Carlinhos Lyra, era cuando, a la luz del farol de la puerta del Plaza, se formaba un inverosímil cuarteto vocal compuesto por el propio Carlinhos, más Alf, Donato y João Gilberto; el apodo de éste, por cierto, según recuerda, era «Zé Maconha» [Tío Marihuana]. Dice también Carlinhos que la estampa de João Gilberto era invariable: chaqueta azul de las tiendas Ducal, camisa blanca y pantalones de pescar cangrejos; y en aquel tiempo no recuerda haberlo oído nunca tocar la guitarra.

No todos los fans de Johnny Alf llegaron a cruzarse al ir a escucharlo al Plaza. Tom Jobim y Carlinhos Lyra, por ejemplo, iban bastante y nunca se encontraron. Pero durante más de un año, hasta mediados de 1955, se cocinaron allí los experimentos que en breve darían resultado. Pero justo cuando el plato estaba ya casi listo para servir, Johnny Alf aceptó la oferta de un empresario de la noche de São Paulo, Heraldó Funaro, y se mudó a esa ciudad para inaugurar un local llamado Baiúca.

Sus jóvenes discípulos cariocas se sintieron súbitamente huérfanos, porque São Paulo, en aquel tiempo, parecía más remoto que el Congo Belga. Pero en São Paulo pagaban mejor que en Río. Convencidos de que Alf no volvería jamás, los chicos tuvieron que empezar a apañárselas por su cuenta.

* * *

Según cuenta Billy Blanco, la «Sinfonia do Rio de Janeiro» nació en un autobús, en el verano de 1954, cuando se dirigía desde la plaza Mauá a su casa de Ipanema. El vehículo tomó la curva en la avenida Princesa Isabel y, al enfilarse en la avenida Atlântica, se abrieron de súbito ante él, en cinemascopio, la montaña, el sol y el mar de Copacabana. Como si no llevase años pasando a diario por ahí, el espectáculo que Billy vio por la ventanilla le inundó como una revelación divina, y una frase musical, con letra y todo, se le encendió en la cabeza:

«*Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar*». [Río de Janeiro, que siempre he de amar / Río de Janeiro, la montaña, el sol, el mar].

Billy entró en éxtasis y, al momento, también en pánico. Era un hallazgo demasiado bueno como para perderlo, y temió que antes de llegar a casa se le olvidara lo que acababa de componer. Siguió repitiéndose mentalmente: «*Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar*».

No pudo más y, a mitad de camino, tocó el timbre para bajar. En cuanto el autobús paró, salió disparado en busca de un teléfono. No existían cabinas en 1954, y cuando uno quería telefonar desde la calle tenía que pedirlo en un bar. Entró en el primero que encontró, en la calle República do Peru, y le dijo al portugués que atendía la caja que se trataba de una emergencia (en cierto modo, sí que lo era). El portugués accedió de mala gana y Billy Blanco llamó a Tom Jobim:

—Tom, escucha esto: «*Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar*».

Pero las conexiones eran entonces aún más precarias que hoy, y encima el bar se encontraba a rebosar, con los habituales ociosos en bermudas y chanclas discutiendo sobre fútbol. Y estaba también el ruido infernal del tráfico. Billy tuvo que tararear varias veces la frase, a gritos, con lo que todos los ojos y oídos se volvieron hacia él como flechas:

—«*Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar*». ¡Rápido, Tom, escribe eso antes de que se me olvide! ¡Voy para allá!

Y de este modo tan poco poético nacieron los primeros compases de la hermosísima «Sinfonia do Rio de Janeiro», de Antonio Carlos Jobim y Billy Blanco. ¿No es emocionante?

Para Tom, no tanto:

—Billy Blanco siempre fue muy generoso. Se pasaba el día en la calle, creando cosas maravillosas, y luego me dejaba firmar con él. ¿Por qué no llevaba una grabadora?

* * *

En cualquier caso, ya fuera en un autobús o en un piano de la calle Nascimento Silva, la «Sinfonia do Rio de Janeiro» fue compuesta a principios de 1954, aunque no se

grabó hasta finales de ese año. Paulo Serrano, de la Sinter, había conseguido que Billy y Jobim le firmasen una opción de compra para su compañía. Pero era un disco de producción cara: tras la orquestación y los arreglos para las diversas voces que habían previsto Tom y Billy, la duración de la «Sinfonía» alcanzaría un mínimo de quince minutos, con lo que habría que grabarla en *long-play*. Y los *long-plays* —aún no se tenía la suficiente familiaridad como para llamarlos elepés—, incluso los pequeños de diez pulgadas, eran artículos de lujo en Brasil y sólo se grababa en ellos la música que ya tenía la venta asegurada. Y nada garantizaba que la «Sinfonía» fuera a ser un gran éxito en los trenes de la estación Central do Brasil.

Serrano guardó la partitura en el cajón esperando que llegaran tiempos mejores, y es más que probable que allí se hubiera quedado una larga temporada, si João de Barro, «Braguinha» —el ecléctico autor de «Copacabana» y «Chiquita bacana» y, por entonces, director de la Continental—, no se la hubiese oído tocar a su empleado Tom.



Excelencias vocales: Os Cariocas —Waldir, Ismael, Severino, Badeco y Quartera— ensayan la «Sinfonía do Rio de Janeiro» con el joven Tom, 1954.

El elenco de la Continental era también ecléctico: lo componían desde ídolos del gran público, como Emilinha Borba y Jorge Goulart, hasta artistas más sofisticados, como Dick Farney, Lúcio Alves, Gilberto Milfont, Nora Ney, Doris Monteiro y Os

Cariocas. Con ese plantel y los arreglos de Radamés Gnatalli, podría hacerse un gran disco con la «Sinfonía», quizá hasta rentable. Braguinha negoció con Serrano la cesión de la obra. Éste dijo que no había ningún problema, a condición de que la Continental le prestase a Lúcio Alves para un disco con la Sinter. Braguinha aceptó, la Continental grabó la «Sinfonía» y Lúcio Alves hizo un disco con la Sinter, sin saber que lo habían usado como moneda de cambio.

El elepé original de diez pulgadas, *Sinfonia do Rio de Janeiro*, es hoy un objeto de coleccionista, de precio incalculable. Sobre todo, porque fue un fracaso espectacular. La Continental sacó sólo mil copias y aún tuvo el sinsabor de no venderlas todas. La sinfonía propiamente dicha, con los temas vocales de todo el elenco, ocupaba la cara A entera; y la cara B repetía esos temas en versión instrumental, con el quinteto de Gnatalli, compuesto por auténticos fenómenos: Chiquinho al acordeón, Zé Menezes a la guitarra, Vidal al bajo, Luciano Perrone a la batería y el propio Gnatalli al piano. Era, en verdad, un gran disco, pero ninguna de sus canciones —«Arpoador», «Noites do Rio», «O samba de amanhã», «Hino ao Sol» y «Descendo o morro»— triunfó ni llegó a tener vida propia, salvo en reuniones caseras en las que pequeños grupos de aficionados, como el de los hermanos Castro Neves en el barrio de Laranjeiras, las usaban como temas de *jazz*.

Es cierto que no era un disco *fácil*, pero nadie podía esperar tan descomunal fracaso, porque en julio de aquel 1954, mientras la «Sinfonía» estaba aún en el horno, la pareja Jobim/Billy acababa de entrar en la Historia —o al menos en la historia de los clubes de fans— con una canción titulada «Teresa da praia».

* * *

Tanto el Sinatra-Farney como el Dick Haymes-Lúcio Alves Fan Club habían dado por finalizadas sus actividades hacía ya cuatro años, pero era como si los fans de Dick y Lúcio no se hubieran enterado. Su rivalidad continuaba en un clima similar al de los «Fla-Flu», los encuentros entre el Flamengo y el Fluminense. Cada vez que uno de los dos cantantes tenía un éxito, sus respectivas hinchadas se amenazaban con romperse los discos en la cabeza mutuamente, y se temía que cualquier día eso sucediera en plena Murray. Pretextos para las provocaciones no faltaban. Los forofos de Farney podían alegar en favor de la superioridad de su ídolo que, en aquellos pocos años, había grabado «Nick Bar», «Uma loura», «Alguém como tu», «Sem esse céu», «Ranchinho de palha» y, por si no fuera bastante, Dave Brubeck se había declarado fan de Dick.

Pero los partidarios de Lúcio también contaban con argumentos tanto o más respetables, porque, en ese mismo período, éste había lanzado «Sábado em Copacabana», «Manias», «Valsa de uma cidade», «Se o tempo entendesse» y «Na paz do Senhor». Grandes canciones todas ellas, y, si era por falta de aval, el propio Dick Farney había declarado que era fan suyo. A los fans de Dick, ciertamente, les hubiera

hecho poca gracia enterarse de que Lúcio había sido el primero en cantar «Copacabana», en el programa *Um milhão de melodias*, antes de que Dick la grabara y triunfara con ella.

En aquel julio de 1954, ambos se encontraban en su apogeo de forma y fama. Y, aunque los fans no lo quisieran creer, estaban también en el apogeo de su amistad. Lúcio vivía en el Puesto Seis y Dick en Urca, lo que no los convertía precisamente en vecinos, pero ambos compartían un territorio común: la noche, donde trabajaban y se encontraban continuamente. La amistad entre ambos no era un secreto, pero desde aquella reunión, cuatro años antes, en la sede del Sinatra-Farney, ninguno de los dos había intentado de nuevo acabar con aquella ridícula rivalidad entre sus fans.

Y así andaba el asunto cuando a Dick se le ocurrió la idea de grabar un disco con Lúcio, cantando los dos juntos, en la Continental. Era una idea arriesgada, porque el disco lo mismo podía atraer a las dos hinchadas y ser un éxito comercial, que ser rechazado por ambas, por la presencia de uno u otro cantante. Pero había algo irresistible, y es que todos los ingredientes de la receta estaban ya: Dick y Lúcio eran de la Continental; la compañía contaba con un joven «compositor de la casa», Tom Jobim, que realizaba cosas con el estilo que les gustaba; Dick, además, acababa de grabar un samba-canción de Tom, «Outra vez»; y Billy Blanco, que había aparecido pocos meses antes con «Estatutos da gafieira», parecía un especialista en escribir letras que contaran con gracia una historia. No podía fallar.

Y no falló. Tom y Billy transformaron la «rivalidad» entre los dos cantantes en la disputa por una chica morena llamada Teresa —«os *olhos verdinhos, bastante puxados*» [los ojitos verdes, achinados]— que ambos habrían conocido en la playa de Leblon. Tal playa, dicho sea de paso, entró en la canción no sólo porque rimaba con «*amar é tão bom*» [amar es tan bueno], sino también porque en aquella década de 1950 Leblon poseía una inevitable connotación de lujuria. El barrio no se encontraba aún completamente edificado, y por la noche su playa era el paraíso carioca del sexo «a la milanesa».

«Teresa da praia», lanzada en aquel siniestro mes de agosto, fue uno de los éxitos más sorprendentes de 1954, porque el único asunto del momento parecía ser la guerra del periodista Carlos Lacerda contra «el mar de fango» del presidente Getúlio Vargas. (Y eso que Lacerda se dejó algunos cartuchos sin usar en la campaña: podría haber denunciado, por ejemplo, que a Gregório Fortunato, el famoso guardaespaldas de Getúlio, lo habían contratado en Radio Nacional como «panderista», aunque no sabía ni silbar). El caso es que la guerra terminó con el suicidio de Getúlio el día 24 de agosto; y también con el empate entre Dick y Lúcio en el disco, porque ambos habían dosificado sus recursos vocales para que ninguno le hiciera sombra al otro.

Pocos años después, con el surgimiento de la bossa nova, esta disputa dejaría de tener sentido. Y las dos hinchadas también. Dick y Lúcio quizá ni lo sospecharon entonces, pero con «Teresa da praia» habían alcanzado el máximo de su popularidad. A partir de ahí ocurrirían muchas cosas: inspiradas en buena parte por ellos, pero en

las que ellos no iban a tener cabida.

V

ZONA SUR LLENA DE «BLUES»

Para las «buenas familias» de la década de 1950, cantar y tocar la guitarra eran actividades asociadas a la bohemia decadente del barrio de Lapa, a las peleas a navajazos entre *malandros* en baretos inmundos, a la cachaza, a la pobreza y a la prostitución. El pasaporte para ese submundo, según pensaban, era la radio, un lugar del que había que alejar a las chicas formales, como por ejemplo Sylvinha Telles. En cambio, para otras familias que desconocían tales ambientes, cantar y tocar la guitarra eran prácticas heredadas de los antiguos saraos elegantes, en los que parientes y amigos se reunían en casas cercadas por muros de hiedra, alrededor de licores y canapés y de una hija particularmente talentosa, que les entretenía con sus propias canciones y alguna que otra cosita en francés o inglés: éste era el caso de Maysa. Y había también otras familias para las que cantar o tocar la guitarra, cuando pagaban por ello, podía ser una forma de escapar de la pobreza: así era la de Dolores Duran.

Dolores, Maysa y Sylvinha fueron las cantantes más influyentes de la década de 1950, y sus canciones sobre el sufrimiento amoroso fueron lo más parecido que hubo a un *blues* brasileño. Las tres procedían de estamentos muy distintos, pero confluyeron en la noche de Copacabana, donde olvidaron sus orígenes y lograron imponerse gracias a su enorme talento y personalidad. Las tres eran *sinceras* en las letras que cantaban, y en el caso de Dolores y Maysa incluso *demasiado* sinceras, puesto que las escribían. Todas se metieron en grandes líos, sufrieron «por amor» más de lo recomendable, bebieron como si las reservas de alcohol del planeta fueran a agotarse al día siguiente y murieron muy jóvenes: Dolores a los veintinueve años, en 1959; Sylvinha a los treinta y dos, en 1966; y Maysa a los cuarenta y uno, en 1977. Pero las tres habían vivido ya mucho cuando eso ocurrió.

La que hizo el camino más largo fue Dolores Duran: tuvo que salir de Irajá, un remoto suburbio de Río —donde años después se diría que acabó Greta Garbo: en la obra teatral *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* [Greta Garbo, quién iba a decirlo, acabó en Irajá]—. Su padre era sargento de la Marina, lo que significaba que ella y sus tres hermanos tendrían que ponerse a trabajar pronto. Y lo hicieron más pronto aún de lo esperado, puesto que el padre murió cuando ella tenía doce años, en 1942. Poco antes, Dolores, que se llamaba Adiléa y era aficionada a cantar, había ganado un concurso de principiantes en el programa de Ary Barroso *Calouros em desfile* [Desfile de novatos], en Radio Tupi, y su madre vio ahí una salida: introdujo a la niña en los bastidores de las *boites* y las emisoras de radio para convertirla en cantante.



Diosa de culto para la bohemia de la Zona Sur: Dolores Duran.

Ese camino solía conducir la mayoría de las veces a la cama de los directores, y muy pocas al micrófono. Pero en 1946 Adiléa llegó al micrófono de la *boite Vogue* y, poco después, al del *Programa César de Alencar*, en Radio Nacional. A esas alturas ya se llamaba Dolores Duran: un nombre mucho más adecuado que Adiléa, entre otras cosas porque ella tenía facilidad para los idiomas y quería cantar boleros y baladas en español, francés, inglés y hasta en esperanto. Y, en cualquier caso, el nombre de Dolores era mucho mejor que el mote que le habían puesto y que podría haber arruinado su carrera antes de comenzar: «Bochecha» [Mofletes].

Desde Radio Nacional hasta su ascenso a diosa de culto para la bohemia de la Zona Sur, la metamorfosis de Adiléa en Dolores incluyó todas aquellas piruetas junto a Donato y João Gilberto alrededor de Johnny Alf; pero mientras que los otros se dejaban cocinar bajo el farol del Plaza, Dolores era seducida y adoptada por otro círculo, que la había descubierto en el Clube da Chave: el de los cronistas de la noche. Sus nuevos compañeros de madrugada pasaron a ser Antônio Maria, Fernando Lobo, Sérgio Porto, Mister Eco, Lúcio Rangel y Nestor de Holanda. Este último era un escándalo ambulante en aquel tiempo, por haber creado la muy ofensiva expresión

«simias de auditorio» para referirse al color de piel predominante en los patios de butacas de César de Alencar.

La convivencia con estos periodistas, más amargados que divertidos, *sofisticó* a Dolores. Ellos le dieron una mano de barniz, le enseñaron a valorar las canciones que «decían cosas», y en cierto modo extrajeron, de la mujer alegre y bromista que era en realidad, a la Dolores llena de *spleen* que llegó a ser para el público. Las letras que le daban a cantar iban en esa línea: «Canção da volta», «Bom é querer bem» o «Quem foi?». Todo un festival de almas torturadas.

Cuando la propia Dolores empezó a componer, en 1955, adoptó aquella máscara trágica que otros habían fabricado para su cara de luna llena. De este modo, los pequeños grandes dramas cotidianos —finales de romances, corazones destrozados, soledades atroces— se convirtieron en las especialidades de su menú. Para los que la conocían en aquella época, deambulando a las cuatro de la mañana con los amigos por la avenida Atlântica y parodiando a todo pulmón un aria del *Tannhäuser* de Wagner, era como si Dolores, a la hora de escribir sus letras, gritase «¡Shazam!» al revés. (Aunque tampoco es que ella *fuera* esa euforia permanente. Y hasta puede que, a fuerza de desengaños amorosos, terminara creyendo demasiado en sus letras).

Su primera canción, «Se é por falta de adeus», compuesta junto al también novato Tom Jobim, era sólo una gota en el mar de lágrimas que derramaría en los temas siguientes: «*Se é por falta de adeus / Vá-se embora desde já*» [Si es por falta de un adiós / lárgate ahora mismo]. El joven Jobim —sólidamente casado con Teresa, su primera y única novia desde la infancia— carecía aún de la experiencia amorosa suficiente como para poder entender a fondo esos dramas (como se sabe, su única preocupación era el alquiler). En compensación, no había solución que él no encontrase al piano. Un par de años después, en 1957, Dolores le pondría letra a otras dos canciones de Jobim. Una de ellas, «Estrada do sol», contaba un despertar tan luminoso entre dos amantes, que los habituados a las penumbras de Dolores se debieron de quedar desconcertados. La otra, «Por causa de você», dio origen a una de las historias más repetidas sobre Dolores: que ella había escrito la famosa letra —«*Ah, você está vendo só / Do jeito que eu fiquei / E que tudo ficou...*» [Ah, sólo estás viendo / de qué manera me quedé / y todo se quedó...]— de un tirón, con un lápiz de ojos sobre la tapa del piano en el que Tom le tocó la melodía, en Radio Nacional.

La historia es buena, pero parece más una escena de película que de la vida real. Según esa historia, los dos se encontraron casualmente en Radio Nacional y Tom le tocó la canción, aún sin la letra —ya habían quedado en que la haría Vinicius—. Dolores, mientras escuchaba la música, sacó de su bolso el lápiz de ojos, garabateó a toda prisa unos versos sobre una servilleta de papel y se los enseñó a Tom. A éste le encantaron y suspiró:

—¿Te imaginas esto con Sinatra?

De pronto se golpeó la frente y dijo: «¡Mierda! ¡Vinicius!».

escribió por detrás de la servilleta de papel: «Vinicius, la mía es la letra para esta canción. Si no lo admites, es por cobardía». Con lo que Vinicius, días después, retiró caballerosamente la suya.

Todo estupendo, salvo por algunos detalles: es difícil que Dolores —o cualquier letrista que no supiese música— pudiese haber escrito a la primera la letra de «Por causa de você», logrando encajarla tan perfectamente en la melodía. Mucho menos en mitad del jaleo de Radio Nacional, con el alarido de las *simias*. Y menos aún con un lápiz de ojos en una servilleta de papel (basta probar). En realidad, Tom tuvo que tocar varias veces la melodía, y repetir trozos, para que Dolores encajase letra y música. Así que ambos colaboraron expresamente en la composición de la canción, cosa que podía permitirse Tom en aquella época, porque Vinicius vivía fuera de Brasil y aún no se sentía con derecho exclusivo sobre él. En cuanto a la fantasía de Tom («¿Te imaginas esto con Sinatra?»), terminó haciéndose realidad doce años después, en 1969, cuando Sinatra grabó «Por causa de você», con el título de «Don't ever go away», en el segundo de los dos discos que hicieron juntos.

La firma Tom & Dolores habría producido más canciones si Vinicius, a partir del instante en el que *descubrió* a Jobim, no lo hubiera controlado como una novia celosa. A su manera tierna e implacable, lo acaparó tanto que Tom dejó a la deriva a antiguos colaboradores como João Stockler, Alcides Fernandes, Roberto Mazoier y hasta el viejo amigo de ambos, Paulinho Soledade. Por no hablar de Billy Blanco. A partir de la era Vinicius, Tom sólo consiguió componer con otros cuando el poeta no vigilaba, como hizo en 1958 con Marino Pinto en «Aula de matemática», y en 1959 con Aloysio de Oliveira en «Dindi», «De você eu gosto», «Demais» y «Eu preciso de você». Ronaldo Bôscoli se quejó siempre de que Vinicius amenazó con romper con Tom si éste componía con Ronaldo; de quien, por lo demás, Vinicius era muy amigo.

El único colaborador al que Vinicius no podía vetar era Newton Mendonça. Y no por el hecho de que Tom y Newton fueran amigos de infancia, sino porque Mendonça era más músico que letrista y, cuando los dos se ponían al piano, las séptimas y las novenas eran más importantes que las plumas que «*o vento ia levando pelo ar*» [el viento se llevaba volando], como se dice en «A felicidade». Tal vez por eso Vinicius no le consideró una amenaza, como seguramente lo sería Bôscoli y lo era de hecho Dolores.

A la vista de lo que Tom y Vinicius hicieron juntos, puede considerarse que los perjuicios no resultaron demasiado graves. Y Dolores se reveló sorprendentemente capaz de escribir letra y música ella sola en «Fim de caso», «Solidão», «Castigo» y, naturalmente, «A noite do meu bem».

* * *

Maysa Figueira Monjardim tenía ya sus famosos ojos cuando, como Sylvinha Telles, era alumna del Sacré-Coeur, sólo que en São Paulo. Pero a diferencia de ésta, saldría

directamente del internado a los dieciocho años, en 1954, para hacer un casamiento millonario: con el austero André Matarazzo, sobrino del conde Francisco Matarazzo, veinte años mayor que ella y cuyo lema familiar era *Honor, fides, labor* [Honra, fe, trabajo]. A pesar del lema, los Matarazzo no iban a impedirle a Maysa cantar, siempre y cuando reservase sus habilidades para los saraos de la aristocracia paulistana. Pero el padre de Maysa, el fiscal de la Hacienda Federal Alcebíades Monjardim, tenía otros planes.

Según Ronaldo Bôscoli, Alcebíades era admirado en São Paulo por ser una de las pocas personas capaces de tener tres borracheras en un mismo día: a las once de la mañana ya había pillado la primera; a las tres de la tarde se sentía otra vez como nuevo y listo para la segunda; y a las nueve de la noche, fresco como un pepino, se disponía a empezar la tercera. A partir de ahí, no podía jurar ya por su sobriedad. Una noche de 1955 se encontró en la *boite* Oásis, en la plaza de la República, con su viejo amigo Zé Carioca, uno de los huérfanos de Carmen Miranda con el Bando da Lua, y con Roberto Corte Real, profesional de la radio ligado a la compañía Columbia. Alcebíades les habló de su hija: una cantante que el mundo se estaba perdiendo por culpa de un matrimonio de conveniencia, un talento por descubrir, una joven que podía ser la Edith Piaf brasileña.

Los dos descontaron de ese entusiasmo la más que probable parcialidad paterna, pero les picó la curiosidad lo suficiente como para ir a escuchar a la chica. Quedaron al día siguiente en casa de Alcebíades, lejos de los ojos y los oídos de cualquier Matarazzo.



Maysa: «Tus ojos son dos océanos no pacíficos».

Por la descripción del padre, Corte Real y Zé Carioca pensaban encontrarse a una jovencita asustada, escondiéndose tras las cortinas. En ningún caso a la infernal mujer de diecinueve años que los esperaba: cabello abundante y tirando a rubio; rostro hermosísimo, dominado por una boca sensual —con labios asombrosamente parecidos a los de Elvis— y un par de auténticos reflectores verdes —a veces azules— bajo las espesas cejas; una voz ronca y «profunda», que ya le hubiera gustado tener a la joven Piaf; un *whisky* en una mano, un cigarrillo en la otra; y, ¿por qué no les había prevenido Monjardim?, visiblemente embarazada.

Si el aspecto físico de Maysa ya era sensacional de por sí, pese al embarazo, las visitas se quedaron aún más impresionadas cuando la escucharon cantar algunas canciones norteamericanas, como «The lady is a tramp» o «Round midnight». Con eso bastaba para engatusar a Corte Real, que presumía de escribirse con Dick Haymes y se proclamaba amigo del mismísimo Cole Porter. Pero el entusiasmo fue ya completo cuando la madre de Maysa —doña Iná, un pedazo de mujer como la hija— le pidió calculadamente a la joven que cantase algunas de sus composiciones propias.

Maysa tomó la guitarra y, como si se estuviese arrancando los más amargos sentimientos del fondo de su escote, cantó «Marcada», «Adeus», «Agonia» y «Rindo de mim». Corte Real no podía creerse lo que escuchaba. Allí había una chica que componía y cantaba como una diosa, con el estilo de una mujer madura que hubiera vivido de verdad todo aquello. Y no había que desdeñar el hecho de que era la esposa de un hombre de la alta sociedad de São Paulo, lo que podía suponer un estupendo reclamo comercial.

Corte Real le propuso llevarla a la Columbia para grabar de inmediato; pero Maysa aún no había perdido la cabeza: primero tendría a su hijo. Mientras tanto, intentaría convencer a su marido y a la familia de que la dejaran grabar el disco. Puede que esto parezca incomprensible en la actualidad, pero en 1956 lo impensable era lo contrario. Las personas de «buena» familia no se mezclaban con músicos y cantantes, excepto al contratarlos para que tocasen en sus fiestas —en cuyo caso entraban y salían por la puerta de servicio—, y mucho menos grababan discos o actuaban como profesionales. De hecho, no hacían profesionalmente *nada* que no estuviese relacionado con la administración de sus fortunas. Si no, no serían ricos.

Unos años antes, en 1950, los Matarazzo ya se vieron comprometidos cuando uno de sus miembros, Ermelindo, primo de André, no logró controlar su pasión futbolística por el Botafogo, y ofreció considerables donaciones en metálico al club carioca para que le permitiese entrenar como portero con los suplentes. El Botafogo, evidentemente, aceptó sin pensárselo, y de este modo Ermelindo Matarazzo se convirtió en el chiste favorito de los medios deportivos: era el único jugador del fútbol brasileño que ejercía el profesionalismo a la inversa. Es decir, que *pagaba* para jugar. Y lo que era peor: se enorgullecía de ser el reserva del portero Oswaldo Baliza.

El caso de Ermelindo, de todas formas, podía pasar por una simple y divertida excentricidad de millonario; y después de todo *era* un Matarazzo. Con Maysa la cosa cambiaba, y además la familia del marido sabía que sus padres eran de otra extracción social. Meses después Maysa tuvo a su hijo —el hoy director de televisión, famoso por *Pantanal*, Jayme Monjardim— y consiguió vencer la oposición de la familia. Los Matarazzo acabaron aceptando que grabase, a condición de que los beneficios netos por la venta de los discos, descontados los costes de la compañía, fueran donados a la Campaña contra el Cáncer, de doña Carmen Prudente: una forma discreta de hacer que Maysa siguiese siendo una *amateur* y el asunto pudiese pasar por un acto de beneficencia.

Pero, ante la sorpresa de Corte Real, la Columbia rechazó a Maysa antes mismo de escucharla. Los directivos no se dejaron convencer por los ditirambos del divulgador, y uno de ellos incluso preguntó cuántos discos compraría el marido de ella. Ésta es una mera suposición, pero no es improbable que la entonces poderosa familia Matarazzo le manifestara a la Columbia su «desagrado» por la idea de que aceptase a Maysa como cantante. Corte Real no lo dudó: llevó a Maysa ante su amigo José Scatena, de quien era socio en una compañía de grabación de *jingles*

publicitarios de São Paulo, la RGE, y le propuso transformar la RGE en un sello discográfico, empezando por un disco con ella. Scatena aceptó. Sin interferencias extrañas, se grabó el que sería el primer *Convite para ouvir Maysa*, un elepé de diez pulgadas con ocho canciones, todas de ella.

Nada del otro mundo ocurrió... al principio. Se sacaron sólo quinientas copias, André Matarazzo *no* compró ninguna partida y todo indicaba que una parte iba a quedarse sin vender. De depender de Maysa, parecía claro que los cánceres que combatía doña Carmen Prudente podrían seguir a sus anchas. Hasta que el disco fue *descubierto* en Río, a raíz de una crónica que le dedicó Henrique Pongetti en la revista *Manchete*. Las emisoras de radio empezaron a ponerlo, la RGE tuvo que sacar copias a miles y Maysa se convirtió en una sensación nacional. No podía haber una cantante más moderna y sofisticada. TV Record le ofreció un contrato de cien mil cruzeiros al mes —cerca de dos mil dólares de la época— por presentar un programa semanal, y los padres de Maysa, enfrentándose a los Matarazzo, no le dejaron rechazarlo.

La «sociedad», a la que Maysa pertenecía por su matrimonio, desató una campaña en la que insinuaba que una de sus hijas más dilectas se había despeñado hacia los bajos fondos. André Matarazzo, para intentar salvar su propia cara, se dedicó a acompañarla a los programas de radio y a las entrevistas que ella tenía de pronto que afrontar. Era como si estuviera respaldando el trabajo de su esposa, pero en realidad sólo quería vigilarla de cerca para impedir que metiera demasiado la pata; y no se molestaba en disimular su mal humor, ni el desprecio hacia las personas que empezaban a rodearla. Debía de saber lo que hacía, porque Maysa no se contuvo por mucho tiempo. Cuando los periodistas iban a entrevistarla a su casa, ella les servía café en el salón y se iba de vez en cuando a la cocina a beber a solas. Al terminar cada programa, invitaba a todo el equipo de la televisión a su casa, en la calle Traipu del barrio Perdizes, con los previsibles resultados. Al principio eran sólo reuniones alegres, en las que intentaba mantener un mínimo de sobriedad delante del marido. Pero pronto se transformaron en juergas, con Maysa descontrolada y permitiendo que alguna que otra pareja de invitados se perdiese por las habitaciones.

El éxito la liberó de cualquier compromiso con las convenciones del Sacré-Coeur y de la familia Matarazzo. Le permitió asumir públicamente la cara trágica que mostraba en las canciones, y que tal vez fuera la suya auténtica: la de una mujer sola, no importaba con quién estuviera, o que estuviera o no con alguien.

Muy pronto se vio que, si Maysa estaba con alguien, éste no era André Matarazzo. El matrimonio acabó en menos de un año desde su lanzamiento como cantante, y sin la protección del ilustre apellido ella se vio a merced de todos los juicios. La prensa dejó de tratarla como «Sra. Maysa Matarazzo» y la redujo a simplemente «Maysa»; lo que, bien mirado, le quedaba mejor. El poeta Manuel Bandeira, desde la atalaya de sus irreductibles casi ochenta años, tuvo un ataque de excitación verbal y publicó un poema en un suplemento literario, en el que, tras

alabarla con todo detalle, por dentro y por fuera, culminó el sonoro piropo con un bonito verso: «*Os olhos de Maysa sao dois oceanos nao-pacíficos*» [Los ojos de Maysa son dos océanos no pacíficos].

* * *

Sylvinha Telles, como Maysa, tuvo que echar también abajo la puerta de su casa, de dentro para fuera. Después de su noviazgo con João Gilberto en 1952, cuando ella tenía diecinueve años, no parecía que pudiese suceder nada mucho más grave a ojos de su padre. Aun así, se presentó a escondidas de él —aunque con la complicidad de la familia— al *Calouros em desfile* de Ary Barroso, en Radio Tupi. Mário Telles indujo a su padre a que escuchara «casualmente» el programa, en la radio del coche, y cuando se dio cuenta de que la cantante que le había gustado era Sylvia, ya no podía impedirle que se internase en el mundo prohibido. Siquiera porque el primer trabajo que le ofrecieron a la chica fue el de una *ingénue*, como ayudante del payaso Carequinha en el programa *O circo do Carequinha* [El circo de Carequinha], en TV Tupi. Más infantil que eso, sólo los dramas de la productora Vera Cruz.

Pero no tardó en recibir proposiciones más adultas. A principios de 1955, a los veintiún años, Sylvinha empezó a salir con Candinho, que se llamaba José Cândido de Mello Mattos, era un año menor, estudiaba Derecho y al que adornaban todas las cualidades que se atribuían a quienes tocaban la guitarra: era un bohemio absoluto. Candinho frecuentaba el bar Alcazar de la avenida Atlântica, famoso por el caldo de gallina que daban de madrugada y por esos otros *caldos* musicales que eran los conciertos improvisados de guitarra que jóvenes como él y Carlinhos Lyra solían dar. Ambos eran alumnos del grandísimo guitarrista Garoto y les encantaba exhibir lo que acababan de aprender el día anterior. Sylvinha cantó una de aquellas veces y la escuchó desde la mesa de al lado el irreverente Colé, la gran figura del teatro de revista.



Caricias y cacahuetes tostados: Sylvinha Telles.

Colé se comportó según el guión: la invitó a participar en un espectáculo que iba a montar en el teatro Follies, cerca de allí, en la galería Alaska. La invitación era tan atrevida como si hubiese invitado al obispo Helder Câmara a montar el caballo Gualicho en el siguiente Gran Premio de Brasil. Ante su sorpresa, Sylvinha acogió la propuesta con entusiasmo, pero esta vez quien pisó el freno fue Candinho, que no en vano era de Minas Gerais (en concreto, de Lambari). ¿Dónde se había visto que su novia, una chica del Sacré-Coeur, fuera a trabajar en un teatro de revista, donde ya se sabía lo que pasaba con las coristas? A Mário, hermano de Sylvinha, tampoco le gustó la idea; pero Colé, por increíble que parezca, consiguió convencerlos. Reescribiría el texto del espectáculo, *Gente bem e champanhota* [Gente bien y fiesta con champán], para quitarle todos los tacos, y juró que le cortarían la lengua al que metiese morcillas demasiado inmorales en escena. Cumplió su palabra y Sylvinha Telles pudo trabajar en el espectáculo más saneado de la historia del teatro de revista. Su participación se limitaba poco menos que a cantar una canción titulada «Amendoim torrado» [Cacahuete tostado], de Henrique Beltrão, pero eso le bastó para convertirse en la cantante revelación de 1955.

Colé había prometido que se comportaría en escena y cumplió, pero Candinho, que no había prometido nada, hizo de las suyas entre bastidores: se encerró con una de las *vedettes* de Colé y Sylvinha lo pilló con las manos en la masa. La dulce Sylvia tuvo entonces la oportunidad de estrenar la otra faceta, gloriosamente explosiva, de su temperamento: le metió fuego a su camerino del teatro Follies. Los bomberos llegaron enseguida y al final no pasó nada grave, pero fue un aviso para que se supiese que era capaz de tostar algo más que cacahuetes.

Candinho le pidió perdón y la Odeon le propuso a Sylvinha grabar «Amendoim torrado». A las emisoras de radio les entusiasmó el disco y la convirtieron en una estrella. La cara B del 78 rpm, que tenía una composición de Garoto, «Desejo», era de relleno, pero sirvió para dar a conocer al buen guitarrista que era Candinho. Se decía que Candinho solía dormir con cajas de cerillas entre los dedos para «ampliar» su mano y así poder alcanzar los acordes más difíciles, como los que Garoto o Bonfá lograban hacer sin tanto esfuerzo. Sea como fuera, el disco le permitió entrar en Radio Mayrink Veiga, donde, con Luizinho Eça al piano y Jambeiro al contrabajo, formó el efímero Trio Penumbra. Con ese nombre nunca le harían sombra al King Cole Trio, en el que se inspiraban, por lo que el joven Eça optó por seguir dedicándose a las madrugadas de la *boite* Plaza con su propio trío, con el que había sido contratado para sustituir a Johnny Alf. Candinho decidió entonces ligar su carrera —y su propia vida— a la fulgurante Sylvinha... empezando por casarse con ella.

No cometió el error infantil de João Gilberto y fue en persona a pedirle a don Paulo la mano de la chica. No le fue concedida, pero se la llevó de todas formas, porque Sylvinha ya era mayor de edad y quería casarse con él. Y no sólo se casaron, sino que interpretaron sus papeles reales de marido y mujer por televisión, para varios miles de espectadores. Tal vez fue el primer matrimonio brasileño de cuyas intimidades podía enterarse el público con sólo poner el televisor los miércoles a las ocho de la noche.

El programa se titulaba *Música e romance* [Música y romance] y su fórmula era parecida a la de *Te quiero, Lucy*, con Lucille Ball y Desi Arnaz, también marido y mujer en la vida real. A pesar de la absoluta escasez de recursos de la recién inaugurada TV Rio, fue algo así como la telenovela de las ocho de su tiempo. No por la historia, ya que *Música e romance* no contaba ninguna, sino por las peleas de los dos en pantalla. Sylvinha y Candinho encarnaban a un matrimonio que recibía a los amigos «en casa», para cantar y charlar. En teoría era un programa simple y fácil de hacer: un decorado en el plató, un único micrófono, los dos presentadores y algunos invitados. Y en directo, claro está, en aquellos tiempos anteriores a las cintas de vídeo.

En la práctica, sin embargo, era la producción más complicada del mundo. Candinho se retrasaba y, con el programa ya en el aire, Sylvinha intentaba salvar las apariencias: «Vaya, no viene. ¿Se le habrá olvidado?». A veces Candinho llegaba,

sólo que un poco borracho, y su esposa y *partenaire* apretaba los dientes ante él y ante la cámara. Y otras Candinho simplemente ni aparecía, y la furia de Sylvinha le hacía temer al equipo técnico que le metiese fuego también a TV Rio. Ni Katharine Hepburn se enfadaba tan maravillosamente con Spencer Tracy. Todo resultaba más patético aún porque Sylvinha estaba embarazada —de su hija Claudia— y, según el guión, su barriga debía ser uno de los pretextos para las charlas. (El año anterior, Lucille Ball le había dedicado toda una temporada de *Te quiero*, Lucy a su propio embarazo, pero ninguno de sus líos con Desi Arnaz superó los de Sylvinha con Candinho).

Al terminar la emisión, el culebrón proseguía en la vida real, en presencia de los amigos e invitados del programa. La tormenta se desataba en el mismo plató, si Candinho andaba por allí, y si no, Sylvinha se iba a esperarlo a casa, en la calle Anita Garibaldi. Horas después, Candinho aparecía con flores, que Sylvinha arrojaba por la ventana amenazando con tirarlo a él también. Candinho bajaba a la calle a recoger las flores y aprovechaba para cantarle una serenata bajo la ventana. Sylvinha le echaba un cubo de agua, cerraba la ventana, lo dejaba en la calle y se iba a dormir. Era aún mejor que el programa.

Pero había también quienes veían *Música e romance* por la parte musical, que, cuando no volaban los platos, podía ser estupenda. Los invitados interpretaban sus creaciones recientes, y así fue como pasaron por allí Garoto, con «Duas contas»; Dolores Duran, acompañada al piano por Tom Jobim, con «Se é por falta de adeus»; Johnny Alf, con «Rapaz de bem»; y Billy Blanco, con «Mocinho bonito». La propia Sylvinha, con Candinho a la guitarra, exhibía su ya por entonces infalible buen gusto con cosas como «Canção da volta»; la novísima «Chove lá fora», de Tito Madi; «Amendoim torrado», que era inexcusable en el programa; y en especial «Foi a noite», de una nueva pareja: Antonio Carlos Jobim y Newton Mendonça.

En cualquier caso, *Música e romance* no duró mucho; ni había motivo para ello, una vez que el matrimonio de Sylvinha y Candinho llegó a su fin. Sylvinha tuvo a su hija, los dos se separaron y a partir de entonces empezaron a llevarse mucho mejor. Tanto que él la acompañó en su siguiente disco, con «Foi a noite» en una cara y «Menina», de Carlinhos Lyra, en la otra. Y en 1957, cuando el nuevo director artístico de la Odeon, Aloysio de Oliveira, decidió hacer un elepé de diez pulgadas partiendo de ese 78 rpm, Sylvinha y Candinho reeditaron por última vez el dueto con que abrían y cerraban *Música e romance*: el samba-canción de Altamiro Carrilho y Armando Nunes «Tu e eu», un himno a la felicidad de las parejas.

Y hablando de parejas, la carrera y la vida de Sylvinha Telles pasaron entonces a otras manos, sin habilidad para la guitarra pero con mucha más experiencia: las de Aloysio de Oliveira.

* * *

Si todas las grandes ideas que surgen en torno a una botella de *whisky* llegaran vivas hasta la última gota, la Casa Villarino, en la esquina de las avenidas Calógeras y Presidente Wilson, en el entonces seguro, potable y civilizado Centro de Río, debería ser declarada patrimonio nacional. Allí, en la década de 1950, una intrépida jauría de bohemios planeó los mejores programas de radio, los poemas definitivos, las obras teatrales que harían babear a la posteridad, los más conmovedores sambas-canciones, la deposición de algunos presidentes y, con o sin motivo justificado, la demolición de las reputaciones más impecables. Lo cierto es que tales cosas sólo sucedían en la imaginación de los parroquianos; pero no porque carecieran de talento para llevarlas a cabo, sino porque preferían seguir bebiendo en vez de poner en práctica sus planes. Parece increíble que *Orfeu da Conceição* [Orfeo de la Concepción], el inicio de la colaboración entre Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, naciese en el Villarino.

Las redacciones de los periódicos, las editoriales, las compañías de discos, el Ministerio de Educación, el de Asuntos Exteriores y Radio Nacional, que eran los principales empleadores de aquellos bohemios, quedaban todos relativamente cerca del Villarino. Esto les facilitaba fichar a diario y cumplir el agónico horario de cinco y media de la tarde a nueve de la noche, antes de comenzar *de verdad* sus trabajos, obviamente, en la madrugada de Copacabana. El Villarino era —y sigue siendo— lo que uno quisiera llamarlo. Aparentemente, era una tienda de ultramarinos, que vendía uvas argentinas, sardinas del Báltico y una oceánica provisión de bebidas de importación. Pero en la trastienda se transformaba en una sofisticada whiskería, con un ligero toque clandestino. Las paredes estaban decoradas con dibujos —a pincel, barra de labios, tiza o lo que hubiese a mano— de artistas amigos de la casa, como Pancetti, Carlos Leão y Augusto Bandeira. Había una media docena de mesas, y los *whiskys* de moda, el Haig's y el Black Label, los servía Jorge, el camarero, según la «medida fosfórica» creada por los clientes: dosis de la altura de una caja de cerillas Beija-flor puesta en pie. Considerando la generosidad de la «medida fosfórica» y la extraordinaria capacidad cúbica de tales clientes, resulta inexplicable que el Villarino no quebrase en un santiamén.

Los habituales eran el poeta y cronista Paulo Mendes Campos, los periodistas Antônio Maria, Sergio Porto, Lúcio Rangel e Irineu Garcia, los compositores Ary Barroso, Haroldo Barbosa, Fernando Lobo, Paulo Soledade y Dorival Caymmi, y las cantantes Dolores Duran y Aracy de Almeida: todos aparentemente empeñados en una conspiración por convertir las Highlands en un arenal. Pero, para que no se pudiera negar que el ambiente del Villarino era sobrio, había también clientes esporádicos que hasta bebían poco según el patrón vigente, como el poeta Carlos Drummond de Andrade, el músico Heitor Villa-Lobos y los diplomáticos Mário Dias Costa y —¡sorpresa!— Vinicius de Moraes.

Solía decirse, con exageración evidente, que de las mesas del Villarino se podía salir con el montaje de un musical brasileño prácticamente ultimado, incluyendo

libreto, canciones, decorados, carteles y, por supuesto, las críticas —a favor y en contra—, antes del estreno. Fue más o menos lo que se dice que ocurrió, en 1956, con *Orfeu da Conceição*.

Reza la historia oficial que, al final de una tarde de aquel mes de mayo, el poeta y diplomático Vinicius de Moraes —recién llegado de París, donde había pasado tres años sometido a sus dulces obligaciones de vicedónsul brasileño— buscaba un colaborador para que compusiera la música de la tragedia griega transformada por él en una tragedia negra, ambientada en el carnaval carioca. Algo del estilo de *Una cabaña en el cielo*, un musical de Broadway que Hollywood había llevado al cine. El libreto, en versos, lo había traído Vinicius casi acabado de París. Faltaban las canciones, a las que él les pondría las letras. Pero el compositor que quería Vinicius no podía ser cualquiera. Tenía que ser alguien *moderno*. Su primera opción había sido el pianista y compositor Vadico, llamado en realidad Oswaldo Gogliano, autor junto a Noel Rosa de «Feitiço da Vila», «Feitio de oração» y «Conversa de botequim», así como de otros sambas anteriores a 1934.

Podría parecer extraño —aunque a nadie se lo pareció— que, si buscaba a alguien moderno, Vinicius le propusiese matrimonio musical a un hombre de cuarenta y seis años como Vadico, cuyos últimos éxitos eran de hacía veinte. Pero Vinicius no veía en ello impedimento alguno: las armonías de Vadico, entonces arreglista en Radio Mayrink Veiga, eran todavía tan *modernas* que le provocaban sudores fríos a Sílvio Caldas, alérgico a las novedades en el samba. Pero Vadico, inesperadamente, habría rechazado la oferta de Vinicius, por «no considerarse a la altura». (Extraña excusa, si se tiene en cuenta su larga experiencia como arreglista en Hollywood durante la década de 1940 y como director de la orquesta que había acompañado a la bailarina Katherine Dunham en una gira por Europa en 1949). Pero el caso es que Vadico dijo que no, y Vinicius necesitaba un colaborador para *Orfeu*. Entonces, siempre según la versión oficial —repetidamente divulgada por Aloysio de Oliveira, que no se encontraba allí—, el poeta habría ido a buscar a ese colaborador en el Villarino.

Y allí, pidiéndoles consejo a unos y a otros, Vinicius habría escuchado de boca de Lúcio Rangel el nombre de Antonio Carlos Jobim. Quien, casualmente, se encontraba dos mesas más allá, «tomando una cervecita» y pendiente de que alguien fuera a la Zona Sur en coche para irse con él. Rangel los habría presentado, y Tom, mostrando su interés, se habría atrevido a preguntar:

—Pero ¿habrá algún dinerillo para eso?

Pregunta, por cierto, más que procedente, ya que su trabajo diurno, ahora en la Odeon —andaba día y noche portando un maletín con el instrumental necesario para hacerle arreglos instantáneos a quien fuese—, aún no lo librara del todo de las madrugadas. Pero Lúcio Rangel, sin entenderlo así, habría reaccionado indignado:

—Pero ¡cómo hablas de dinero ante una proposición así! ¡Tom, éste es el poeta Vinicius de Moraes!

(Por lo visto, ante una proposición de Vinicius uno debería trabajar gratis).

Pero en fin, Tom se habría encogido de hombros, azoradísimo; y con la aceptación de Vinicius habría quedado inaugurada la fabulosa colaboración entre ambos.

Debió de resultar fascinante presenciar la escena en la que el entrañable Lúcio presentó a Tom y Vinicius en el Villarino. Estos últimos probablemente hicieron un enorme esfuerzo al fingir que no se habían conocido tres años atrás, en 1953, cuando el poeta, en compañía de Antônio Maria, entró en el Clube da Chave, oyó al pianista, le gustó y, cuando terminó la sesión, salieron juntos y se fueron a comer huevos con jamón al bar Pescadores, donde charlaron hasta el amanecer. Y debieron de omitir también que meses después Vinicius, de visita en Brasil, fue a oír a Tom, entonces en el Tudo Azul de la calle Domingos Ferreira, y de allí salieron —junto a otro amigo de Tom, llamado João Gilberto— para ir a charlar al Far-West, otro bar de los que abrían hasta altas horas de la madrugada.

—Yo hablaba y los dos escuchaban. Todo lo que yo decía parecía *profundo* —le contó Vinicius muchos años después a la periodista Beatriz Horta, en una de las raras ocasiones en las que admitió que conocía a Tom antes de que se lo *presentaran* en el Villarino.

¿Y por qué esta polémica sobre un hecho aparentemente tan trivial? Porque no fue tan trivial. El encuentro entre T. & V. transformó la música brasileña y es lógico que a cualquiera le hubiese gustado atribuirse su paternidad. Los dos se encontraron realmente en el Villarino —y Lúcio Rangel no tuvo la culpa de que la historia quedara simplificada así por Aloysio de Oliveira—, pero tal encuentro no fue más que la concreción de una campaña que llevaba días en marcha para unirlos como colaboradores. La propia víspera, por ejemplo, Vinicius se había pasado horas escuchando hablar sobre Tom a alguien para quien era todo oídos en aquella época: su cuñado Ronaldo Bôscoli.



Villarino, 1956: Vinicius y, a su derecha, Lúcio Rangel; de pie, Paulo Mendes Campos, detrás de Fernando Lobo; en la pared, dibujos ilustres.

Bôscoli y su amigo Chico Feitosa habían ido a la casa de Vinicius, en la calle Henrique Dumont de Ipanema, expresamente para venderle la idea de que le propusiera a Tom musicar *Orfeu*; y Vinicius la había comprado. Gran año el de 1956.

* * *

Bôscoli, cuyo árbol genealógico parecía tener un artista en cada rama —era sobrino bisnieto de la compositora Chiquinha Gonzaga, sobrino de los hombres de teatro Geysa Bôscoli y Jardel Bôscoli, primo del locutor Héber Bôscoli y del actor Jardel Filho—, tenía veintidós años en 1951, cuando conoció a Vinicius. El poeta rondaba a su hermana Lila, de diecinueve, y a Ronaldo no le gustaba nada el asunto (es increíble la cantidad de protección que necesitaban las hermanas de antaño). Fue una de las grandes erupciones amorosas de Vinicius que después se volverían habituales. Pero aquélla parecía una novedad, porque Vinicius seguía aún casado con Tati, su primera mujer.

Vinicius y Tati formaban desde hacía trece años lo que parecía una pareja indisoluble. Ella ejercía una gran influencia sobre él y, junto con el socialista norteamericano Waldo Frank, había sido la responsable de que Vinicius hubiese empezado a abandonar en 1941 sus decididas simpatías por Hitler y Mussolini. Hasta entonces, él apoyaba al Eje en la guerra, igual que al Botafogo en el fútbol carioca. La conversión de Vinicius había sido tan radical que en 1946 quiso entrar en el Partido Comunista, a lo que renunció únicamente porque le disuadió el propio secretario general, Luís Carlos Prestes. (Prestes le dijo que resultaría más útil fuera

que dentro del Partido. Y fue mejor así, porque Vinicius, con su horror a los burócratas, no habría soportado por mucho tiempo la *disciplina* de partido). En fin, un matrimonio capaz de llevar al marido a esos extremos parecía más difícil de hacer caer que Stalingrado.

Pero Vinicius convenció a Ronaldo de sus intenciones inmejorables para con Lila y, efectivamente, se separó de Tati para irse a vivir con ella. Aunque se diga que él siempre salió de sus matrimonios llevándose sólo el legendario cepillo de dientes, parece que aquélla fue la única vez que lo hizo de verdad. El hecho es que, viviendo de los escasos cruceiros que Itamaraty pagaba a los diplomáticos aparcados en Brasil, Vinicius descubrió que necesitaba facturar algún dinero extra: Lila y él vivían a base de arroz y huevos en un apartamento sin luz ni frigorífico de la calle Francisco Otaviano, y eso no combinaba bien con el autor de *Poemas, sonetos y baladas*.

Ronaldo Bôscoli era periodista en *Última Hora*, el periódico de Samuel Wainer, a quien Vinicius le pidió trabajo. Wainer, con su típica generosidad, le garantizó al poeta un cheque cada treinta días a cambio de chuparle la sangre: le encargó la crítica de cine, un artículo diario y el «consultorio sentimental», en el cual, bajo el pseudónimo de «Helenice», Vinicius contestaba a las ansiedades amorosas de las lectoras, lo que le divertía enormemente. (Una edición que abarcase con rigor toda la obra de Vinicius debería incluir esta fase «Helenice»: ¿por qué nadie la ha tenido en cuenta hasta ahora?).

Wainer fue osado al confiarle la crítica de cine, aunque estuviesen ya en 1951. La primera vez que Vinicius había desempeñado esa tarea, en el desaparecido diario *A Manhã*, en 1941, había lanzado una cruzada tan furibunda contra el cine sonoro —el cine en color, ni lo consideraba— que no se sabe cómo logró sobrevivir. Consideraba que las películas sonoras eran una diversión para el «vulgo ignorante», y no tenían nada que ver con los clásicos de Eisenstein, Dreyer y Murnau. Y no es que Vinicius fuera un partidario incondicional del cine mudo. Se oponía a que las películas mudas llevaran cartelas y a que durante la proyección tuvieran el acompañamiento de una orquesta o hasta de un solitario pianista.

Todo esto cuando en el resto del mundo hacía por lo menos diez años que se había terminado la polémica cine mudo-cine sonoro; y, por si fuera poco, bajo las mismísimas barbas de Orson Welles, que ya había hecho *Ciudadano Kane* y que se encontraba en Brasil intentando filmar el carnaval. (Preguntado al respecto, Orson declaró que le parecía muy divertida la polémica de Vinicius). Claro que, en 1946, cuando fue destinado a Los Ángeles en su primera misión diplomática —la alternativa, que él rechazó, era Moscú—, Vinicius se convirtió inmediatamente en ciudadano de Hollywood, abandonó todos sus purismos y pasó a aceptar el cine sonoro hasta cuando lo que sonaba era la voz del pato Donald. En 1951 se mostraba ya más imparcial que el gran crítico de la época, Antonio Moniz Vianna, del *Correio da Manhã*, que no admitía ninguna película sonora... hablada en portugués.

El suplicio duró dos años, hasta que en 1953 Vinicius abandonó el artículo diario,

la crítica de cine y a las sufrientes lectoras de «Helenice», y se fue junto a Lila para hacerse cargo, cobrando en dólares, de su puesto en la embajada brasileña en París, donde escribió *Orfeu*.

Ronaldo Bôscoli siguió en Brasil, trabajando en *Última Hora*, pero la prensa iba ocupando cada vez más nítidamente el tercer puesto entre sus aficiones: la música y las mujeres se disputaban los dos primeros. El lugar al que le conducían estas dos últimas era el club Tatuís de Ipanema, con sus fiestas organizadas por el director social Walter Clark. Al Tatuís acudían las chicas más guapas de Río de Janeiro, lo que hubiera bastado para retener allí a Bôscoli; pero es que además se tocaba una música casi igual de buena: a cargo muchas veces de Candinho, director musical del club, y más esporádicamente de los pianistas Newton Mendonça y Tom Jobim. Bôscoli había conocido a Jobim en la playa y lo había vuelto a encontrar en el Tatuís en 1953, pero esto sólo tendría consecuencias tres años después, en 1956, cuando su cuñado Vinicius anduviese buscando a alguien *moderno* para que hiciera la música de *Orfeu*.

Bôscoli y su amigo Francisco Libório Feitosa —Chico Feitosa, el futuro Chico «Fim-de-noite»— fueron aquella noche a casa del poeta. Por indicación de Bôscoli, Feitosa se había convertido en secretario de Vinicius y le ayudaba en la producción de *Orfeu*. Habían decidido ya muchas cosas: Lila se encargaría del vestuario, Candinho tocaría, entre bambalinas, la guitarra que Orfeu simulaba tocar; Ronaldo, a petición de Vinicius, estaba introduciendo palabras enjerga y expresiones populares en el texto de la obra, para que pareciera más *moderna*. El poeta tenía a Bôscoli por una autoridad en todas las novedades de la calle; conviene no olvidar que, tras trece años de matrimonio y otros tantos fuera de Brasil, el todavía formal y conservador Vinicius se sentía poco al día de la realidad brasileña. Éste fue uno de los motivos por los que aceptó la sugerencia de Jobim que le hizo Bôscoli. Además, ya había escuchado a Tom en el *Tudo Azul* y conocía el disco *Sinfonia do Rio de Janeiro*.



El poeta de joven: celoso como una novia.

Tom y Vinicius no llegaron a hablar aquella noche, pero Vinicius sabía que lo encontraría al día siguiente en el Villarino, cuando Tom concluyera su jornada en la Odeon, que se encontraba muy cerca de allí, en la avenida Rio Branco. Y así fue como sucedió; con Lúcio Rangel maravillado por la rapidez con que el poeta aceptó su recomendación de un músico desconocido para una tarea tan importante.

* * *

Cuando Tom y Vinicius se reunieron en la casa del primero para escribir las canciones de *Orfeu da Conceição*, la dirección de la calle Nascimento Silva 107 no era famosa ni para los carteros del vecindario, y nadie se imaginaba que un día saldría en la letra de una canción de Vinicius y Toquinho titulada «Carta a Tom 74». Al contrario, aquella casita de Ipanema sólo era fuente de desvelos para Tom, que calculaba por medio de unas notas que colocaba frente al teclado los días que faltaban para el pago del alquiler. Por su parte, en la nueva casa de Vinicius y Lila en la calle Henrique Dumont, casi esquina con Vieira Souto, resultaba imposible trabajar,

porque la habían transformado en una «casa abierta», sin llaves, equivalente a la de Eugênia y Álvaro Moreyra, con un continuo entrar y salir de Rubem Braga, Di Cavalcanti, Cyro Monteiro, Moacyr Werneck de Castro y Paulo Mendes Campos. Casi todos los temas de *Orfeu* fueron escritos en Nascimento Silva, entre los berridos de Paulinho, el hijo de seis años de Tom y Teresa. Y no es de extrañar que, al juntarse la timidez del compositor ante el poeta con la poca práctica de éste como letrista, las primeras canciones tardasen en salir.

La experiencia de Vinicius en este campo se limitaba a una colaboración con Haroldo Tapajós en el *fox-trot* «Loura ou morena», del remoto 1932, y a dos con Antônio Maria: el samba «Quando tu passas por mim», de 1953, y el «Dobrado de amor a São Paulo», de 1954; en ambos casos, con Vinicius componiendo la música y Maria la letra. Pero cuando Tom se relajó y Vinicius se sirvió un *whisky* —no bebía al escribir poesía, pero esto era música popular—, el primer producto acabado de la colaboración entre ambos resultó ser nada menos que «Se todos fossem iguais a você». Aquello sirvió para desbloquear a la pareja y establecer un patrón. A partir de ahí se podía beber en acto de servicio y Tom empezó a cambiar la cebada por la malta en su dieta, por consejo de Vinicius. Según decía éste: «La cerveza es una pérdida de tiempo».

Cuando *Orfeu ia Conceição* se estrenó en el Teatro Municipal el 25 de septiembre de 1956, un lunes, el público tenía múltiples motivos para suspirar de admiración. El decorado de Oscar Niemeyer era atrevidamente alegórico, con una rampa —tenía que haber una rampa— que conducía al armazón que representaba el morro y una escalera en espiral —algo sorprendente, porque Niemeyer siempre odió las escaleras— que representaba la chabola de Orfeu. La guitarra no la tocó al final Candinho, que no sabía leer música, sino Luiz Bonfá, a sugerencia de Tom. Y Tom, que tendría que haber dirigido la orquesta, tuvo miedo de temblar frente al público y dejó la batuta en las manos más firmes de Léo Peracchi, compañero suyo de la Odeon.

El elenco negro, encabezado por Haroldo Costa (Orfeu), Léa Garcia (Mira) y Dirce Paiva (Eurídice), era hermosísimo y se decía que aquella era la primera vez en que los negros se subían al escenario del Municipal para algo que no fuera fregar. (No era cierto: allí se había representado ya una adaptación de *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill). El Municipal se llenó todos los días de la semana en los que *Orfeu* estuvo en cartel, y fue todo un acontecimiento en la vida cultural y social de Río, con los columnistas Ibrahim Sued y Maneco Müller celebrándolo. Podría haber seguido mucho más tiempo en el Municipal, pero la representación del domingo por la noche tenía que ser la última, ya que Vinicius, con su olfato empresarial, sólo había reservado el teatro para una semana.

Unos días después, *Orfeu* se trasladó al Teatro República, donde permaneció más de un mes en cartel, a pesar de ciertos problemas. Al segundo día, Abdias do Nascimento, que interpretaba a Aristeu, acusó a Vinicius de aprovecharse de los negros; un duro insulto hacia quien sólo seis años después iba a declararse «el blanco

más negro de Brasil». Vinicius despidió a Abdias y en su lugar puso nada menos que a Chico Feitosa, con la cara pintada de negro. Feitosa se parecía más a Al Jolson que a Aristeu, pero el público le aplaudió con delirio. Y le hubiese aplaudido aún con mayor fervor de haber sabido que, fuera del escenario, se había liado con la codiciadísima Eurídice. *Orfeu* resultó también un éxito en el Teatro República y se decidió llevar el espectáculo al Municipal de São Paulo. El decorado fue enviado en camión. Pero misteriosamente nunca llegó a São Paulo, ni tampoco regresó a Río.

Toda la partitura de *Orfeu* era magnífica, pero el impacto provocado por «Se todos fossem...» impidió que brillasen las demás canciones de Tom y Vinicius: «Um nome de mulher», «Mulher, sempre mulher» y «Lamento no morro», además de «Valsa de Orfeu», en la que la música era del propio Vinicius, aunque armonizada por Tom. Simultáneamente al espectáculo, se grabó en la Odeon un elepé de diez pulgadas con el sambista Roberto Paiva, junto con Vinicius recitando el monólogo de Orfeu y —ya que no había público— Tom dirigiendo la orquesta. Un amigo de Vinicius, el industrial paulista Zequinha Marques da Costa, llevó las canciones a São Paulo, donde causaron sensación en la *boite* Cave con un cantante novato, Almir Ribeiro. «Se todos fossem iguais a você» se había convertido ya en propiedad casi exclusiva de Ribeiro, cuando dos años después éste murió ahogado en Punta del Este, durante una gira con Carlos Machado.

Un editor musical de São Paulo, Enrique Lebendiger, propietario de la poderosa Fermata, se adelantó a los demás y consiguió que Tom y Vinicius editasen con él las canciones de *Orfeu da Conceição*. Eso significaba, según él, que estarían protegidas a partir de entonces, incluso internacionalmente. Nadie podría grabarlas sin autorización de la editorial, y ésta, con sus sucursales en Nueva York, Zúrich, Sídney, Tokio y Buenos Aires, vigilaría la recaudación de los derechos de reproducción, de interpretación y de ejecución de las obras, correspondiéndoles a los autores el único y arduo trabajo de recibir el dinero, cuando lo hubiera.

Como Tom y Vinicius no tardarían en descubrir, lo que resultaba un arduo trabajo era lidiar con los editores musicales. Y el dinero fue al principio exactamente aquello que se mencionó en el Villarino: «algún dinerillo». Pero las canciones de *Orfeu* sí que quedaron bien protegidas: incluso de sus propios autores.

VI LA PANDILLA

En 1956, Roberto Batalha Menescal, haciendo honor a su apellido, albergaba más conflictos internos que un saco lleno de gatos. No sabía si estudiar Arquitectura, ingresar en la Marina o tocar la guitarra. No es poca cosa a los dieciocho años. En ese triple dilema, la opción que menos le atraía era la arquitectura, pese a pertenecer a una familia de ingenieros y arquitectos. O quizá por eso mismo. Se azoraba siempre que tenía que dar su dirección: el edificio de la Galería Menescal de Copacabana, construido por sus padres. La idea de ingresar en la Marina no implicaba ninguna vocación militar, ni se inspiraba en los musicales de la Metro. Sólo le hacía ilusión pensar que, si fuera marino, no tendría que practicar la pesca submarina únicamente los fines de semana en Cabo Frio, sino que dispondría del año entero y de los siete mares para demostrar su pericia con los arpones. Pero, después de algunas clases de guitarra con Edinho, del Trio Irakitan, y de sentir los aromas de la madrugada, empezó a sospechar que lo que le resultaba más emocionante era ser músico.

Con la música, cuanto menos, corría ya más riesgos que ante los meros y los tiburones-raya de ochenta kilos a los que se enfrentaba bajo el agua. El año anterior, por ejemplo, había falsificado su carnet de estudiante para entrar en aquel antro para adultos, el Scotch Bar de la calle Fernando Mendes, y escuchar a su ídolo, el novato Tito Madi, cantar «Chove lá fora». En la misma época, adquirió el peligroso hábito de requisar botellas de White Horse de la bodega de su padre para venderlas de madrugada en la *boite* Tudo Azul y, con suerte, pillar a un tipo llamado TomJobim tocando «Foi a noite». Donde no había conseguido entrar aún era en la sesión vespertina de *Gente bem e champanhota*, del teatro Follies, para escuchar a aquella chica que era lo más en modernidad, Sylvinha Telles, cantando «Amendoim torrado»; tenía que contentarse con la sesión matinal de los miércoles.



En la flor del deseo: Menescal y Bôscoli contra las tinieblas musicales.

Menescal se pasaba las horas escuchando el disco *Julie is her name*. No por la voz sensual de la cantante Julie London ni por su lujurioso escote de la portada, sino por el acompañamiento de guitarra de Barney Kessel. Sus padres observaban preocupados esa obsesión. Y lo habrían estado aún más de conocer la verdadera razón por la que Menescal quería cambiar de colegio en su último año del bachillerato de ciencias, del Mello e Souza al Mallet Soares, ambos en la calle Xavier da Silveira: porque se había enterado de que allí estudiaba un chico llamado Carlinhos Lyra. Corría la leyenda de que Lyra tocaba la guitarra «por cifra», era amigo de Johnny Alf y tenía hasta *dos* temas grabados, lo que lo convertía casi en un profesional. Se contaba también que hacer novillos para tocar la guitarra era habitual en el grupito de Lyra, y que los profesores a los que les gustaba la guitarra se iban con ellos y no les ponían falta. ¿Tenía o no que cambiar de colegio?

Los padres de Menescal, como muchos padres de 1956, veían en la guitarra una excusa para camuflar la pereza y no la aprobaban bajo ningún concepto. Aunque Menescal en concreto no tenía ningún futuro como bohemio. Pese a su empeño en que le gustase el cubalibre, su verdadero vicio eran los batidos; un amigo, el baterista

Victor Manga, le pondría el mote de «Rei do leite» [Rey de la leche]. Incluso así, para intentar disciplinarlo, sus padres le quitaron la paga. Insolvente de súbito hasta para comprar palomitas de maíz, Menescal comprendió que tenía que cambiar. Fue entonces cuando Carlinhos Lyra, que también intentaba escapar del desvelo leonino de su dominante madre, le propuso abrir juntos una academia de guitarra, lo que Menescal aceptó enseguida. Según los cálculos de ambos, la academia rentaría como mucho para los dulces de coco y los caramelos de guayaba. Pero, en la práctica, se reveló enseguida como un gran negocio. Lyra se independizó y Menescal resolvió su gran dilema: la academia le permitió decirle adiós a la arquitectura y le convenció de que, a partir de ahí, podría vivir de la música y practicar la pesca submarina pagándose de su propio bolsillo, sin necesidad del subsidio de la Marina.

João Paulo, un amigo de Carlinhos, les ofreció un apartamento de una habitación con salón que usaba de picadero, en la calle Sá Ferreira de Copacabana, para que instalasen la academia allí. A cambio, se llevaría un diez por ciento de la facturación. Se acordó implícitamente que su uso como picadero quedaba cancelado, en nombre de las buenas costumbres. Lyra y Menescal eran unos chavales de aspecto muy formal, lo que puede explicar el hecho de que el ochenta por ciento de las matrículas fueran femeninas. Pero era otra época, y alguna que otra madre preocupada insistía en acompañar a su hija para asegurarse de que durante la clase lo único que tocaría sería la guitarra. Eso entorpecía el trabajo, y obligó a los profesores a separar las dos dependencias.

Colgaron un cartel en la sala de espera, que decía de forma muy educada: «*Señoras madres, por favor tengan la amabilidad de aguardar en la sala de espera*», lo que, a todos los efectos, significaba: «*Prohibido entrar a las madres*». Pero para que no quedara ninguna duda sobre las intenciones de los profesores, instalaron una mirilla en la puerta que dividía las dos estancias, para que las madres pudieran espiar los progresos de la hija en los misterios de la guitarra. En realidad, tantas precauciones y preocupaciones eran innecesarias, porque Lyra y, sobre todo, Menescal, eran los más interesados en mantener la mayor formalidad en clase. Otra cosa era que fuera de allí algunas alumnas —las de mayor edad casi siempre— recibieran algunas *clases* extras de Menescal y, sobre todo, de Lyra.

A ambos les benefició también un virus que en aquel tiempo asaltó a muchos padres: el de obligar a sus hijos a estudiar acordeón con Mário Mascarenhas. Para huir de ese terrible destino, los jóvenes esgrimían sus buenas notas en el colegio y la asistencia regular a misa para que sus padres les autorizaran a aprender guitarra. Otros se matriculaban clandestinamente. Así, en pocas semanas, Lyra y Menescal se encontraron con casi cincuenta alumnos, o alumnas. Una de ellas: Nara Folego Leão.

La chica tenía catorce añitos y acababa de mudarse al que más adelante sería el famoso apartamento de Copacabana de las «reuniones de la bossa nova». Pero en aquel 1956 nadie hablaba aún de bossa nova y el apartamento era sólo la residencia del doctor Jairo Leão, un ambicioso y astuto abogado *capixaba* (del estado de

Espírito Santo), y de su esposa, doña Tinoca. La hija mayor del matrimonio Leão, Danuza, desfilaba como modelo en la pasarela Bangu, aparecía siempre en la lista de «las diez más elegantes», era musa del Country Club, había sido novia del cronista Rubem Braga y del galán francés Daniel Gelin, y se había casado con el periodista Samuel Wainer. Una vida intensa. Comparada con la exuberancia de Danuza, la timidez de Nara resultaba preocupante: sus apodos familiares eran «Jacarezinho do pântano» [Cocodrilito del pantano], «Caramujo» [Caracol] y «Greta Garba».

En cuanto al célebre apartamento en sí, no tenía nada de tímido. Ocupaba toda la tercera planta del edificio Palácio Champs-Élysées, en la avenida Atlântica, sobre el gresite y los pilotes típicos de la década de 1950, justo frente al Puesto Cuatro. Su salón se extendía a lo largo y ancho de noventa metros cuadrados, con ventanales que daban al mar. O sea, nada que obligase a tocar la música bajito «para no molestar a los vecinos», como llegaría a decirse posteriormente para *explicar* la bossa nova; entre otras cosas, porque no había vecinos: el edificio de al lado, el que hace esquina con la calle Constante Ramos, no existía aún; era un terreno baldío.

Al contrario que el padre de Menescal, que consideraba la guitarra un instrumento del demonio, el padre de Nara le había regalado una a su hija a los doce años y había contratado, para que le diese clases a domicilio, al veterano Patrício Teixeira, un cantante superviviente de los Oito Batutas de Pixinguinha y creador en 1937 de «Não tenho lágrimas», un samba que Nat King Cole grabaría en 1960 en uno de sus discos brasileños. En las últimas décadas, Patrício se había dedicado a acumular moho y a ganarse la vida como profesor de guitarra de las ricachonas cariocas. Para la vieja guardia podía ser una leyenda viva, pero, a ojos de Nara, Patrício era *demasiado* veterano: tenía sesenta y tres años, estaba cansado, burocratizado y él mismo no le veía mucho sentido a enseñar guitarra a una chica de doce años, «rica» —debía de serlo, por el tamaño del apartamento— y que no volvería a coger la guitarra después de casarse.

Nara, por su parte, tampoco sentía que sus clases con Patrício fueran a pasar a la historia, pero le interesaba realmente la guitarra y, a los catorce años, cuando conoció la existencia de la academia de Lyra y Menescal, se matriculó enseguida. Se integraría en la pandilla, tocaría ante los demás y, tal vez, hasta cantaría. Era una oportunidad de vencer su timidez y una coartada para salir del nido. Cuando descubrió que Menescal era vecino suyo en el Puesto Cuatro, los dos empezaron a ir juntos a todas partes y, siendo Menescal cuatro años mayor, aquello podía considerarse un noviazgo. Después llegó el turno de que Carlinhos Lyra saliera con ella; aunque Nara asegura que nadie le informó de estos «noviazgos» en aquel tiempo. En cualquier caso, ninguna de las dos historias fue seria. Nada que ver con la que iniciaría un año después, cuando Ronaldo Bôscoli apareció en su apartamento. No se era cuñado de Vinicius impunemente.



El disco que provocó obsesiones: no por la seductora Julie London, sino por la guitarra de Barney Kessel.



Chico Feitosa: autor de «Fim de noite», uno de los primeros himnos del grupito.

* * *

Menescal y Bôscoli no sospechaban que estaban hechos el uno para el otro cuando se conocieron, en 1956, en uno de los corros de guitarra de otro veterano, el compositor Breno Ferreira, en Gávea. Breno era el autor de «Andorinha preta», una tonada del antediluviano 1925 que *también* sería grabada por Nat King Cole (¿cómo encontraba Nat esas cosas?). El *hit* de aquellos encuentros era la inevitable «Andorinha preta», que había sido resucitada recientemente por el Trio Irakitan.

Aquella noche, en casa de Breno, después de escuchar «andorinhas pretas» [golondrinas negras] suficientes para varios veranos, Menescal cruzó una puerta y salió a un balcón donde había un grupo más joven, tocando temas también más actuales. Uno de los chicos cantaba cosas como «Duas contas», «Nick bar», «Uma loura»: o sea, «dick-farneys». Menescal se enteró de que era un periodista de *Última Hora* llamado Bôscoli. Por lo mal que cantaba, debía de ser buen periodista. Ambos

se pusieron a charlar y descubrieron que, además de una pasión común por el mar, pensaban lo mismo sobre el estado de cosas de la música popular: lo encontraban atroz.

Ambos sentían aversión por aquel género de letras tenebrosas que predominaba en la época, como la de un samba-canción titulado «Bar da noite», que decía: «*Garçom, apague esta luz / Que eu quero ficar sozinho*» [Camarero, apaga la luz / que quiero quedarme solo]. En otro tema, un bolero titulado «Suicídio», el cantante llegaba a pegar un tiro en la grabación. Ni siquiera tenían paciencia con Antônio Maria, al que tanto admiraban los cuarentones por haber escrito «*Ninguém me ama / Ninguém me quer / Ninguém me chama / De meu amor*» [Nadie me ama / nadie me quiere / nadie me llama / amor mío] y «*Se eu morresse amanhã de manhã / Minha falta ninguém sentiria*» [Si me muriese mañana por la mañana / mi ausencia nadie sentiría]. Los dramones de la Pelmex eran superados por esta sobredosis de «perdedores». En la flor del deseo, deportistas y radiantes de salud, a estos dos chicos de playa les resultaba imposible identificarse con el ambiente enrarecido de aquellos sambas-canciones, llenos de mujeres perversas, que engañaban a los hombres y los conducían a la muerte.

Y eso no era lo peor. Estaban también las horrendas letras de Lupicínio Rodrigues, como la de «Vingança», con su odio a la mujer: «*Enquanto houver força em meu peito / Eu não quero mais nada / Só vingança, vingança, vingança aos santos clamar / Ela há de rolar como as pedras que rolam na estrada / Sem ter nunca um cantinho de seu / Pra poder descansar*» [Mientras tenga fuerza en mi pecho / no quiero nada más / sólo venganza, venganza, venganza clamarle al cielo / ella ha de rodar como las piedras que ruedan por el camino / sin poseer nunca un rincón propio / en el que poder descansar]. Pero ni Lupicínio, con su mal gusto de tango, superaba la descripción de Wilson Batista en «Mãe solteira», que describe el drama de una abanderada del carnaval que «*ateou fogo às vestes*» [le prendió fuego a su vestido] cuando descubrió que estaba embarazada: «*Parecia uma tocha humana / Rolando pela ribanceira / A pobre infeliz teve vergonha / De ser mãe solteira*» [Parecía una antorcha humana / rodando por la orilla del río / la pobre infeliz sintió vergüenza / de ser madre soltera].

Esto era lo que más se escuchaba entonces por la radio, y no era para menos que Menescal y Bôscoli no se identificaran en absoluto. Aquellos dramones no formaban parte de sus biografías. Los dos se sentían mucho más próximos a las canciones de Tito Madi, Jobim y Newton Mendonça; a las letras de Billy Blanco, Marino Pinto y algunas de Dolores; a las armonías osadas de Radamés Gnatalli, Garoto, Valzinho, Donato y Johnny Alf; a las voces de Dick Farney, Lúcio Alves, Sylvinha Telles y a las diabluras vocales de Os Cariocas. De entre los mayores, les gustaban Custódio Mesquita, Caymmi y Vadico, pero pensaban que la música brasileña podía tener un poco más de Cole Porter, George Gershwin o Jimmy Van Heusen. Y consideraban también que Frank Sinatra tenía un único defecto: no ser brasileño.

Menescal quería hacer música, Bôscoli letra. Quedaron en verse unos días después, fijaron la cita, se dieron el primer plantón y no volvieron a encontrarse hasta un año después, al cruzarse en Arpoador. A aquellas alturas, 1957, muchas cosas habían empezado a tomar forma. Bôscoli había intervenido con sus recomendaciones en la producción de *Orfeu da Conceição*, se había convertido en letrista y había hecho «Fim de noite» con Chico Feitosa; y Menescal tocaba en los bailes dominicales del club Columbia, en la laguna Rodrigo de Freitas, y tenía una academia de guitarra con Carlinhos Lyra. El apartamento de una alumna llamada Nara había pasado a ser una prolongación de la academia, con la vistosa asistencia de las mejores alumnas de ambos. Menescal le habló a Ronaldo de la academia, de las alumnas y de cómo todas las noches iban a casa de Nara con las guitarras. Le invitó a pasarse por allí. Bôscoli se interesó mucho —especialmente por Nara y las alumnas— y prometió aparecer. Esta vez no le dio plantón.

* * *

Tenía que ocurrir. Una alumna, pasando los dedos distraída por los pliegues del sofá de la academia, encontró un condón Jontex recién usado. El capullo de João Paulo seguía usando el apartamento como picadero, pensó horrorizado Carlinhos Lyra. Al verse con aquella cosa blanda y viscosa en la mano, la chica se asustó y gritó. La madre acudió desde la sala de espera. Carlinhos intentó pensar cómo esconder el condón, metiéndoselo en el bolsillo o tragándoselo, como en las películas de espías, pero era inútil. Nunca iban a creerse que él no usaba esas cosas. La joven ultrajada canceló la matrícula y la madre se lo contó a todo el mundo.

Lyra y Menescal tuvieron que cerrar la academia por un tiempo.

* * *

La llegada de Ronaldo Bôscoli en 1957 alteró el paisaje del apartamento de Nara. Ronaldo llevó de la correa a su amigo Chico Feitosa, al que le pusieron inmediatamente el mote de Chico «Fim-de-noite», por la canción que habían hecho juntos. Ellos dos vivían apretados en un estudio de la calle Otaviano Hudson de Copacabana, que compartían además con un negro de oficio incierto, Luís Carlos «Dragão». Dragão pagaba su alquiler haciéndoles pequeños recados, como llevar diariamente la columna de Bôscoli a *Ultima Hora*, de la cual era ahora colaborador, o ir a la esquina a comprar Coca-Cola para Chico Feitosa. Pero su principal ocupación era dormir. Cuando se quedaba dormido, ni la Tercera Guerra Mundial hubiese logrado despertarlo. Una mañana, Ronaldo y Chico lo bajaron mientras dormía por la escalera de servicio, con la cama y todo, y lo dejaron en el portal, cuatro pisos abajo. Cuando se despertó y vio que se encontraba casi en la calle, Dragão tomó la única

medida que consideró sensata: se dio la vuelta y siguió roncando.



Carlinhos Lyra: abandonándolo todo para hacer «Maria Ninguém», «Lobo bobo» y «Se é tarde me perdoa».



En el famoso apartamento: Nara, Menescal (guitarra), Bebeto (flauta), Dori Caymmi y Chico Feitosa de perfil.

Bôscoli acudió con Feitosa al apartamento de Nara no sólo porque su amigo fuera un fenómeno con la guitarra y los dos compusieran juntos. El año anterior, Bôscoli había sufrido un ataque paranoico que le provocaba pánico a salir a la calle. Para entonces ya podía salir, pero nunca solo. Era Feitosa el que le acompañaba a la ida y a la vuelta, tanto al trabajo en la vieja sede de *Manchete*, en la calle Frei Caneca, como a la consulta de la psicoanalista Iracy Doyle, la misma de Hélio Pellegrino. Feitosa también empezó a traer y llevar a Bôscoli al apartamento de Nara, pero en poco tiempo este servicio de transporte resultó innecesario: gracias a la enorme liberalidad del matrimonio Leão, Ronaldo prácticamente se instaló en la casa de Nara, y fue ésta la que pasó a ir con él a todas partes, en taxi o en tranvía.

Él fue el primero que miró con ojos de hombre algo que les había pasado inadvertido a Menescal y Lyra: las rodillas morenas y gordezuelas de Nara. Cosa de lo más natural, puesto que en 1957 Bôscoli tenía veintiocho años, frente a los verdes veinte de sus predecesores. Ella también vio en él lo que no podía ver en los otros chicos: Ronaldo era poeta, periodista, tenía experiencia, se relacionaba con Tom, Vinicius y Newton Mendonça, conocía la noche y el día y, al igual que ella, era mortalmente tímido; una timidez que él reconvertía en un humor tan ácido como hilarante y que, en aquel tiempo, ya le había proporcionado un montón de enemigos.

¿Qué chica de quince años podía resistirse a eso? Nara se quedó embobada con él, así como sus padres; hasta el punto de que el viejo Jairo se sonreía y hacía la vista gorda cuando echaba en falta camisas, calcetines y calzoncillos de su armario. Sabía que los tenía Ronaldo.

* * *

Carlinhos y Menescal juntaron sus ahorros, alquilaron una casa en la calle Cinco de Julho, también en Copacabana, y reabrieron la academia. El escándalo del condón ya se había olvidado y las alumnas volvieron, en masa, a los brazos de sus guitarras. Ahora eran casi doscientas. Menescal se contentaba con tocar y enseñar, pero Lyra se empeñaba más que nunca en componer. Ya había hecho algunas cosas solo, como «Maria Ninguém», pero cuando Menescal se lo presentó a Bôscoli, vio en él a un posible colaborador. Los dos se pusieron a trabajar juntos y la primera canción que salió fue «Se é tarde me perdoa». Enseguida escribieron de broma «Lobo bobo». La letra no era tan ingenua como la gente pensaba: narraba aproximadamente cómo el lobo Bôscoli se había dejado atrapar por Nara. Y la melodía, que parecía tan espontánea, era un calco deliberado de la sintonía de *El gordo y el flaco*, cuyos antiguos episodios habían vuelto a popularizarse gracias a la televisión. A Lyra y Bôscoli les hacía muchísima gracia que nadie se diera cuenta.

En contra de lo que se cree, casi nada se componía en el apartamento de Nara. Lyra y Bôscoli se reunían en el apartamento de uno u otro, y sólo después iban a mostrar el resultado *chez* Nara. La colaboración entre ambos no exigía exclusividad. Lyra componía a veces solo, como hizo con «Barquinho de papel», y Bôscoli seguía poniéndoles letra a las canciones de Chico Feitosa, como «Sente» y «Complicação». Pero el apartamento de Nara era el centro. Luís Carlos Vinhas, excompañero de Menescal en el Mallet Soares, y Normando Santos, antiguo alumno y entonces profesor de la academia, tampoco salían de allí. La música pasó a ocupar las veinticuatro horas de la pandilla. Los que aún estudiaban, como Nara, dejaron de ir a clase, salvo para mostrar las canciones, que ya consideraban modernas. Otro punto de reunión era la casa de Lu y Aná, dos muchachas ricas que vivían en el barrio de Urca, adonde iban los jóvenes a los que les gustaba el *jazz*.

La cosa se animó aún más cuando Bôscoli introdujo en el apartamento de Nara a

los jóvenes hermanos Castro Neves, todos con muchísimo talento musical y cada uno especialista en un instrumento: Mário, piano; Oscar, guitarra; Léo, contrabajo; e Iko, batería. En su apartamento del barrio de Laranjeiras formaban un conjunto, el American Jazz Combo, y eran fans de Jobim desde la «Sinfonia do Rio de Janeiro». El amigo de Bôscoli era Mário, el mayor, pero fue Oscar, entonces con diecisiete años, el que compuso junto a Ronaldo, para empezar, una cosita titulada «Não faz assim», que sería posteriormente considerada como una de las primeras canciones de la bossa nova.

Mário, por su parte, le pasó a Ronaldo un tema complicado y disonante, inspirado en «Reloginho do vovô», de Garoto, que le permitió a Ronaldo resumir en una letra lo que les estaba pasando a todos: «*Reclamem com o papai / Se eu nasci moderno assim / Perguntem pra mamãe / Se o dissonante mora em mim / Tomei a mamadeira efui ninado em atonal/E o meu sonho é embalado por um ritmo infernal. // Se o coração da gente entendeu que assim tá bom / Não há quem me convença que eu saí fora do tom. // Pergunto pra você se está errado um samba assim / Se não é brasileiro quem não toca tamborim. //Eu não nasci quadrado / Eu não posso me enquadrar / Mas o meu samba tem direito de viver e de falar*» [Quéjense a papá / si nací así de moderno / pregúntenle a mamá / si el disonante habita en mí / me tomé el biberón y fui acunado con música atonal / y mi sueño lo acelera un ritmo infernal. //Si sentimos que nuestro corazón está bien así / no hay quien pueda convencerme de que me salí del tono. // Pregunto si está equivocado un samba así / si no es brasileño quien no toca el *tamborim*. // No nací anticuado / ni me puedo anticuar / y mi samba tiene derecho a vivir y hablar].

Este samba, «Mamadeira atonal» [Biberón atonal], nunca se grabó, ni fue necesario hacerlo, como se vería posteriormente. En 1957 todos lo conocían en los colegios Mello e Souza y Mallet Soares, así como en las casas de Nara y de Aná y Lu, donde lo cantaba João Gilberto. Dos años después, en 1959, cuando se celebraron los primeros conciertos oficiales de la bossa nova, «Mamadeira atonal» ya se había quedado descolgada. Había otra canción del mismo estilo, pero mejor: «Desafinado».

Por cierto, ¿hemos dicho João Gilberto?

* * *

Pocos meses antes, a mediados de 1957, Menescal se encontraba en su casa de la Galería Menescal, en la fiesta por las bodas de plata de sus padres, cuando llamaron a la puerta. Sería algún invitado más. Fue a abrir y un muchacho al que nunca había visto preguntó:

—¿Tienes una guitarra por ahí? Podríamos tocar algo.

El rostro de Menescal se transformó en un signo de interrogación. No sabía qué decir. Lo descubrió en cuanto el chaval se presentó:

—Soy João Gilberto y me ha dado tu dirección Edinho, del Trio Irakitan.

Para Menescal, si *aquél* era efectivamente João Gilberto, sobraba el nombre de su exprofesor Edinho como recomendación. Él ya había oído hablar de João Gilberto: ¿y quién no en los últimos meses, entre los jóvenes músicos cariocas? Sabía que se trataba de un bahiano un poco loco y genial, fabuloso con la guitarra, afinadísimo como cantante y que a veces aparecía por el Plaza. Le invitó a entrar. João Gilberto pasó entre las decenas de invitados como si fuesen de vapor —sin que ninguno se fijara en él— y se metió con Menescal en una habitación del fondo. João no dijo nada. Únicamente examinó la guitarra, aflojó una o dos clavijas, comprobó la afinación de las notas y cantó «Hô-ba-la-lá», compuesta por él mismo.

Era un *beguine*: un ritmo caribeño que en 1957 ya estaría más que olvidado de no ser por el famoso tema de Cole Porter. Menescal no se enteró muy bien de la letra; y aunque ésta hubiese tenido mucho sentido, él, como la mayoría de los músicos, no le daba importancia a las letras. Además, ¿quién quería saber nada de letras, ante lo que estaba escuchando?

La voz de João Gilberto era un instrumento —concretamente, un trombón— de altísima precisión, y él hacía caer cada sílaba sobre cada acorde como si las dos cosas hubieran nacido juntas. Lo cual resultaba asombroso, porque el hombre llevaba una marcha al cantar y otra distinta al tocar. En realidad, no parecía *cantar*: decía las palabras bajito, como Menescal ya había oído hacer a otros. Pero sentía que João Gilberto, si quisiera, sería capaz de hacerse oír allá en la sala, con fiesta o sin ella. João Gilberto cantó «Hô-ba-la-lá» cinco o seis veces, con mínimas alteraciones, pero cada versión parecía mejor que la anterior. ¿Y qué ritmo endiablado era ése que hacía? Menescal no se pudo contener. Lo agarró del brazo, con guitarra y todo, y se lo llevó por la noche a mostrárselo a sus amigos.

Empezó por el apartamento de Ronaldo Bôscoli, en la calle Otaviano Hudson. João Gilberto volvió a cantar «Hô-ba-la-lá» incontables veces. Cantó también otra canción suya, extrañísima, titulada «Bim-bom», y una serie de sambas que jamás habían oído y que João Gilberto iba identificando como grandes éxitos de tal o cual conjunto vocal antiguo. A lo largo de esa noche, en la que no durmieron, y de casi todo el día siguiente, les fue abriendo los oídos a una música brasileña mucho más rica de lo que jamás habían sospechado. Y cuando les habló de sus admiraciones —Lúcio, Dick, Alf, Donato, Bonfá, Jobim, Tito, Dolores, Newton Mendonça, algunos de ellos amigos suyos—, lo entendieron todo. Para Menescal y Bôscoli, João Gilberto era aquella noche la viva encarnación de lo que habían venido buscando, tanteando a ciegas.

Desde la casa de Bôscoli, completamente insomnes, se dirigieron por la mañana temprano al apartamento de Nara, donde la epifanía se repitió, y de allí a casa de Aná y Lu, en Urca. Menescal quería aprender aquella *batida* que João Gilberto hacía con la guitarra: aquella manera de tocar acordes y no notas, produciendo armonía y ritmo a la vez. Durante esta peregrinación de casi dos días seguidos, no quitó los ojos de las manos de João Gilberto. Especialmente de la mano derecha: Menescal observó que el

pulgar y el meñique de João Gilberto se estiraban, formando casi una recta, mientras que los tres dedos de en medio daban el toque, tensándose todos los músculos del antebrazo. ¡Y él, Menescal, se creía profesor de guitarra!

Y estaban también todas las cosas de las que João Gilberto hablaba mientras iban de casa en casa, y luego de regreso al apartamento de Ronaldo. De poesía, por ejemplo. Carlos Drummond de Andrade era claramente su favorito, pero también recitó de memoria pasajes enteros de las *Cartas a un joven poeta*, de Rainer Maria Rilke. El interés que los músicos, cantantes incluidos, tenían por la literatura era muy escaso, y resultaba rarísimo escuchar a uno de ellos citando a escritores con tanta desenvoltura. En otro momento, João Gilberto habló de técnicas de emisión de voz: admiraba el modo en que Dick controlaba la respiración al cantar, consiguiendo soltar kilómetros de frases en una sola exhalación, pese a que fumaba «dos paquetes de Continental al día». (Menescal cayó después en la cuenta de que durante todo el tiempo que estuvieron juntos, João Gilberto no fumó y parecía incomodarse cuando alguien encendía un cigarrillo cerca. Y tampoco bebió, lo que era doblemente extraño: *todo el mundo* bebía o fumaba).

Pero lo que dejó a Menescal alucinado fue cuando João Gilberto le explicó cómo se ejercitaba en las técnicas de los yoguis para respirar, y cómo eso le permitía alargar o acortar las frases musicales, sin perder sílabas y sin cansarse. Los ejemplos se sucedían. Todo aquello repicaba en los oídos de Menescal como pepitas de oro y se dio cuenta, fascinado, de que aquel hombre le atrapaba. La imagen que le vino a la cabeza, para definir a João Gilberto, fue la de una araña en su tela, tejiendo seducciones alrededor de las moscas. Debía tener cuidado. Pero de nada le sirvió advertirlo: cuando se despidió de él en la calle y volvió a su casa para intentar dormir, hablaba, pensaba y se comportaba ya como João Gilberto.

* * *

En 1957 casi nadie en Río, de entre los más jóvenes, sabía demasiado sobre João Gilberto: quién era, qué había hecho antes, cómo había aprendido a cantar y a tocar de aquel modo... Sabían vagamente que había llegado de Bahía para cantar en un conjunto vocal —pero ¿cuál?—, que había salido del conjunto y que había trabajado esporádicamente en la noche. Nombres, datos, lugares, todo acerca de él resultaba impreciso; y lo gracioso era que a casi nadie parecía interesarle, o no osaban atravesar la barrera de silencio que el propio João Gilberto imponía al respecto. Pero la gran pregunta era: ¿cómo no habían descubierto antes aquella maravilla?

Carlinhos Lyra, que lo había conocido en la puerta del Plaza en 1954, se acordaba lejanamente de aquellos cantos de madrugada, a la luz del farol, e incluso del mote que le habían puesto; pero no le constaba que fuera tan maravilloso por aquel entonces. Con absoluta certeza, no cantaba así. Y mucho menos tocaba así la guitarra. Ronaldo Bôscoli, pese a ser incluso mayor que João Gilberto, nunca le había visto

antes. Y no había muchos más que pudieran informar a los chicos. Johnny Alf se había mudado a São Paulo y Jobim era prácticamente inaccesible para ellos, así como Bonfá, Newton Mendonça y Os Cariocas. Una lástima, porque algunos de estos, que lo conocían desde siempre, eran de los pocos que se habían dado cuenta de que, en los últimos tiempos, João Gilberto andaba desaparecido. Pero ni ellos podrían asegurar cómo, cuándo y adónde se había ido, aunque tuvieran una idea —equivocada— del porqué.



VII

EN BUSCA DEL EGO PERDIDO

Dos años antes, a comienzos de 1955, João Gilberto había tocado fondo en Río. Se encontraba sin dinero, sin trabajo y casi sin amigos. El orgullo acribillado por todos los flancos le había hundido completamente la autoestima. Pero él se mantenía en sus trece: no cantaría en *boites* donde los clientes hablaran como cotorras o le humillasen con propinas, que para él eran limosnas. No pediría empleo en los conjuntos, ni cantaría disfrazado de fusilero, ni grabaría *jingles* idiotas. Aunque no es que estuviera muy solicitado: en realidad, nadie parecía loco por sus servicios. Vagaba por la noche de Copacabana, alrededor de las *boites* pero sin entrar en ninguna. Los porteros que lo conocían no le invitaban a pasar. Y los que no lo conocían, menos aún. Se quedaba allí en la acera, callado, pero su aspecto casi de indigente no ayudaba mucho: melena hasta los hombros —en una época en la que eso se veía estrafalario—, barba de varios días y la ropa tan arrugada como si durmiese con ella durante toda la semana; que era precisamente lo que hacía. Más de una vez lo vieron hablando solo en los bancos de la plaza frente a la Biblioteca Nacional, en el Centro, o por la avenida Atlântica.

Su familia de Bahía no le ayudaba desde hacía años, y él ni consideraba la posibilidad de buscar un trabajo *normal*, ajeno a la música. Sin dinero para el tranvía, tenía que desplazarse a pie, y hay quien dice que hasta pasó hambre. Nada de eso le impedía, a veces, ir a Lapa a gastarse sus últimas monedas en un *fino*. Necesitaba evadirse un poco de su intolerable sentimiento de frustración porque el mundo no se hubiera comportado de acuerdo con sus planes. Río de Janeiro, con sus mediocres que triunfaban, no había reparado en su talento y nadie lo consideraba el mejor cantante de Brasil.

No se sabe si João Gilberto pensó en tirarse desde los Arcos de Lapa o arrojarse al tranvía. Pero tomó una decisión que para él debía de parecerse a la muerte: admitir la derrota, largarse de Río y empezar de nuevo en otro lugar. Pero ¿dónde? No podía volver a Bahía, porque su familia no le dejaría en paz. No conocía a nadie en São Paulo o Belo Horizonte, por ejemplo. Sólo le quedaba una salida: aceptar la invitación que el gaúcho Luís Telles, su protector de los Quitadinha Serenaders, le había hecho para pasar un tiempo *descansando* en Porto Alegre. Telles era el último amigo que le quedaba. Cuando todos los demás le daban la espalda, hartos de sus usos, abusos y rarezas, había siempre una hamaca para acoger a Joãozinho en el pequeño ático de Luís en la plaza del Lido.

En los últimos tiempos, Luís Telles observaba con preocupación la descomposición física y psicológica del chaval, que atribuía en gran parte al «alucinógeno». Lo veía al borde de un colapso nervioso y encontró una forma de alejarlo de aquello: se lo llevaría a Porto Alegre, una ciudad cuya vida nocturna no

era precisamente la de Las Vegas, pero que le serviría para cambiar de aires y recuperar el ánimo (aunque, antes de ir, Joãozinho tendría que cortarse el pelo). Lo principal de Porto Alegre, en cualquier caso, era que allí estaría lejos de la marihuana, esa cosa terrible que enloquecía a los hombres y los dejaba tristes y sin ganas de cantar. Esta visión ingenua sobre los efectos de la marihuana no era exclusiva de Luís: muchos de su círculo —y del de Joãozinho— pensaban lo mismo.

Quizá Luís Telles no tuviera un gran conocimiento de lo que había llevado a Joãozinho a aquel estado, pero su buena intención al apartarlo de Río le hizo ciertamente merecedor de algún par de alas de más cuando llegó al cielo en 1987, a los setenta y dos años. Aquel viaje al sur marcaría, para João Gilberto, el comienzo de un doloroso proceso que le ocuparía los dos años siguientes —quizá los más importantes de su vida— y en los que padecería una larga y tremenda confrontación consigo mismo. De este descenso a sus propios infiernos, que comenzaría en Porto Alegre y se prolongaría por ciudades tan diferentes como Diamantina, en Minas Gerais, y Salvador y Juazeiro, en Bahía, hasta su regreso a Río en 1957, João Gilberto saldría no sólo fortalecido y seguro de lo que debía hacer, sino también —por fin— con las respuestas que venía buscando para su carrera.

* * *

João Gilberto pasó cerca de siete meses en Porto Alegre, probablemente de enero a agosto de 1955. (Las fechas son aproximadas y se basan en los cálculos, no siempre precisos, de las personas con las que convivió en el sur). Luís Telles lo alojó en el lujoso hotel Majestic, en la calle de la Praia, donde tenía también su residencia permanente el poeta Mário Quintana. El que Telles prefiriera instalar a su invitado en el hotel mejor y más caro de la ciudad, haciéndose cargo de los gastos —cuando lo normal hubiese sido alojarlo con su familia, casi toda compuesta de militares—, indica que sabía muy bien lo que era mejor para todos.

Y, a fin de cuentas, puede que Joãozinho no le terminase saliendo tan caro comparado con lo que podía haber sido. En cuanto se vio instalado, por ejemplo, João usó todas sus armas de seducción para encandilar a las camareras, mensajeros, telefonistas, cocineros y hasta a los propietarios del hotel. Todos quedaron hipnotizados con sus modales educados, con su inteligencia y con su música. En poco tiempo tuvo a un ejército de empleados esmerándose como criados complacientes, en tanto él, por primera vez, se dedicaba *full-time* a la guitarra, como si acabase de descubrirla. La conquista del *staff* le ahorró tal vez una fortuna a su anfitrión, teniendo en cuenta que los innumerables bocadillos que el huésped pedía fuera de horario iban sin tasa extra, o que no todas sus larguísimas llamadas telefónicas se le cobraban.

Luís Telles paseó por todo Porto Alegre a João Gilberto enfundado en un gabán príncipe de Gales marrón, muy corto, que le había dado de su armario. Empezó

llevándolo al Clube da Chave, la primera *boite* considerada *decente* de la ciudad; es decir, que no era un burdel. En realidad, era un *privé* de artistas y bohemios, en la calle Castro Alves, con un nombre obviamente copiado de su conocido homónimo carioca. En su primera noche en el Clube da Chave, João Gilberto se ofreció para acompañar a una curvilínea cantante argentina llamada Noelia Noel en el célebre bolero «Juguete». João Gilberto ejecutó el bolero con tantas armonías diferentes que la cantante se quedó maravillada. Ovídio Chaves, dueño de la *boite* y autor de «Fiz a cama na varanda», no se resistió y le dio la llave del lugar. João Gilberto ya tenía un sitio donde recalar en sus noches de Porto Alegre.

Pese a no ser famoso —hasta entonces, de hecho, nadie había oído hablar de él—, João Gilberto alteró la vida de la ciudad; o al menos su vida nocturna. Los bohemios de Porto Alegre, habituados a acostarse temprano, empezaron a regirse por sus horarios. El Clube da Chave se convirtió en un lugar de encuentro obligatorio, porque en cualquier momento Joãozinho podía aparecer con su guitarra; y eso podía ser, perfectamente, a las tres de la mañana. Pero no siempre cantaba. A veces, sólo hablaba —¡y cómo hablaba!— para un corro respetuoso y atento. Pronto algunos habituales fueron sorprendidos cambiando su acento gaúcho, propulsado a motor, por el deje lento bahiano, en un intento por hablar como él. Hubo hasta quienes empezaron a *pensar* de modo parecido: lo que manifestaban lanzando una serie inconexa de elucubraciones místicas, poéticas y *profundas*.

Emulando a Luís Telles, se le empezó a llamar «Joãozinho» en la ciudad. Por un tiempo volvió a ser Joãozinho para todos, como en Bahía. Reencontró a dos amigas de Juazeiro, las gauchas Belinha e Ieda, que habían vuelto a su tierra. Su simpatía hacia conocidos y desconocidos no tenía límites y cantaba hasta para los niños. El día en que cumplió veinticuatro años, el 19 de junio de 1955, sus nuevos y numerosos amigos de Porto Alegre le dieron una fiesta sorpresa. Lo atrajeron a la casa de doña Boneca Regina, una señora que se consideraba ya su «madre», y, cuando entró en el salón a oscuras, se encendieron las luces y le cantaron el «Cumpleaños feliz». Joãozinho se emocionó y lo único que podía decir era «Muchas gracias, muchas gracias...». Nunca se había sentido tan querido en su vida, e ignoraba qué había hecho para merecer tanto cariño de aquella gente.

Nadie entendía por qué, pero excepto «Solidão», de Tom Jobim y Alcides Fernandes, que había oído en la radio interpretada por Nora Ney, João Gilberto no cantaba las canciones enteras en el Clube da Chave. (Y ni siquiera tuvo el detalle hacia el dueño de empezar su «Fiz a cama na varanda»). Una noche explicó que no le gustaba su guitarra, que además tenía las cuerdas de acero. Si pudiera, tendría una nueva con las cuerdas de nailon que empezaban a usarse. El Clube da Chave se movilizó y, organizada por Luís Telles y otros dos amigos —los abogados Paulo Parreira y Alberto Fernandes—, se hizo una colecta para regalarle el instrumento.

La noche de la entrega solemne, João Gilberto se mostró muy agradecido, rasgó algunas cuerdas y, ¡oh!, no le gustó la guitarra.

—No sé, tiene algo... —intentó explicar.

El Clube da Chave no se ofendió. Al día siguiente, volvieron a la tienda y la cambiaron por otra, escogida por él mismo. Con la nueva guitarra, llevó a cabo una intensa maratón de actuaciones en casas de la sociedad local y en el Bar do Treviso, en el Mercado Público. Telles lo llevó también al programa con público de Adroaldo Guerra, en Radio Gaúcha, y le concertó una actuación en el Clube do Comércio. Y João hasta se animó a cantar para un baile en el club de Bento Gonçalves, la ciudad de los vinos, en compañía de un conjunto local. Lo anunciaron como «un artista de Radio Tupi, de Río», lo que sólo le supuso unos cuantos aplausos extra. Otra cosa sería si hubieran dicho «de la Nacional».

Pocos meses antes, en Río, había un abismo entre lo que João pensaba que valía y su precio en el mercado. Pero ahora ambos valores empezaban a equilibrarse. Luís Telles se lo presentó al viejo pianista y profesor Armando de Albuquerque, una de las glorias de la música gaucha, hombre serio y amigo de Radamés Gnatalli. Albuquerque, que no elogiaba a cualquiera, escuchó al chico y se quedó entusiasmado. Pero lo notó angustiado, buscando algo nuevo que ni él mismo sabía definir. João Gilberto solía visitarlo en su casa de la calle Lobo Gonçalves, y los dos se pasaban horas tocando sus respectivos instrumentos, descubriendo pequeñas hermosuras en el vals brasileño de Lamartine Babo y Francisco Matoso «Eu sonhei que tu estavas tão linda». O bien João Gilberto hacía que Albuquerque le tocara una y otra vez «Canção da Índia». Se sorprendió muchísimo cuando supo que era una composición del ruso Rimsky-Korsakov. Siempre había pensado que era de Tommy Dorsey.

Llegó un momento en que Joãozinho parecía no tener ya nada que hacer en Porto Alegre, aparte de acumular toda la ternura local. Además, habían empezado a circular el tipo de historias que siempre le perseguían: se contaba, por ejemplo, que la limpiadora de su habitación del hotel Majestic no paraba de encontrar cáscaras de mandarinas —«bergamotas», en el sur— bajo su cama. Las quitaba y reaparecían al día siguiente. Joãozinho le explicó que él mismo las colocaba allí, para atraer hormigas que «le hicieran compañía». Cuando fueron surgiendo otras historias parecidas, parte de la fascinación que João despertaba empezó a convertirse en folclore. Luís Telles consideró que era el momento de irse.

Por lo demás, Telles tenía que regresar a Río para reorganizar los Quitandinha Serenaders y no podía dejar a Joãozinho en Porto Alegre. Pero tampoco quería verlo de nuevo en Río, expuesto a las viejas tentaciones y con el riesgo de recaer en aquella melancolía que lo envenenaba. Sabía que Joãozinho tenía una hermana mayor — Dadainha— en una ciudad llamada Diamantina, en Minas Gerais. El marido de Dadainha, Péricles, era ingeniero de caminos y estaba destinado allí para trabajar en la construcción de una carretera. Por lo que Joãozinho le había dado a entender, Dadainha era el único pariente al que él le hacía algún caso. Parecía la persona ideal para acogerlo por una temporada; y tenía además la ventaja de que, al vivir ella en

Minas, la familia de Bahía no iría a molestarlo.

Diamantina, en el centro-oeste de Minas Gerais, acaparaba los últimos titulares de prensa por ser la tierra del candidato del PSD (Partido Social Democrático) a la Presidencia de la República, Juscelino Kubitschek, que parecía el seguro vencedor. Su principal adversario, el general Juarez Távora, de la UDN (Unión Democrática Nacional), perdía votos cada vez que pronunciaba un discurso. Podría resultar entretenido pasar un tiempo allí. Sólo faltaba convencer a Joãozinho.

Ante su sorpresa, a éste le gustó la idea. Regresarían a Río y, cuando se considerara preparado para afrontar la carretera, partiría para Diamantina. Cuando se despidió de Porto Alegre, Joãozinho dejó a varias chicas llorando. Una de ellas, casada.

* * *

De nuevo en Río, Luís Telles instaló a João Gilberto en su apartamento de la plaza del Lido. En la parte baja del edificio había un bar de moda, el Ponto Elegante, pero João Gilberto no solía frecuentarlo. Bastó un mes para que se evaporara su felicidad de Porto Alegre y él volviese a despertar compasión en quienes lo miraban. Inevitablemente, regresó a Lapa a comprar... Para que no se prolongara esta situación, Telles le dijo de un modo tajante que debía irse ya a Diamantina, con Dadainha. Joãozinho captó el aviso.

Telles le dio dinero, João se dirigió a la antigua estación de autobuses de la plaza Mauá, compró un billete y entró en un autobús... para una ciudad que no era. El billete que había comprado era para Lavras, también en Minas, y sólo advirtió el error cuando, una vez allí, a más de cuatrocientos kilómetros de su destino, comprobó que nadie parecía conocer a Péricles y Dadainha. Por lo demás, no llevaba la dirección de la hermana.

Pero volvió a intentarlo y llegó a Diamantina en septiembre. Al verlo, Dadainha se llevó un susto mayor que si el propio Juscelino Kubitschek hubiese llamado a su puerta. Dadainha tenía un bebé, su hija Marta Maria, que no le dejaba tiempo para nada. Pero la quiebra emocional de su hermano era tan evidente que lo acogió con todo el mimo que le fue posible. No sabía qué hacer para aplacarle la depresión; y Joãozinho, por su parte, era incapaz de expresar en palabras su enorme angustia. Pero ella le dio lo que podía darle: casa, comida, cariño y, lo que posteriormente se confirmó como fundamental, sosiego y reclusión. Era lo que él quería para ordenar sus pensamientos.

João Gilberto pasó ocho meses en Diamantina, hasta mayo de 1956. Nadie llegó a verlo jamás en la calle, pero la ciudad no fue ajena a su presencia. Los cotillas comentaban que en casa de Péricles y Dadainha había un «tipo raro», que se pasaba el día tocando la guitarra en pijama y que no salía ni a la acera. Cuando Juscelino

resultó elegido se montó un carnaval en Diamantina, y Joãzinho ni salió a echar un vistazo. Pero él no sólo se quedaba en casa: se encerraba además en su cuarto con la guitarra y sólo salía para ir al baño, donde también permanecía horas, igualmente con la guitarra. Su hermana le llevaba la comida adonde él estuviera. Algunas madrugadas atravesaba el pasillo, en calcetines, y entraba en el cuarto de Marta Maria, donde cantaba y tocaba bajito junto a la cuna.

En todo este tiempo, sólo una persona fue a buscarlo, y no era exactamente alguien de Diamantina, sino un joven estudiante de Belo Horizonte, muy alto y delgado, llamado Pacífico Mascarenhas. Sus padres poseían una importante fábrica de tejidos en la región y él se encontraba allí de vacaciones, echando de menos las serenatas con sus amigos en Belo Horizonte. Cuando oyó hablar del «tipo que tocaba la guitarra», Pacífico pensó haber encontrado un colega y se dirigió a casa de Dadainha. Ésta fue a avisar a Joãzinho, quien, ante su sorpresa, salió del cuarto para conocer al chico. Hablaron un poco y João Gilberto tocó algo, sin cantar. La cosa no funcionó demasiado. Pacífico se despidió, quedó en volver y no volvió. (Dos años después reencontraría a João Gilberto en Río, pero para entonces éste ya era otra persona).

Una turbamulta de pensamientos le zumbaba en la cabeza a João Gilberto en aquel exilio entre montañas. Ante sus ojos pasaba su vida entera, como en una película, con la banda sonora a cargo de los mejores y más ambiciosos músicos de su generación. Las primeras semanas las pasó en silencio, removiendo recuerdos que dolían al más leve roce de la memoria. Podía atisbarse por la angustia que se le marcaba en el rostro, indisimulable ante quien lo veía. Pero algo hizo que se le encendiera una luz, porque de repente se puso a tocar la guitarra día y noche, encerrado en su cuarto, como poseído por una obsesión. Al principio nada de lo que tocaba tenía mucho sentido: el mismo acorde era repetido cientos de veces, en copias casi perfectas, salvo cuando añadía su voz.

Descubrió que la acústica del cuarto de baño era ideal para escucharse a sí mismo y para escuchar la guitarra. Todos aquellos ladrillos y azulejos, infiltrados durante años por la humedad y el vapor, formaban una especie de cámara de resonancia: las cuerdas reverberaban y él podía medir su intensidad. Si cantara más bajo, sin vibrato, podría adelantarse o retrasarse a su gusto, creando su propio tempo. Para ello, tendría que cambiar su manera de emitir, usando más la nariz que la boca. Su memoria parecía un aparato de radio, con el dial moviéndose aparentemente al azar, sintonizando todo lo que le había marcado musicalmente a lo largo de su vida. El enunciado natural de Orlando Silva y Sinatra. El tono suave de Dick, y su respiración. El timbre del trombón de Frank Rosolino en la orquesta de Kenton. El volumen bajito del trío de Page Cavanaugh, de Joe Mooney y de Jonas Silva. La coordinación de los conjuntos vocales: ¿cómo habría que usar la voz para alterar o completar la armonía de la guitarra? El fraseo, la *división* de Lúcio: pero Lúcio *dividía* hacia atrás, retrasándose, y era posible adelantarse y retrasarse según el ritmo, siempre que la

batida se mantuviese constante: que «*a base fosse uma só*» [la base fuera una sola], como se diría en «Samba de uma nota só». La *batida* sincopada de Alf al piano y, sobre todo, la de Donato al acordeón: ¿cómo quedaría eso con la guitarra? El nuevo João Gilberto estaba naciendo de todas estas pruebas.

Agarrándose a ellas, se armó de coraje para tirar también del hilo del pasado con menos autocompasión. ¿Qué le había ocurrido en estos seis años, desde que dejó Bahía? Las noches de «champán, mujeres y música» que se había prometido a sí mismo y que, en sus sueños, lo esperaban en Río, no habían llegado a materializarse. O, al menos, no exactamente. El champán no salía del grifo y él no se lo podía permitir. Pero, tras todas sus juergas con Mário Telles y los demás por los bares de Lapa, había descubierto que beber no le gustaba demasiado. En cuanto a mujeres, había tenido algunas: Sylvinha y Mariza, pero eran dos chiquillas. ¿Dónde estaban las grandes mujeres que veía en las películas, aquéllas de las que hablaban las canciones? Ninguna se había interesado por él. Pero su principal decepción había sido justamente su carrera.

Nadie mejor que él conocía su talento, y aquí radicaba el problema: *él* lo sabía, pero eso no le estaba sirviendo de nada. En contra de las ilusiones que había metido en su maleta al partir de Juazeiro, el éxito no había llegado enseguida, el dinero era escaso y todo el mundo le obligaba a interpretar cosas que detestaba. Con los Garotos da Lua hasta había llegado a cantar en carnaval. Río no era Juazeiro, y allí era difícil franquear las puertas que en su ciudad se le abrirían sin problema. Empezaba a admitir que no era tan disciplinado —ni, por lo tanto, profesional— como para triunfar en el rabiosamente competitivo mercado carioca. Y que si realmente quería vencer, tendría que doblar la espalda, como hacían todos, y prestarse a cumplir horarios, extender la mano, solicitar actuaciones, aceptar las críticas y tragarse los rechazos. Debería enterrar su orgullo y dejar florecer virtudes que hasta entonces no habían figurado en su cartilla, como la paciencia, la modestia y la tolerancia. Tendría que ser un nuevo João Gilberto en eso también.

Le cogió una repentina aversión a la marihuana. En Río, cuando sentía que el mundo era injusto y cruel con los jóvenes artistas bahianos desamparados, ella lo ayudaba a salir por un tiempo a flote y se lo pintaba todo más bonito. Pero era una mera ilusión. Puede que la droga combinara con el éxito, pero no con el fracaso. En Porto Alegre, donde escaseaba el producto, y en Diamantina, donde ni siquiera se animó a buscarlo, no tuvo más remedio que encarar la vida sin él, descubriendo que no era imprescindible. Si quería realmente llegar adonde se había propuesto, tendría que dejarla. Años después, João diría que se convenció mientras le cantaba a la pequeña Marta Maria.

Todas estas preocupaciones bullían en su mente, y a partir de ellas se fue forjando el hombre que, sólo dos años después, revolucionaría la música popular con «Chega de saudade». Pero Péricles y Dadainha no tenían ninguna obligación de conocer las musarañas que habitaban aquel sótano, y lo único que veían era que João Gilberto

parecía acumular más problemas de los que una junta médica pudiera resolver. Pero no siempre se mostraba introspectivo. A veces irrumpía entusiasmado en el salón y les enseñaba un efecto que acababa de arrancarle a la guitarra —algo que en el futuro sería conocido como «la batida de la bossa nova»—, lo cual les dejaba aún más preocupados.

¿Y por qué no iba a ser así? Bastaría trasladarse a la Diamantina de 1956, con Juscelino y todo, para comprobar que debía de ser difícil entender a alguien con esos súbitos cambios de ánimo: Joãozinho pasaba del más tenebroso abatimiento a la euforia más resplandeciente... y podía reaccionar de nuevo, en cuestión de segundos, como si un nubarrón estuviera a punto de descargar sobre él, sólo porque un acorde no le había salido como esperaba. ¿Quién podía entender a Joãozinho?

Péricles y Dadainha empezaron a considerar que donde debería estar João era en la casa de doña Patu y don Juveniano, en Juazeiro, y se pusieron discretamente a organizar su traslado. Cuando le hablaron del asunto, João reaccionó fatal. La idea de regresar a su ciudad y a la casa de sus padres, con la derrota auestas, era la humillación suprema. Pero quizá consideraba esa humillación también inevitable, en su proceso de mascar el fracaso. Y además no tenía elección: Péricles y Dadainha iban a ir de todas formas a Juazeiro, para que los padres vieran a Marta Maria, y no querían dejarlo solo en Diamantina.

Joãozinho no se sentía aún preparado para volver a Río y, aunque lo hubiese estado, no tenía un céntimo. Así que se resignó y se dejó ir con ellos, como un niño al que llevan de la mano.

* * *

Su alma magullada sufrió más que nunca en Juazeiro. La ciudad no lo recibió con fuegos artificiales y su padre se encargó de hacer aún más asfixiantes los dos meses que pasó allí. Los reproches de siempre de don Juveniano —que si Joãozinho hubiera querido, habría llegado a ser un gran médico, ingeniero, abogado o incluso comerciante en el São Francisco— volvieron con más fuerza que nunca, y él no podía replicar más que con su decepcionante carrera. Ahora era un hombre de veinticinco años, con bigotito, que podía mirar ya con nostalgia el dulce pájaro de la juventud.

Decidió ser práctico, al menos. No discutiría con el viejo y, ya que se encontraba varado en Juazeiro, aprovecharía para seguir investigando esa nueva combinación de guitarra y voz con la que iba a jugárselo todo cuando volviera a Río.

El problema es que en Juazeiro no tenía donde practicar. Intentó encerrarse en su cuarto, como había hecho en Diamantina, pero los sonidos que producía llegaban hasta el salón, y su padre, que era aficionado al *bel canto*, fue el primero en fulminar la futura bossa nova con una definición:

—Eso no es música. Eso es «ñem-ñem-ñem».

Don Juveniano no sólo interfería ahora en la opción profesional de Joãozinho, sino

también en su elección del estilo. Otros en la ciudad suscribieron, en afinadísimo coro, la desaprobación de don Juveniano. Para los que recordaban cómo el adolescente Joãozinho soltaba su voz como ese pájaro cantor que es el *sabiá*, e imitaba a Orlando Silva a la perfección, aquella nueva manera de cantar —como si sacase cada sílaba de un sobre— parecía, como mínimo, poco viril para los patrones de Juazeiro.

Si Joãozinho no tenía tranquilidad en casa para trabajar, tampoco la calle le ofrecía demasiados refugios. Ir a tocar bajo el tamarindo ni se lo planteaba: la única vez que se aventuró, advirtió un asomo de burla en quienes lo oían. En la cala a orillas del São Francisco pasaba igual. Nadie comprendería «Bim-bom», que acababa de componer intentando reproducir el ritmo de las caderas de las lavanderas, cuando pasaban llevando en equilibrio el fardo de ropas sobre la cabeza. En Juazeiro se sentía como preso en el interior de una botella: confinado en una celda de aislamiento, pero a la vista y expuesto al juicio de todo el mundo. Tenía que huir de allí, a cualquier lugar, incluso a Salvador si no podía zarpar directamente para Río.

Una vez más, para quien lo viese desde fuera, su estado debía de ser preocupante. ¿Cómo podían adivinar que la ostra estaba produciendo la perla? «Joãozinho se está volviendo loco», empezó a decir su padre. Partiendo de fuente tan autorizada, la idea caló sin mayor reflexión en el resto de la familia. Joãozinho no estaba bien de la cabeza y había que tratarlo. ¿Pero dónde, cómo, con quién? En Juazeiro, ni pensarlo. Por la posición social de don Juveniano, no podía saberse en la ciudad que tenía un hijo en tales condiciones. Y tampoco podían encerrarlo en el trastero. Dewilson, primo hermano de Joãozinho y médico psiquiatra él mismo en Juazeiro, encontró la solución: lo llevaría a que lo trataran en Salvador, donde había más recursos y nadie se enteraría. Y además, contaría allí con el apoyo de los parientes de doña Patu.

Y de este modo Joãozinho y Dewilson tomaron una vez más la Leste Brasileira para Salvador, igual que cuando eran adolescentes. Esta vez, en cambio, la misión era seria. Dewilson iba a dejar a su primo en manos de alguien que pudiese ver lo que le pasaba; aunque lo cierto es que contaba con su connivencia. En el tren João Gilberto parecía extrañamente tranquilo ante la perspectiva de que lo examinaran unos médicos que amenazaban revolverle la cabeza y el alma. Puede que hasta tuviera cierta curiosidad por saber «lo que le pasaba»; por lo pronto, se largaba de Juazeiro. No podía ocurrirle nada excesivamente grave, y él poseía ahora un arma que nadie le podría arrebatar: ese ritmo de guitarra, que simplificaba la batida del samba —como si tocara los *tamborins* él solo—, pero que era tan flexible como para acompañar cualquier tipo de música. Y se trataba además de algo nuevo, como él quería.

Salvador contaba entonces con tres establecimientos dedicados a la salud mental. Uno de ellos, el sanatorio Bahia, en la ladera de Politeama, era en la práctica un hospicio, con pabellones repletos de seres cuya principal locura era la pobreza; otra, la casa de salud Santa Mônica, cerca del barrio de Quinta, era una clínica «sofisticada», adonde iban las personas acomodadas o aquéllas de quienes sus

familias querían verse libres por un tiempo. Dewilson consideraba que Joãozinho no pertenecía a ninguno de estos dos grupos. Según su punto de vista, lo único que le pasaba es que estaba desorientado por su fracaso en Río y andaba obsesionado con esa dichosa música que no le gustaba a nadie. Unas cuantas charlas con psicólogos le harían bien. Así que lo llevó al hospital de las Clínicas de Salvador, en la calle João das Botas, donde cumplimentó el formulario colocándose como responsable, en calidad de pariente y médico. João Gilberto quedó ingresado bajo los cuidados de un respetado médico bahiano, el profesor Nelson Pires, jefe de la cátedra de Psiquiatría de la Universidad Federal de Bahía, y de su equipo.

No llegó a ser exactamente un internamiento, cosa que tampoco hacía la escuela del profesor Pires. Y, como pronto se constató, no había motivo para ello. João Gilberto permaneció en el ambulatorio, donde fue sometido a varias entrevistas con las psicólogas, a las que descolocó con sus explicaciones desconcertantes y enigmáticas. Como el día que le comentó a una de ellas, mientras miraba por la ventana con la vista perdida:

—Mira cómo el viento despeina los árboles...

—Pero si los árboles no tienen pelo, João —cometió el error de responder ella.

—Y hay personas que no tienen poesía —la fulminó él.

Si João Gilberto no se encontraba deprimido cuando entró allí, pudo haber caído en tal estado al ver el panorama humano que lo rodeaba.

Cravinho fue a visitarlo y lo encontró triste, quizá atontado por algún medicamento que le estuviesen dando.

—No quería que me vieses así, Cravinho...— dijo João.

—Mira, déjate de bobadas. Tú no tienes nada y no sé qué haces aquí.

Y los médicos del hospital de las Clínicas parecieron estar de acuerdo con Cravinho, porque a João Gilberto le dieron el alta sólo una semana y pico después. Dewilson fue autorizado a llevárselo y decidió volver con él a Juazeiro, para rendirles cuentas a don Juveniano y doña Patu y presentarlo como un hombre nuevo, con todo en regla. João Gilberto pensó que lo mejor era seguirle la corriente. Pocos días después iniciaría desde allí el largo viaje de regreso a Río; esta vez, para siempre. Haría una escala a mitad de camino, en Diamantina, para rendirle sus propias cuentas a Dadainha y consolidar todo lo que había aprendido. No sabía lo que le esperaba, pero quería estar seguro de una cosa: de que iba a llegar a Río musicalmente a punto.

Como si no hubiera valido la primera vez.



Ponto Elegante, 1957: João Gilberto (a la izquierda) con su amigo Alberto Fernandes

VIII

LA LLEGADA DE LA «BATIDA»

El mundo siguió rodando, unas veces para bien y otras para mal, durante los dos años que João Gilberto pasó fuera de Río ajustándose la cabeza. Fijémonos en el caso del gran guitarrista Garoto. Si le hubieran dado un céntimo por cada elogio que recibió, habría muerto rico. No había instrumento de cuerda que no dominase a la primera, como Mário Telles observó en cierta ocasión, cuando le pusieron en las manos una guitarra hawaiana. Se decía que Garoto era capaz de alternar en una sola canción la guitarra normal, la guitarra eléctrica, la guitarra tenor y el *cavaquinho*, pasando de un instrumento a otro sin perder ni un compás. Y esta vez no se trata de una de las leyendas típicas que les gusta contar a los músicos, porque solía hacerlo ante el público de Radio Nacional.

Garoto se pasó la vida saltando de una emisora a otra, en Río y en São Paulo, y trabajó un tiempo en Estados Unidos con el Bando da Lua, en la década de 1940, pero su cuenta bancaria nunca despertó envidias. Tras toda una vida de penurias, en 1954 parecía que iba a obtener al fin algún dinero como compositor cuando ganó un concurso del ayuntamiento de São Paulo, que buscaba una composición para el IV Centenario de la ciudad. El tema fue la anticuada marcha «São Paulo quatrocentão», que compuso junto a Chiquinho do Acordeon. El disco vendió miles de copias —se habló de setecientas mil—, pero Garoto sólo cobró por su participación como instrumentista en la grabación, y no por la venta de aquella barbaridad de discos.

Lo peor es que odiaba «São Paulo quatrocentão». No cesaba de refunfuñar en la Murray que temía ser recordado por aquella marcha después de su muerte. Garoto parecía presentirlo, porque murió de un ataque al corazón en mayo de 1955, a los cuarenta años, y la música que más se escuchó en la radio en su homenaje fue, injustamente, «São Paulo quatrocentão», en vez de «Duas contas», «Gente humilde» o «Sorriu para mim».

Carlinhos Lyra, discípulo suyo, recuerda bien aquel día. Llamó por teléfono a Garoto para fijar la hora de la clase y fue la propia esposa del músico, doña Iracy, la que le informó entre llantos:

—Hoy no hay clase, Carlinhos. Garoto murió esta mañana.

Carlinhos acudió enseguida, también llorando, al apartamento de la calle Constante Ramos, donde vivía Garoto, y lo vio ya en el ataúd, con un pañuelo sujetándole la mandíbula. No era así como quería recordar a uno de sus dos ídolos de aquel tiempo; el otro era Johnny Alf.

Ismael Netto también murió en 1956, y hubo quien pensó que con él se acabarían Os Cariocas. Pero su hermano Severino tomó el mando, se encargó de los arreglos y, para hacer el falsete de Ismael, llamó a otra hermana, Hortênsia. En 1957, todavía en la Continental, grabaron la segunda canción de Carlinhos Lyra, «Criticando»: una

especie de precedente de «Influência do jazz», que condenaba la invasión de los boleros y las baladas de *rock* en la música brasileña. Os Cariocas lo pagarían en los años siguientes, porque su nueva compañía, la Columbia, les obligó a grabar las baladas de *rock* de los conjuntos norteamericanos de más éxito, con los arreglos copiados literalmente de los originales y, por si fuera poco, en inglés. O el incalificable bolero: «*Quem é / Que lhe cobre de beijos / Satisfaz seus desejos / E que muito lhe quer?*» [¿Quién es / quien te cubre de besos / satisface tus deseos / y te quiere mucho?], de Oldemar Magalhães y Osmar Navarro, que no se sabe cómo lograron grabar sin que les diese un ataque de risa. Pero Os Cariocas lograron sobrevivir a «*Quem é*» y al repertorio horrendo que les servía la Columbia. Cuando apareció la bossa nova, con aquellas canciones tan a su medida, se encontraban preparados para volver a ser el gran conjunto vocal brasileño.

Paradójicamente, hubo otra muerte que resultó decisiva para el futuro de la música popular: la de Carmen Miranda en agosto de 1955, en Beverly Hills. No por la propia Carmen, que llevaba ya muchos años sin interesarse por lo que se hacía en Brasil, sino porque su viejo colaborador, Aloysio de Oliveira, tuvo que afrontar la dura realidad: sin ella, los norteamericanos no tenían interés por lo que «la bahiana tenía»; y el Bando da Lua, que la acompañaba, no existía en Estados Unidos más que como un apéndice de la estrella, y menos importante que su sombrero *tutti-frutti*. Inesperadamente enlutado, Aloysio decidió deshacer el conjunto y hacer las maletas para volver a Río.



Garoto: mito entre los músicos y acompañante de Sylvinha Telles, solicitada hasta para los anuncios de sardinas.



Aloysio llegó a comienzos de 1956, preso aún de la memoria de Carmen y completamente fuera de onda en Brasil, lo que era natural, ya que había pasado dieciséis años fuera. No tardó en constatar que, para toda una nueva generación de brasileños, «Chica Chica Boom Chic» debía de ser una nueva marca de helados y no el inmortal éxito del «Bombazo Brasileño». Su primera tentativa laboral fue la producción de un programa en Radio Mayrink Veiga, *Se a lua contasse* [Si la luna hablase], protagonizado por Aurora Miranda, hermana de Carmen. Pero, en las vísperas del lanzamiento del satélite soviético Sputnik, a nadie le interesaba lo que la luna tuviera que decir y el programa no gustó.

Su intento siguiente fue la locución de *jingles*, con esa voz suya que se había hecho famosa narrando documentales de Walt Disney. En el primero que hizo, su misión era convencer al público de que nueve de cada diez estrellas de cine usaban jabón Lever. Nada más fácil, puesto que todo el mundo lo creía; pero, por algún motivo, Aloysio no conseguía reproducir en el *jingle* la entonación que tenía en las películas. O, según él mismo, el cliente no encontraba el parecido con la imitación que el popularísimo cómico José Vasconcellos hacía de él. Lo que hizo Aloysio entonces fue imitar a José Vasconcellos imitándolo a él, y el cliente aprobó el *jingle*. Cuando empezaba a darse cuenta de que aquélla no era una manera muy honrosa de ganarse la vida, los ingleses de la Odeon le ofrecieron el cargo de director artístico de la compañía.

En esa época, la Odeon no tenía a una persona en este puesto, sino a varias. Cada uno de sus directores de orquesta era un *A & R man* —el hombre que se ocupa de los artistas y del repertorio— que se responsabilizaba de la producción de un sector. Antonio Carlos Jobim era uno de ellos, junto con Léo Peracchi, Lindolfo Gaya y otros. Aloysio iba a ser el director general, con poderes para decidir quién grabaría o no, y qué, cómo y con cuál de esos directores. Hoy sabemos que se convirtió en el mayor productor de discos de la historia del país, casi un pájaro entre murciélagos. Pero ¿cuántos saben que, para llegar ahí, Aloysio tuvo que derribar su propia muralla de prejuicios contra todo lo que fuera nuevo? A los cuarenta y un años, cuando

desembarcó en Brasil, era un hombre de la vieja escuela y no podía hacer nada al respecto. Por ejemplo: no admitía a cantantes que no *cantaran bien*, que no «tuvieran voz».

Su idea de la *gran música popular brasileña* se quedó en algún punto de la década de 1940, donde la dejó al embarcarse para Hollywood. Lo máximo, por tanto, era Ary Barroso y Dorival Caymmi. En uno de los primeros elepés que produjo en la Odeon consiguió reunirlos a ambos: Caymmi cantaba los temas de Ary, y Ary, por suerte para Caymmi, sólo tocaba al piano los de Caymmi; sin que ninguno participara en los cortes del otro. Hubiera resultado mucho más divertido juntarlos, como habrían hecho los norteamericanos, pero uno de los dos debió de negarse; seguramente Barroso, para no pasar por acompañante del bahiano. El resultado fue que ni los más insaciables fans de Ary o Caymmi se perderían demasiado sin ese disco. (Nueve años después, ya en su compañía Elenco, Aloysio puso en práctica la misma idea, en el disco *Caymmi visita Tom*, pero esta vez sí lo hizo bien: los dos grabaron juntos varios cortes).

En otro de esos primeros discos en la Odeon, Aloysio formó un conjunto fantasma en el estudio, lo bautizó como Bando da Lua —al fin y al cabo el nombre era suyo— y lo puso a cantar parodias en portugués de viejas canciones norteamericanas, a ritmo de samba. Las letras pertenecían a ese género de versiones infames en las que «In the mood» se convertía en «Edmundo», y «On the sunny side of the street» en «O sobrinho de Judite». El título mismo del elepé era para llorar: *Samba these days*, un juego fonético con la canción «Some of these days». Si se pretendía que surgiera algo del matrimonio entre el samba y la música norteamericana, estas grabaciones sólo lograban ser un pretexto para el uso de un producto a prueba en la época: la talidomida (Aloysio, que nunca desechaba ninguna idea, volvió a emplear la fórmula en 1968, con el Quarteto em Cy y con sabor a bossa nova. El resultado fue mucho mejor).

Aloysio tal vez no supiera aún a qué había venido a la Odeon, pero reconoció enseguida el enorme potencial de uno de sus directores: Jobim. En 1956, con veintinueve años, Tom no se había liberado aún del todo de su condena en los pianos de la noche, pero odiaba cada minuto que pasaba en la compañía. Que no eran pocos: tenía que participar en reuniones a las nueve de la mañana, supervisar balances de venta, discutir el despido de artistas... Además, por su función de A & R, quedaba mal que *colocara* sus canciones propias en los discos que producía. Así que se limitaba a escribir arreglos para los boleros tirolese de Dalva de Oliveira o para el melancólico Orlando Silva, cuya suerte a aquellas alturas se había ido a vivir al sótano.

La llegada de Aloysio le supuso a Tom un recorte en sus ganancias, pero le quitaba un peso de encima y lo compensaba haciendo lo que quería y sabía: componer, arreglar y —ahora sí— producir discos con los cantantes que le gustaban incluyendo sus propias canciones. A Mr. Morris, el presidente de la Odeon, no le

sorprendió su alivio: «No se pueden cambiar las manchas del leopardo», le comentó a Tom; quería decirle que hasta entonces había sido el hombre adecuado, pero en el sitio equivocado.

Tom y Aloysio se conocieron en la sede de la Odeon, en el cóctel de prensa para anunciar el nombramiento del nuevo director. Cuando vio a Aloysio por primera vez —delgado, con un bigotito y una chaqueta a rayas verticales finas—, Tom casi lo confunde con Joel de Almeida, del dúo Joel & Gaúcho. Sólo le faltaba el sombrero de paja. Por su parte, Aloysio, que temía la reacción de Jobim, descubrió con alivio que a éste le encantaba su descenso. Los dos se entendieron pronto, sobre todo cuando Aloysio oyó por primera vez la «Sinfonía do Rio de Janeiro» y se convenció de que se encontraba ante «el Gershwin brasileño».

Cuando Aloysio llegó a la Odeon, en junio de 1956, se encontraba en fase de producción un importante disco: el 78 rpm de Sylvinha Telles con «Foi a noite», de Jobim y Newton Mendonça, con arreglos de Tom y dirección de Léo Peracchi. Cuando entró en el estudio, desconociendo la canción, la intérprete y el arreglo, sufrió un *shock* ante la *modernidad* de la cosa. Era un disco difícil de clasificar. No parecía un samba, pero tampoco era un samba-canción ni, evidentemente, un bolero. ¿Qué poner en la etiqueta del disco, como se solía hacer en la época? Ante la duda no puso nada, y «Foi a noite» —con «Menina», de Carlinhos Lyra, en la otra cara— apareció sin especificación de género.

En el futuro, Aloysio diría muchas veces que aquél fue su primer contacto con lo que sería la bossa nova, y no mentía. Porque él nunca había oído la grabación de «Eu quero um samba», con Donato y Os Namorados, en la Sinter, y al parecer desconocía la existencia de Johnny Alf. Meses después de la grabación de «Foi a noite», Aloysio tuvo la oportunidad de patrocinar otro de los pasos que conducirían al nuevo estilo: produciendo un elepé con las canciones de *Orfeu da Conceição*, de Tom y Vinicius. Lamentablemente, no quiso seguir el ejemplo de Goddard Lieberson, un productor de la Columbia norteamericana que había grabado docenas de *scores* de musicales de Broadway con los elencos originales. Para ello, Aloysio podría haber llevado al estudio a los mismos que intervenían en la obra, que aún permanecía en cartel en el Teatro Municipal. Pero no lograba liberarse de su idea de lo que era *cantar bien* y prefirió a un cantante «de verdad»: el sambista Roberto Paiva, en siete de los ocho cortes. Paiva cumplió con su cometido, pero la impresión que se tiene hoy es la de que, con su estilo extremadamente tradicional, él se sentía tan a gusto en aquellas canciones como un pez de colores en una alfombra persa.

La obsesión de Aloysio por las voces del pasado no le impidió quedarse muy impresionado en todos los sentidos con Sylvinha Telles durante la grabación de «Foi a noite». Lástima que la chica tuviese novio: el joven actor Herval Rossano, estrella de la serie de aventuras de tv Tupi *O falcão negro* [El halcón negro].

* * *

El exnovio de Sylvinha, João Gilberto, había regresado a Río. Traía el firme propósito de ser buen chico, el convencimiento de que debía tener una pizca de buena voluntad para con el resto de seres humanos y, sobre todo, una noción más realista de su valía. No atisbaba ninguna perspectiva de trabajo en el horizonte inmediato, y Río no había decretado un día de fiesta por su regreso. Hasta era posible que nadie hubiera advertido su ausencia en aquellos dos años. Dado que ignoraba cómo iban a recibirle los viejos conocidos y su ego no se encontraba a prueba de balas, alquiló una habitación en el hotel Globo, en el Centro. Decidió quedarse allí mientras tanteaba el mercado o mientras le durara el dinero: lo primero que ocurriese. Ni que decir tiene que el dinero se agotó antes de que llegara a conseguir más, y de nuevo João llamó a la puerta de Luís Telles, en la plaza del Lido. Éste le hizo, como siempre, un recibimiento que provocaría la envidia del Hijo Pródigo, ese importante personaje de la Biblia cuyo nombre no logró especificar su biógrafo, el evangelista Lucas.

Nada parecía haber cambiado en João Gilberto, salvo la voz y la guitarra, pero Río de Janeiro, sin saberlo, lidiaba con otro hombre (más o menos). Durante todo el año 1957, se movió por la ciudad contactando con unos y con otros. Quería presentarse, quería demostrar que tenía algo nuevo y, ante todo, quería grabar. Uno de los primeros a quienes buscó fue Bororó, el compositor de «Curare». Bororó, casi con sesenta años, tenía una novia, Maria Luísa, que vivía también en la plaza del Lido. En el apartamento de Maria Luísa se reunía una tertulia de la vieja guardia, entre otros, Sílvio Caldas y Edu da Gaita. Un lugar poco apropiado, como mínimo, para tocar el inédito «Bim-bom» con todas aquellas armonías alteradas.

Sílvio Caldas, que no aceptaba innovaciones musicales posteriores a 1930, debió de soltar algún comentario ácido contra «Bim-bom» o contra el propio João, porque éste, que nunca lo había apreciado mucho, pasó directamente a no soportarlo. Sílvio era del tipo de cantante que le estomagaba: el que se creía ser el dios que sus aduladores decían que era. Pero, si quería frecuentar a Bororó, João tendría que tragárselo, porque Sílvio había grabado, en 1939, «Da cor do pecado», la única otra canción conocida del nada prolífico compositor. Pero, por precaución, decidió buscar a sus propios amigos.

Hizo las paces con Lúcio Alves y con el hermano de Sylvinha, Mário Telles, que lo presentó a Tito Madi, famosísimo por «Chove lá fora», y a un joven cantante de Minas Gerais, Luís Cláudio, que acababa de triunfar con «Joga a rede no mar». Madi era la sensación del momento: llenaba todas las noches la *boite* Jirau, en la calle Rodolfo Dantas, acompañado por el pianista Ribamar. Todo Río quería escucharle en «Chove lá fora». A finales de aquel año, la canción recibió todos los discos de oro posibles —uno de ellos de manos del presidente Juscelino en persona, en la redacción de la *Revista do Rádio*— y sobrevivió hasta a una grabación del conjunto The

Platters, con todos aquellos *doo-wops*. Madi era *moderno*, competente y comercial. Había salido también de una pequeña ciudad —Pirajuí, en el estado de São Paulo— unos cinco años antes, pero no había llegado dándose aires a Río. Era tan modesto que su propio éxito le resultaba aún extraño.

Tito fue uno de los primeros en conocer a João Gilberto en su nueva fase, y en sentirse fascinado por aquella manera suya de cantar y tocar. No sólo le colmó de cariño, del que parecía tener reservas inagotables, sino que intentó colocarlo en las *boites* de moda: el Little Club, en el Beco das Garrafas; el Texas Bar, en Leme; el Cangaceiro —antiguo Michel—, en la calle Fernando Mendes; y el propio Jirau. Los dueños de todas estas *boites* le estaban muy agradecidos a Tito por el prestigio que les había dado que cantara en ellas los dos últimos años. Su influencia era enorme y a cualquier cantante recomendado por él lo contrataban automáticamente, incluso a un perfecto desconocido como João Gilberto. Pero éste tenía un motivo serio para no aceptar tales ofertas: «Hablan demasiado», decía, refiriéndose a los clientes de esos locales, que no consideraban justo pagar el abusivo cubierto de una *boite* para quedarse callados escuchando sambas.

João Gilberto no entraba en esas *boites* a cantar y, curiosamente, tampoco parecía interesarle entrar en ellas a escuchar. Ni siquiera cuando el cantante era un amigo como Tito. Como en el pasado, prefería quedarse fuera esperando a que Tito saliese en el descanso para charlar. Una de aquellas noches, en la puerta del Jirau, João le pidió ver su guitarra.

—Esta guitarra tiene una cosa tan buena, Tito... —dijo João con aire pensativo, mientras acariciaba la madera, rasgaba las cuerdas y probaba las clavijas.

Madi también debió de ponderar pausadamente el comentario, porque cuando volvió en sí para responder, ya no vio a João Gilberto. Había desaparecido con la guitarra. Tito corrió por la acera en su busca, pero en vano. No entendía nada —tal vez João había recordado de repente un compromiso—, así que volvió resignado a la *boite* a terminar su actuación con la guitarra de reserva. Dos días después, João reapareció en el Jirau para devolvérsela. Su única explicación fue que la guitarra tenía «una cosa tan buena»; y no se refería a la madera, las cuerdas o a las clavijas, pero tampoco dijo a qué. A Tito le hizo gracia. Luís Cláudio le contó después que João le había hecho lo mismo a él.

De la guitarra que le habían regalado en Porto Alegre, dos años antes, nada se sabía. Por lo visto la había empeñado, porque siempre parecía necesitar una. En aquel tiempo llamó por teléfono a su viejo colega Jonas Silva, el hombre al que había sustituido en los Garotos da Lua en 1950. No se veían desde hacía dos años, cuando João había desaparecido de la Murray y de Río.

—Jonas, ¿tienes una guitarra?

—No, João. Sabes que yo no toco la guitarra —respondió Jonas.

—Oh, pues compra una. Así yo podría ir a tu casa a tocar —le sugirió.

Ese mismo día Jonas compró una guitarra. Mejor dicho: le pidió a un amigo

común, Walter Santos —Waltinho, el antiguo compañero de Joãozinho en Juazeiro—, que se la comprara. Walter, gran entendido, probó varias guitarras y escogió una, que Jonas pagó. João Gilberto apareció unos días después en su apartamento, en el barrio de Fátima. Tocó una canción, «Rosinha», del propio Jonas, y dijo que tenía que irse. Fue su estreno y su despedida de aquella guitarra.

Jonas no fue el único Garoto da Lua —en su caso, ex— al que João buscó. Acyr, con quien había tenido la discusión que provocó su salida del conjunto, se sorprendió cuando João le telefoneó para decirle que quería ir a verle. No se hablaban desde aquel rifirrafe en la Murray en 1952. João le ofreció a Acyr el servicio completo: tocó «Bim-bom», «Hô-ba-la-lá» y, ante la admiración del otro, que nunca le había visto cantar y tocar así, explicó con detalle cómo había surgido aquello en Diamantina. Repitió la operación con su mejor amigo de los Garotos da Lua, el panderista Toninho Botelho, con quien también se reencontró.

¿Por qué João Gilberto hacía esto? No porque quisiera volver a su puesto en el conjunto, al que le iba muy bien sin él y acababa de grabar «Senhorita», con el solicitado Tito Madi. Seguía sintiendo predilección por los conjuntos vocales, pero el puente profesional con ellos ya lo había dejado atrás y quemado. Probablemente sólo buscaba la aprobación de sus excompañeros. Toninho y Acyr se entusiasmaron con lo que oyeron, pero aun en el caso de que João hubiera querido volver, los Garotos da Lua no tenían plaza disponible. Y además, qué diablos: si habían echado a Jonas porque cantaba bajito, ¿por qué iban a volver a contratar a João Gilberto, ahora que él también cantaba bajito?

* * *

João Gilberto había quemado los puentes de las *boites* y los conjuntos vocales, pero tuvo que regresar por el camino de cenizas cuando su aparente ineptitud puso de los nervios a la última persona que se impacientaría con él: su protector, Luís Telles.

Llevaba ya casi seis meses metido en el apartamento del gaucho y no había trabajado aún ni un minuto, ni producido un céntimo. Telles le daba con gusto algo de dinero para el día a día, pero quería resultados. No concebía que un genio como João Gilberto siguiera como un zombi en la zona fantasma. Le perdonaba que no triunfara, pero le exigía una carrera regular, como la de cualquier otro genio. Los reproches enervaron a João, quien se dispuso a tomar algunas medidas prácticas para aplacar a su anfitrión. El guitarrista Roberto Paciência intentaba reorganizar los Anjos do Inferno, entonces en el congelador, y le habían ofrecido una temporada en una nueva *boîte* de São Paulo, en la glorieta de Arouche, que se llamaría O Inferno dos Anjos, enhomenaje a ellos. Paciência le propuso a João Gilberto integrarse en el conjunto, y éste se fue a São Paulo. Y, del mismo modo que se fue, volvió a los pocos días, dejando a los otros allí sin *crooner*. Su temporada con los Anjos do Inferno fue tan fugaz que no le serviría ni para el currículum.



Noche de gala, TV Rio: el ex Anjo do Inferno Miltinho, Zezé Gonzaga, Lúcio Alves y el ídolo Tito Madi. A la guitarra, el novato Baden Powell.

En Río el unicornio seguía en su jardín, por más que fingiese no verlo: necesitaba hacer algo para ganar dinero. Entonces aceptó acompañar a Sylvinha Telles en el Texas Bar.

Había algo perversamente cruel en ello. Cuando eran novios, Sylvinha era una chiquilla y él un profesional, un artista de Radio Tupi. Ahora ella era una estrella en disco, radio y televisión, y él no era nadie. Dos años antes, en 1955, Sylvinha había cantado en el Automóvel Clube, en la calle Passeio, acompañada a la guitarra por Garoto. Cantar con Garoto era lo máximo que se podía desear. Desde entonces, ella era muy exigente. Cuando un guitarrista se ofrecía a acompañarla, tenía que someterse a un examen, en el que el voto decisivo, sin que el músico lo supiera, dependía de su hermano Mário. Roberto Nascimento, Carlinhos Lyra y un chico llamado Baden Powell fueron algunos a los que Mário *aprobó*.

João Gilberto no necesitaba exámenes para acompañar a Sylvinha, siempre y cuando mantuviera las distancias. Mário aún no estaba convencido de que se hubiera apagado la vieja llama entre los dos y se mantuvo alerta. Al final se preocupó para nada, porque João Gilberto no aguantó el murmullo de la *boite*, la falta de modales de los camareros ni el agitar de las cocteleras, y en un abrir y cerrar de ojos pidió el finiquito. Se encontraba otra vez sin trabajo. Y de propina, con un problema enorme: el gaucho Luís Telles consideró que ya estaba bien y le pidió que se buscara otro sitio para vivir. En fin, que lo puso de patitas en la calle.

Por el amor que le prodigaba a João Gilberto, ésta debió de ser la medida más dolorosa que Luís Telles tomó en su vida. Pero quizá esa fuera la única manera de sacudir la impresionante incapacidad de aquel hombre para ganarse el sustento. Desde su punto de vista, Joãozinho, a falta de otro techo que no fueran las estrellas,

reaccionaría. Pero Luís Telles se equivocaba. No contaba con los infinitos recursos de su protegido para cautivar a los extraños, hacerles sucumbir a su encanto y despertar en ellos una irresistible voluntad de protegerlo. Sin ir más lejos, cuando la puerta de Luís Telles se cerró a sus espaldas, João Gilberto no pasó ni tres minutos a la intemperie: le bastó atravesar la plaza, ir a casa de Maria Luísa, la novia de Bororó, y convencer a uno de sus frequentadores, un pintor argentino llamado Alfonso Lafita, para que lo hospedara.

Lafita acababa de llegar a Brasil y no dominaba aún el «portuñol». Aunque vivía solo, el apartamento de una habitación que había alquilado en la calle Júlio de Castilhos, en Copacabana, ya resultaba pequeño para meter los cuadros y caballetes con los que pretendía seguir en Río su recién iniciada carrera en las artes plásticas. Pero conoció a João Gilberto en casa de Maria Luísa y le cayó bien. Aceptó acogerlo en el apartamento durante los pocos días que necesitaba para encontrar otro sitio. Y habrían sido por siempre felices... si aquellos días no se hubieran alargado hasta transformarse en meses y amenazaran con durar realmente para siempre.

El argentino se molestó cuando cayó en la cuenta de que él era quien cocinaba, ponía la mesa, lavaba la vajilla, barría el suelo y limpiaba el polvo de los muebles, además de lavar, planchar y zurcir la ropa de João Gilberto; mientras que éste, de nuevo con guitarra, se aplicaba durante horas en la captura de un único acorde. Lafita descubrió también que le resultaba difícil concentrarse en sus óleos y acuarelas con João tocando de manera incansable, y parando sólo para pedirle constantemente su opinión sobre lo que acababa de crear. Y esto por no hablar de que el huésped había alterado completamente el horario del anfitrión, y Lafita se despertaba entonces a las tres de la tarde y almorzaba a las diez de la noche, como el otro. Pese a la convivencia íntima, el argentino no llegó a conocer demasiado bien a João Gilberto. Por ejemplo, hasta años después no se enteró de que era bahiano, y no *mineiro* —de Minas Gerais— de Diamantina, como le decía João.

Lafita no podía adivinarlo, pero João Gilberto estaba a punto de cambiar radicalmente de vida. El cantante se había encontrado con su amigo Edinho, del Trio Irakitan, y éste le había recomendado que fuera a ver a un chico llamado Menescal, que tenía una academia de guitarra e intentaba formar un conjunto. João Gilberto había llamado a la puerta de Menescal («¿tienes una guitarra por ahí?, podríamos tocar algo») y había salido con él por la noche, donde conoció a un grupo de jóvenes talentosos e inteligentes. Uno de ellos era Carlinhos Lyra, al que ya había conocido antes, bajo el farol de la acera de la *boite* Plaza, cuando acudían a oír a Johnny Alf. Aquellos chicos componían sus propias canciones, parecían formales y se peinaban con fijador Gumex. Era un placer andar con ellos.



João Gilberto (de oscuro): paso fugaz por los Anjos en 1957.

Una de las personas a quien João había conocido era el fotógrafo de la Odeon, Chico Pereira. Por la cantidad de *hobbies* a los que Chico se dedicaba intensamente —sonido, *jazz*, aviación, pesca submarina—, era difícil imaginar cómo le sobraba tiempo para ejecutar un solo clic como fotógrafo. Aun así, Pereira conseguía hacer las fotos de todas las portadas de la Odeon. Menescal era su compañero de pesca y los dos se sentían también hermanos en el culto a Dave Brubeck. Cuando João Gilberto cantó por primera vez en su apartamento, en la calle Fernando Mendes, adonde lo llevó Menescal, Chico experimentó la misma sensación que cuando conoció el fondo del mar. Con la ventaja de que la voz y la guitarra de João Gilberto podían aprehenderse. No perdió tiempo: le acercó un micrófono, metió en su grabadora Grundig una cinta virgen y la puso a girar. Fue la primera de las muchas que grabaría con João Gilberto en su casa.

Pero, según Chico, lo que João tenía que grabar con urgencia era un disco; y el camino más rápido era buscar a uno de los directores de la Odeon, Antonio Carlos Jobim.

No fue fácil, pero el empujón de Chico Pereira motivó que João Gilberto se armase de valor para tocar el timbre de la calle Nascimento Silva, en Ipanema. João y Tom no habían sido amigos íntimos en el pasado perdido, pero se conocían de las madrugadas en el Plaza, el Tudo Azul y el Far-West. Para João, Tom en aquella época era un buen pianista de la noche, como otros, aunque Newton Mendonça le parecía mejor. Luego había aprendido a admirarlo en la distancia, conforme Tom crecía sensacionalmente como compositor. Jobim se dio a conocer —con «Solidão», «Foi a noite» y «Se todos fossem iguais a você»— precisamente en los dos años de exilio de

João en Porto Alegre, Diamantina, Juazeiro y Salvador. Pero para entonces había crecido demasiado. Ya no era un pianista de la noche que ocasionalmente componía, como su compañero Mendonça, sino un gran compositor profesional, arreglista, director y hombre influyente en las compañías. Seguro que encargaba sus esmóquines en el sastre. Era natural que João, vestido en las tiendas de ropas Ducal, tocara con aprensión aquel timbre.

* * *

Tom Jobim no se sobresaltó al volver a ver a João Gilberto. Ya sabía que había regresado a Río, tras una temporada en Bahía en la que, según se rumoreaba, había estado al cuidado «de los hombres de blanco». Comparado con la última vez que lo vio —en la puerta del Todo Azul, hacía tres años, con el pelo largo y un aire de quien está pensando en trasladarse a la cuarta dimensión—, lo encontró bien. El sobresalto se lo llevó Tom cuando João Gilberto cogió su guitarra y le tocó «Bim-bom» y «Hô-ba-la-la».

A Tom no le impresionó el contraste entre el João que conocía y el que tenía ahora delante. Sin duda, había cambiado su manera de cantar: ya no era el discípulo de Orlando Silva, con algo de Lúcio Alves, al que recordaba haber escuchado. Ahora cantaba más bajito, dando la nota exacta, sin vibrato, al estilo de Chet Baker, que era la fiebre de la época. Lo que le impresionó fue la guitarra. Para empezar, no asociaba a João con ningún instrumento. Nunca lo había oído tocar, y mucho menos así. Aquella batida era algo completamente nuevo. Producía un tipo de ritmo en el que cabían todas las libertades que se quisieran tomar. Era posible escribir para aquella batida. Con ella, se acababa la dictadura del samba a la antigua, cuya única salida hasta entonces era el samba-canción que estaba conduciéndolos ya a todos, tanto a quienes oían como a quienes tocaban, a un estado de narcolepsia.

Tom intuyó enseguida las posibilidades de la batida, que simplificaba el ritmo del samba y dejaba mucho espacio para las armonías ultramodernas que él mismo intentaba hacer. Pero había que trabajar más en ese ritmo, confrontarlo con canciones nuevas y con otras ya escritas para ver cómo quedaban. Abrió el cajón y sacó partituras a medio hacer o casi terminadas. Una de ellas, ya acabada, llevaba más de un año durmiendo en aquel montón: «Chega de saudade».

Tom la había compuesto con Vinicius poco después de que *Orfeo da Conceição* concluyera su temporada de un mes en el Teatro República. Si la canción se les hubiera ocurrido antes, la habrían encajado a toda costa en la pieza. Pero ya era tarde y decidió guardarla. Nada indicaba que «Chega de saudade» fuera a tener un gran futuro, ni ninguna clase de futuro. Lo cierto es que Tom la había compuesto casi por capricho. Poco antes, en casa de su madre, doña Nilza, había visto a la empleada canturreando un *choro* mientras barría el salón. Le impresionó cómo la muchacha conseguía cantar aquella cosa enorme, de tres partes, cuando el grueso de lo que se

oía en la radio se expresaba con una única frase musical; y decidió que algún día haría un *choro* así.

Semanas después, en la finca de su familia en Poço Fundo, cerca de Petrópolis, le sobrevino la idea para «Chega de saudade» y, cuando se quiso dar cuenta, había compuesto a la guitarra una especie de samba-canción en tres partes, y justamente con sabor a *choro*. De vuelta en Río, le mostró la música a Vinicius. El poeta tenía las maletas preparadas para reincorporarse a su puesto en París, pero se dejó convencer para quedarse unos días y ponerle letra a la música.

A los dos les gustó el resultado. Aunque, de entre los pocos que escucharon «Chega de Saudade» en la incubadora, no todos aprobaron la letra de Vinicius. Por ejemplo, su esposa Lila. Ella criticaba los versos «*Pois há menos peixinhos a nadar no mar / Do que os beijinhos que eu darei na sua boca*» [Pues hay menos pececitos nadando en el mar / que besitos te daré en la boca]:

—Qué cosa más boba: rimar pececitos con besitos —comentó Lila.

A lo que Vinicius, que no debía de tener muchas ganas de conversación, replicó:

—Mira, no me seas tan sofisticada.

Años después, Vinicius confesaría que la letra de «Chega de saudade» fue una de las que más quebraderos de cabeza le dio, por la dificultad de hacer que las palabras encajaran en aquella estructura melódica llena de idas y venidas. Con todo, el destino de la canción era incierto: hasta que la reaparición de João Gilberto, más de un año después, hizo que Tom se acordara de «Chega de saudade» y la sacara del cajón para un disco con Elizete Cardoso, titulado *Canção do amor demais*.

* * *

André Midani, al que todos creían francés, pero que en realidad era sirio de Damasco, fue el primero en llegar al apartamento de Chico Pereira para la reunión que éste había organizado. Llevaba una ropa con la que se movía con la mayor libertad por la conservadora Copacabana de 1957 y que provocaba que todo el mundo se volviera para mirarlo: vaqueros sucios, camisa roja y zuecos holandeses. Con aquel aspecto, nadie apostaría un grano de maíz a que tuviera una profesión; pero Midani, con sólo dos años en Brasil, era el jefe de departamento de repertorio internacional de la Odeon. En poco tiempo se había convertido también en el responsable de las portadas de los discos y, por último, de la promoción y publicidad de toda la compañía.

Chico sacó del mueble dos botellas de Grant's que un amigo suyo, comandante de la Panair, le traía de Nueva York en cajas, junto con los últimos discos del Modern Jazz Quartet. Preparó el hielo, los vasos y la famosa grabadora Grundig. Iba a presentarle a Midani algunos chicos que conocía y admiraba: Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Nara Leão, Carlinhos Lyra y un chico de catorce años, Eumir Deodato. Ellos tocarían sus cosas, Midani las escucharía y Chico lo grabaría todo.

Midani tenía veinticuatro años y había empezado a trabajar en el negocio

discográfico en París, de donde había huido para no tener que luchar como francés en la guerra de Argelia. Su objetivo era eliminar todo lo «rancio a lo Atauolpho Alves» de la compañía en la que trabajaba, y vender discos para jóvenes. El problema era que los jóvenes brasileños no tenían «su propia música». Cuando Chico Pereira le habló del grupito, quiso oírlos. Y ahora se encontraba allí ante ellos.

Midani contaría posteriormente que al principio se llevó una malísima impresión.

Tras charlar unos minutos con ellos, los encontró muy aburridos, excepto a Bôscoli, que era el mayor. No bebían —sólo él y Bôscoli le presentaron sus respetos al extraordinario Grant's—, eran excesivamente familiares y por lo visto no practicaban sexo con sus novias. No era un tipo de juventud como el de la Rive Gauche, donde él había convivido con los existencialistas y había visto a Juliette Greco fumando en pipa. Siendo tan buenos chicos, era *incroyable* que hicieran algo diferente en música. Aun así, se dispuso a oírlos. Ellos tocaron sus cositas. Una hora después, Midani se encontraba *épaté*: sacó del bolsillo un papel en blanco e hizo que todos lo firmasen allí mismo. Era un *contrato* con la Odeon.

Sin valor jurídico, claro está; pero era el compromiso de que, cuando llegara el momento, aquel papel en blanco se convertiría en un acuerdo de verdad entre los jóvenes y la compañía. Al oírlos, Midani había cambiado completamente de opinión. Ésa era la música joven que buscaba.

* * *

Justo cuando empezaban a irle mejor las cosas, João Gilberto se vio otra vez en la calle. El que lo hospedaba, el argentino Lafita, alegó que el dinero que ganaba con sus cuadros apenas daba para pagar las pinturas, los pinceles y el alquiler, y que no le parecía justo que João siguiera viviendo allí gratis, sin aportar ni un palillo de dientes a la despensa. Le exasperaba mirarse a sí mismo y verse pintarrajeado por su trabajo, con pintura hasta en la cabeza, mientras que João salía cada noche todo arregladito y perfumado. Además, estaba harto de hacer la limpieza. Otro motivo de enfado era que las pocas veces en que conseguía dormirse a una hora normal, João Gilberto le despertaba a las cuatro de la mañana cuando llegaba con su expansivo amigo João Donato.

Pero lo que menos soportaba Lafita era que parecía que João Gilberto no trabajaba; entendiéndose por trabajo un empleo regular, que le diera *plata* para tomar un autobús o comprarse un peine Flamengo en el mercadillo.

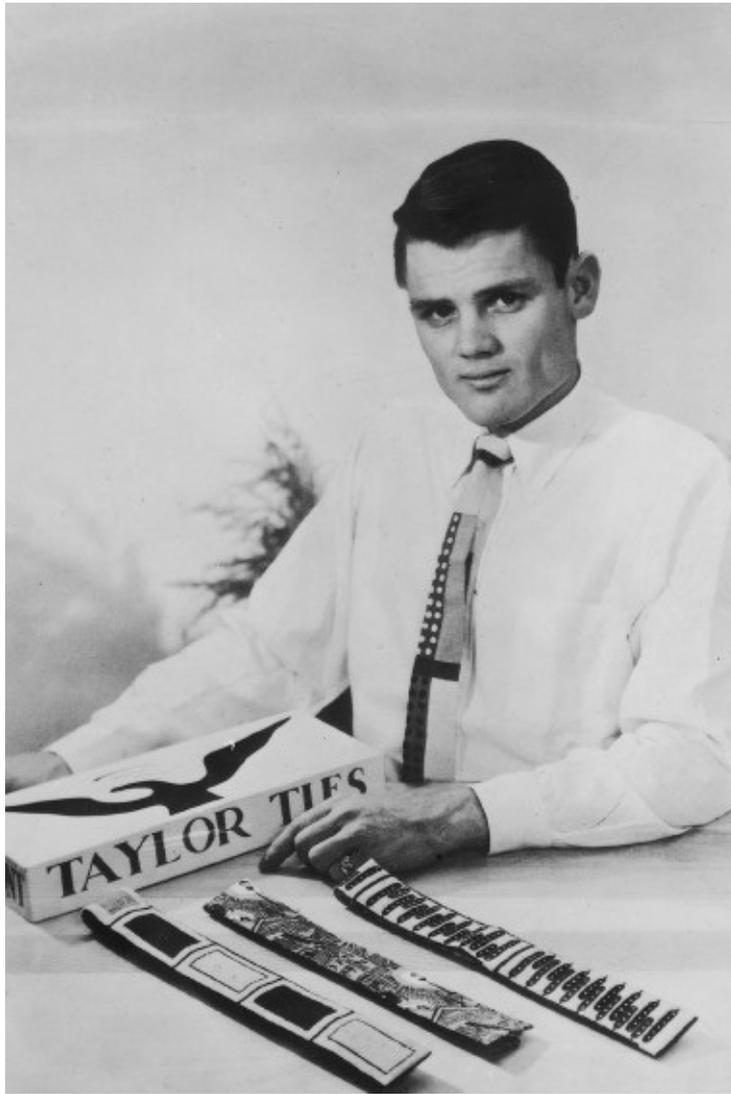
En realidad, João había tenido *un* mes de trabajo durante los cinco que vivió con él: participando en el conjunto que acompañó a la cantante Vanja Orico en el Golden Room del Copa (Copacabana Palace). ¡Y qué conjunto! Entre otros, se encontraban las voces de Badeco y Severino, de Os Cariocas; João Gilberto, voz y guitarra; Donato, al acordeón; y Chaim, al piano. Esta panda haría música hasta en el cielo. El problema era el repertorio de la bella Vanja: un revoltillo folclórico cuyos elementos

más sofisticados eran «Muié rendera» y «Saudades do Abaeté». Pese a ello, el espectáculo fue un éxito y ninguno de ellos, ni siquiera Donato, faltó un solo día al compromiso. Una noche a la semana, el espectáculo se trasladaba a los estudios de TV Tupi, en Urca, desde donde se emitía en directo. (Tan en directo, que cierta noche asomó en la pantalla la mano de la señora madre de Vanja, acercándole a la boca una cucharada de miel).

No sería éste el espectáculo que le diera la independencia a João Gilberto: les pagaban tan poco, que para Severino y Badeco era un mero complemento a sus sueldos de Radio Nacional. Pero ésa fue su única fuente de ingresos en este periodo, durante el cual sus mejores esfuerzos los dedicó a ponerle letra a un samba de Donato, «Minha saudade», que se ha grabado mucho desde entonces... pero como tema instrumental. Concluida la temporada con Vanja, cada cual volvió a sus ocupaciones y João continuó siendo sólo el huésped de Lafita.



La colaboración en su apogeo: Tom y Vinicius abren el piano y sale una bandada de pájaros.



Cool hasta decir basta: Chet Baker anuncia corbatas.

Hasta que éste le llamó al orden y le dio unos días de plazo para que se trasladara. Los ojos de João se llenaron de lágrimas, pero no replicó. Esa misma noche cogió su guitarra y su maleta, y se fue a una pensión de Botafogo a compartir una habitación con su amigo Luís Roberto, nuevo *crooner* de Os Cariocas, y un amigo de éste, un *mineiro* llamado Rômulo Alves. Lafita aseguraría posteriormente que le hizo un gran favor a João Gilberto señalándole la puerta.

En aquellos últimos meses de 1957, si alguien hubiera agarrado a João Gilberto por las piernas y lo hubiera sacudido cabeza abajo, no habría caído ni un céntimo de sus bolsillos. Mientras tanto, en la Zona Sur empezaba a convertirse en una celebridad secreta, si es que tal cosa es posible. Gracias a João Gilberto, la *boite* del hotel Plaza volvió a ser el lugar al que los músicos iban *after hours*, como hacía tres años, en los tiempos de Johnny Alf. El trío que sustituyó a Alf, con Ed Lincoln al contrabajo, Luizinho Eça al piano y Paulo Ney a la guitarra, experimentó importantes cambios, con la salida de Ney y la entrada de Donato al acordeón y Milton Banana a la batería. Hasta adquirió una *lady-crooner*: la jovencísima Claudette Soares, que desde lo alto de su metro cuarenta y nueve intentaba desembarazarse de la etiqueta de

«princesita del *baião*», que le pusieran en Radio Tupi.

Aunque en el Plaza se tocaba también *baião*, con Donato al acordeón, quedaba transfigurado de tal modo que ni Luís Gonzaga lo reconocería, si entrase allí despistado en busca del padre Cícero. (En cambio, Stan Kenton sí se hubiera sentido inmediatamente en casa). En el pequeño espacio del Plaza se tocaba de todo y como los músicos quisieran, porque sus escasos clientes eran otros músicos o jóvenes a los que les gustaba el *jazz* y todo lo que fuera moderno. Así fue, por ejemplo, como Cravinho recibió en la distante Salvador espléndidas noticias de su amigo João Gilberto. La última vez que lo había visto, vestía un pijama en la clínica de la calle João das Botas. Después João regresó a Río, y no supo nada más de él.

El portador de la información fue el galán Cyl Farney, que se encontraba de paso en Salvador. El exbaterista del Sinatra-Farney Fan Club le habló de un asombroso bahiano que hacía pequeñas actuaciones en el Plaza casi todas las noches, cantando con una armonía diferente y tocando la guitarra más moderna posible. Cuando Cyl le dijo el nombre del bahiano —João Gilberto—, Cravinho se sintió como si se hubiera caído desde lo alto del Elevador Lacerda. Obviamente creía en el potencial de su amigo, pero no se imaginaba que la cosa fuera a ir tan deprisa. Cyl hasta le habló de una canción que tocaba y que no se parecía a nada: «Bim-bom». (En su semiclandestinidad, tanta gente escuchó «Bim-bom» que cuando João Gilberto finalmente la grabó, en julio del año siguiente, el disco casi tuvo el sabor de un *revival*).

João Gilberto no era el único que estaba cocinando osadías en el Plaza. El baterista Milton Banana tuvo permiso para acompañarlo, siempre que tocara bien bajito. Poco a poco, limitándose a la escobilla sobre el parche y una baqueta contra el aro de la caja, Banana consiguió trasladar a su batería Pingüim la misma batida de la guitarra. Llegó a tocar tan bajo que a veces se hacía casi inaudible; lo que tampoco suponía ninguna diferencia, porque, a falta de público a las cuatro de la mañana, José Augusto, el propietario, cerraba la *boite* y dejaba que los músicos siguiesen tocando para sí mismos. Y ellos oían a Banana.

Otro que lo oía era TomJobim. A causa de João Gilberto, volvió a frecuentar el Plaza y veía en aquella base rítmica el terreno para sembrar todo un vergel de nuevos acordes en torno a sus melodías. Aún no tenía una idea exacta de lo que resultaría de aquello, pero Vinicius estaba a punto de regresar desde París y ya había avisado que venía loco por componer. Los dos, Tom y Vinicius, pasarían el resto de 1957 con contracciones de parto, pero para muchos el verdadero feto ya se había gestado y hasta había nacido.

IX

UN MINUTO Y CINCUENTA Y NUEVE SEGUNDOS QUE LO CAMBIARON TODO

Canção do amor demais es el famoso elepé que Elizete Cardoso grabó en abril de 1958 para un sello no comercial llamado Festa. En el futuro se consideraría que fue el disco que inauguró la bossa nova: por estar dedicado entero a las canciones de una nueva pareja, Tom y Vinicius; y, principalmente, porque João Gilberto acompañaba a la guitarra a Elizete en dos cortes, «Chega de saudade» y «Outra vez», grabando por vez primera lo que se llamaría «la batida de la bossa nova». Dice la historia que João Gilberto provocó tal admiración con aquellos pocos segundos de participación en «Chega de saudade» que, en cuanto el elepé llegó a las tiendas, fue cuestión de tiempo que lo llamaran para hacer un disco en solitario. De hecho, menos de tres meses después, en julio, João Gilberto grabó en la Odeon su histórico 78 rpm, con la propia «Chega de saudade» en una cara y «Bim-bom» en la otra. Tiene sentido, ¿verdad? Pues no ocurrió exactamente así.

Canção do amor demais, al contrario de lo que se piensa hoy, no fue un éxito cuando salió en mayo de 1958. No fue ni siquiera un discreto éxito, ni tenía por qué serlo. Elizete gozaba de mucho prestigio, pero no era exactamente una cantante que arrasase entre el público. De hecho, llevaba años sin un disco en las listas. Festa, por su parte, no era una compañía de discos, sino un sello «peso mosca», que ocupaba una sola salita en la avenida Franklin Roosevelt, en el Centro, y que dependía de compañías de verdad para imprimir y distribuir sus discos. Su divulgación era cero. Y su propietario, el periodista Irineu Garcia, era un simpático diletante profesional, con buenas amistades en el Ministerio de Educación, que había programado su vida comercial en función de las tres cosas que más le gustaban: viajar al extranjero, convivir con escritores famosos y, preferentemente, convivir en el extranjero con escritores famosos. Por fortuna había un organismo que, si se sabía manejar, podía facilitarle a veces las cosas a Irineu: Itamaraty.



Arpoador, 1959: Joao, la guitarra y su futura mujer Astrud.

O, más exactamente, el departamento de Difusión Cultural, dirigido por su colega de «medida fosfórica» en el Villarino, el consejero Mário Dias Costa. Festa le permitía a Garcia unir lo agradable a lo agradable: divulgar a los mejores poetas y cronistas brasileños, curiosamente sus amigos, produciendo a bajo coste elepés de diez pulgadas en los que ellos leían sus obras. Y si algunos de tales escritores eran también diplomáticos, como Augusto Frederico Schmidt, João Cabral de Melo Neto o Vinicius de Moraes, mejor que mejor: los cisnes de los estanques de Itamaraty se sentirían orgullosos. De ahí que un disco con Vinicius fuera de lo más natural. Pero ¿y si ese disco, en vez de los poemas consagrados, contuviera las canciones que el poeta y vicedónsul escribía con el joven Jobim? ¿Y por qué no grabar tales canciones en la voz de una cantante como Dolores Duran, una divertida compañera de las madrugadas? (Buena idea: aunque Vinicius prefiriera que Elizete, más cantante, las interpretara).

Por ser un disco de música popular, *Canção do amor demais* tenía un mayor potencial comercial para Festa que los discos de poesía, que a veces eran confundidos con discos de idiomas. Aun así, Garcia estimó que era prudente imprimir sólo dos mil

copias, más que suficientes para mantener engrasadas sus relaciones con Itamaraty y no tener pérdidas. A fin de cuentas, con *Orfeu* y todo, Tom y Vinicius aún no eran famosos como compositores y nadie conocía aquellas canciones. Pero Dolores pidió demasiado por la grabación e Irineu tuvo que prescindir de ella en el disco. Lo suyo era aceptar a la mucho más asequible Elizete; lo que, de paso, agradaría a Vinicius. Y de esta manera, «horneada por la pátina de la vida», la Divina «se impuso como la luna en una noche de serenatas», según el encopetado texto de la contraportada; y Elizete entró de rebote en la historia de la bossa nova, como Pilatos en el Credo.

Pese al aspecto «casual» con que ese texto de Vinicius aparece en la contraportada original del disco —escrito a mano, con errores y «correcciones», y no en caracteres de imprenta—, resulta obvio que la mano que lo escribió estaba llena de dedos; Vinicius lo revisó cuidadosamente antes de entregarlo a la imprenta. Leyéndolo hoy, salta a la vista su preocupación por no desagradar a Itamaraty, bajo cuyo monóculo un disco de sambas podría ser visto como una vil empresa comercial. Encajando cada palabra con pinzas, Vinicius daba a entender que aquellas canciones eran el producto «libre y gratuito», «distracción máxima», «sin motivos mezquinos», de su amistad con el compositor y con la cantante. Todo ello para dar a entender que era un entretenimiento de aficionado. Para que no quedase la menor duda, las palabras «amistad» y «amigo» aparecían seis veces en la contraportada. De haber sido un libro de poesía, no hubieran sido necesarias tantas precauciones.

Éste era uno de los dos motivos por los que, tanto en la portada como en el disco, las canciones estuvieran firmadas así: «Música: Antonio Carlos Jobim. Poesía: Vinicius de Moraes». Que era como si Vinicius les dijera a los puristas de 1958 — para quienes era impensable que un poeta se mezclase con la música popular— que aquellas letras eran «poesía». Al fin y al cabo, si él, que era el poeta, aseguraba que lo era, ¿quién podía negárselo?

Tantos cuidados políticos y poéticos de Vinicius al escribir la contraportada, y al final se olvidó de consignar exactamente lo que la posteridad iba a considerar lo más importante de *Canção do amor demais*: la guitarra de João Gilberto en aquellos dos cortes. En el texto no hay, ni por asomo, referencia alguna de Vinicius a la rareza del ritmo de la guitarra. El nombre de João Gilberto ni siquiera se cita. Ni el suyo ni el de otros grandes músicos que destacan en el acompañamiento de Elizete en «Chega de saudade»: el flautista Copinha, el trombonista Maciel, el violinista Irani, o el baterista Juquinha; todos permanecieron anónimos. Ellos, en cualquier caso, eran músicos de estudio, veteranos en millares de grabaciones por las cuales nunca habían figurado en los créditos. Pero en el caso de João Gilberto no se explica la omisión, porque el disco de Elizete se hizo a pocas semanas de que él, literalmente, adquiriese plenos poderes para paralizar con sus exigencias el estudio de la Odeon, en la grabación de su propio «Chega de saudade».

* * *

Para João Gilberto el problema de *Canção do amor demais* era justamente ése: el disco era de Elizete y no suyo. Los arreglos de Tom preveían que João interviniere con la guitarra en cinco cortes: «Chega de saudade», «Outra vez», «Eu não existo sem você», «Caminho de pedra» y «Luciana». Pero sólo en los dos primeros tendría la oportunidad de aparecer; y en «Chega de saudade», también en un pequeño coro que quería Tom para hacer armonía (que formarían João Gilberto, su amigo Walter Santos, recomendado por él, y el propio Tom). En los otros tres cortes haría poco más que de figurante, y en los ocho restantes no lo necesitarían.

Aun así, cuando Tom y Vinicius se reunían con Elizete en la calle Nascimento Silva para enseñarle las canciones, João se empeñaba en asistir. No le gustaba la gravedad con que la Divina trataba los temas, como si fueran piezas de un repertorio sacro; quizá porque las letras eran de un poeta importante, Vinicius de Moraes. João quería que Elizete las cantara más *para arriba*, principalmente los sambas, y a veces se metía a dar consejos. Le mostró cómo se hacía con «Chega de saudade», atrasando y adelantando el ritmo de acuerdo con lo que pensaba que la letra pedía, y le sugirió que ella intentase algo parecido. Pero Elizete no le hizo demasiado caso y, ante su insistencia, le dio a entender que no necesitaba sus consejos.

João se recluyó en el silencio y pasó a participar menos en los ensayos. Además, le revolvía el estómago escuchar la letra de Vinicius para la «Serenata do adeus», que decía: «*Ah, mulher, estrela a refulgir / Parte, mas antes de partir / Rasga o meu coração / Crava as garras no meu peito em dor / E esvai em sangue todo o amor / Toda a desilusão*». [Ah mujer, estrella reluciente / parte, pero antes de partir / desgárrame el corazón / clava las garras en mi pecho dolorido / y haz desaparecer en sangre todo el amor / toda la desilusión]. Para él, ninguna letra de canción debería hablar de sangre, muerte o puñales, y le intimidaba imaginar aquellas garras abriendo pechos y arrancando corazones que se quedaban chorreando. En su disco no habría nada parecido.

Pese a la buena voluntad de Tom, que hacía todo lo posible para que grabara en la Odeon, no había perspectiva de disco en el horizonte y, en aquel momento, João se encontraba con el viejo problema: la dueña de la pensión en la que vivía, en Botafogo, lo había largado y le había dicho que regresara a por la maleta sólo cuando tuviera dinero para pagarle los atrasos. Sus dos compañeros de cuarto no podían ayudarlo. Luís Roberto, de Os Cariocas, vivía con el agua al cuello, y Rômulo aún no era el rico caficultor en el que se convertiría años después en Ubá (Minas Gerais), pues de lo contrario no estaría compartiendo habitación en aquella pensión barata.

João Gilberto le expuso su situación a Tito Madi, cuyo corazón era tierno como las hojas de parra que su madre, de origen libanés, empleaba en la cocina. Tito le prestó el dinero para saldar su deuda en la pensión y recuperar la maleta, y lo invitó a vivir con él en su apartamento de la avenida Atlântica, esquina con la calle Miguel Lemos. El cantante Luís Cláudio, amigo de Tito y ahora también de João, vivía allí

cerca, en la Rainha Elizabeth. Los tres formaban una familia, a la cual se unía de vez en cuando un joven de Belo Horizonte que iba con frecuencia a Río: Pacífico Mascarenhas, el estudiante que había conocido a João en Diamantina, en casa de su hermana.

En Belo Horizonte, Pacífico lideraba un grupo de muchachos locos por Dick Farney que intentaban mezclar el samba y el *jazz*. El grupo se llamaba Sambacana y, pese a ser bohemios, la *cana* del nombre no se refería a lo que podría pensarse —«cachaza», enjerga—, sino al honesto e inofensivo *caldo de cana* [zumo de caña de azúcar]. Pacífico tocaba un poco el piano y la guitarra, y no tenía problemas de dinero. Por la noche, él y sus amigos sobresaltaban Belo Horizonte, sobre todo el barrio de Funcionários (actual Savassi), con extravagantes serenatas, que incluían hasta un piano en un camión. El piano iba en la rondalla con ellos, y había que afinarlo después de cada velada. Uno de los amigos de Pacífico, el estudiante Roberto Guimarães, tenía una canción titulada «Amor certinho», que era el gran éxito de las serenatas.

Luís Cláudio y Pacífico iban con João Gilberto cuando se cruzaron con Carlos Drummond de Andrade por la avenida Rio Branco. El poeta trabajaba allí cerca, en el Ministerio de Educación, y era ya una especie de mito para muchos, aunque sin llegar aún, ni de lejos, a la unanimidad nacional con la que contaría después. Su poema «En medio del camino», escrito casi treinta años antes, aún despertaba sorna en muchos profesores nostálgicos del pomposo poeta Olavo Bilac. Pero era una de las pasiones de João Gilberto y, cuando éste reconoció a Drummond, que venía burocráticamente por la acera del *Jornal do Brasil*, se lanzó sobre él:

—¡Maestro! ¡Maestro!

El poeta se asustó. No estaba acostumbrado a tales efusiones y no había visto a aquel tipo en la vida. João Gilberto quería un autógrafo, pero no tenía valor para pedírselo y se limitaba a sonreírle, diciendo ahora más suave:

—Maestro..., maestro...

Extendió hacia Drummond un sobre de color pardo que llevaba. Cuando el poeta entendió al fin, se puso coloradísimo y le firmó un autógrafo con tinta azul turquesa. João Gilberto le dio las gracias y le dejó marchar, mientras musitaba sonriente: «Maestro...». Minutos después entró en la oficina de la Odeon, en el edificio São Borja, y al salir se olvidó allí el sobre.

Un hombre que conseguía arrancarle un autógrafo a Carlos Drummond de Andrade conseguiría cualquier cosa: tanto más grabar un disco.

* * *

La temperatura dentro del estudio de la Columbia, en la plaza Mauá, se aproximaba a cero. No porque el tiempo en Río hubiera enloquecido en aquel mayo de 1958, sino porque João Gilberto iba a cantar para un hombre que no parecía con todo el tiempo

ni la disposición del mundo para escucharle: el entonces director artístico Roberto Corte Real. Era la primera vez desde 1952 que João Gilberto pisaba un estudio de verdad con la expectativa de poder hacer un disco todo suyo y a su manera; sin tener que compartir el micrófono con un nutrido conjunto vocal ni acompañar a cantantes rebeldes. Y se sentía ansioso por grabar.

Pero, para que el disco se hiciera realidad, necesitaba someterse a una prueba con Corte Real, cuyo crédito era mayor que nunca: el hombre había lanzado a Cauby Peixoto con «Conceição» y, dos años antes, en 1956, había *descubierto* a Maysa. João Gilberto estaba loco por hacer un disco, pero la perspectiva de ser examinado —y puede que suspendido— por un tipo de São Paulo al que ni conocía, no formaba parte de su proyecto vital. Tom Jobim estaba moviéndose en la Odeon para que le grabaran un disco y João prefería esperar. Sólo había aceptado ofrecerse a la Columbia por la insistencia de Luís Cláudio, que aquel día iba a grabar «Olha-me, diga-me», de Tito Madi, y había conseguido arrastrarlo hasta allí, diciéndole que era su oportunidad. Después de su grabación, Luís Cláudio llevaría a Corte Real a un rincón del estudio y João Gilberto cantaría algo para él: «Bim-bom», naturalmente, o tal vez «Hô-ba-la-lá».

Corte Real, como todo el mundo en la industria del disco, había oído *Canção do amor demais*, con Elizete, pero con prisa, y no se había fijado particularmente en la guitarra que la acompañaba. Iba a atender a João Gilberto por deferencia hacia Luís Cláudio, un prometedor contratado de la Columbia, y hacia Tito Madi, que también le había hablado del chico. Su expectativa era poco menos que cero. João Gilberto debió de sentir la frialdad del ambiente y se encargó de que la temperatura cayese a niveles glaciales cuando empezó a cantar «Bim-bom» sin el menor entusiasmo:

—É só isto o meu banho / E não tem mais nada não / O meu coração pediu assim... [Sólo esto es mi *banho*/ y no tiene nada más no / mi corazón lo pidió así...].

Corte Real lo escuchó atentamente, acariciándose la pajarita, y —¡sorpresa!— resulta que le «gustó». Pero, quizá porque había pensado en Adelaide Chiozzo al escuchar la palabra *banho*, cometió el error fatal de observar:

—Mira, es muy bueno, pero eso no es *banho* ni aquí ni en la China. ¿Qué tal si en ese verso que dice «É só isto o meu banho», pones mejor «E só isto esta canção» [Sólo esto es esta canción], o algo así?

João Gilberto no dijo ni que sí ni que no, pero fue en ese instante cuando lo perdió la Columbia. Horas después, en un bar cercano al que los músicos llamaban Minhoca Sorridente [Lombriz —o Polla— Sonriente], le comentó a alguien:

—No me ha gustado nada ese Corte Rayol.

Saliendo del encuentro con Corte Real, se había cruzado en los pasillos de la Columbia con Os Cariocas, que se dirigían al estudio para grabar precisamente «Chega de saudade». Conocían la canción por Luís Roberto, el *crooner* del conjunto, que la había aprendido del propio João en aquella pensión de Botafogo. Tras oír el disco de Elizete, con João a la guitarra, decidieron grabarla para escapar de la

dictadura de la Columbia, que los torturaba con los boleros, las baladas de *rock* y las adaptaciones de los conjuntos norteamericanos. Pero Badeco, el guitarrista de Os Cariocas, tenía un problema:

—Aún no he conseguido aprender la batida, João.

—Deja, que yo te la hago —se ofreció él.

Entró y grabó de incógnito con ellos. «Chega de saudade», con Os Cariocas, sólo llegaría a salir en el segundo semestre, después de su propio disco. Pero, en aquel momento, João Gilberto sentía que «Chega de saudade» se le escapaba de las manos y se convertía en propiedad de todo el mundo, menos de él.

* * *

Tom Jobim estaba haciendo todo lo posible. A principios de año tuvo la idea de grabar un acetato en el que João Gilberto cantara «Chega de saudade» para mostrárselo a Aloysio de Oliveira. Russo do Pandeiro, *coautor* junto a João de «Você esteve com meu bem?», en 1953, aún mantenía el estudio que había montado gracias a la venta de la casa de Rodolfo Valentino. Allí se hizo el acetato —gratis, con João Gilberto y la guitarra— que le llevaron a Aloysio. Pero éste no se dejó convencer; su idea de lo que significaba *cantar bien* requería vozarrones con vibratos. Su modelo era Dorival Caymmi cantando «Maracangalha», el primer gran éxito de la Odeon desde que él se estrenara como director. Además, su experiencia en Estados Unidos le decía que los cantantes con la voz medida al centímetro podían gustar a los intelectuales, pero no tenían la menor posibilidad comercial.

Pero esta vez se ejerció una fuerte presión sobre Aloysio. André Midani le tentó con el argumento de que João Gilberto representaba algo que la música brasileña no poseía: reclamo para el público joven. Tom prometió que recortaría costes: en «Chega de saudade» emplearía una versión simplificada del arreglo que había hecho para Elizete, sin todas aquellas arpas y trompas; y la otra cara, con «Bim-bom», resultaría más económica aún. Garantizó un disco de producción simple y barata. (Exactamente lo contrario de lo que terminó siendo; pero eso es algo que no se podía imaginar). Al oír todo esto, Ismael Corrêa, director de ventas de la compañía, le dijo enfáticamente a Aloysio:

—Puedes grabar, que yo lo avalo.

Pero el tiro de gracia a la resistencia de Aloysio fue la campaña a favor de João Gilberto que hizo el compositor brasileño que más respetaba: Caymmi. El viejo bahiano conocía a João de Radio Tupi y le gustaba. Caymmi lo llevó al apartamento de Aloysio en la calle Toneleros; y, como sucedía con todos los que se exponían al poder de seducción de João Gilberto, Aloysio tampoco resistió. No sólo aceptó la idea de hacer el 78 rpm, sino que les dio carta blanca a João y Tom en el estudio de la Odeon.

Z. J. Merky, el severo director técnico de la grabación, torció el gesto desde el otro lado del cristal cuando João Gilberto pidió dos micrófonos: uno para la voz y otro para la guitarra. ¿Dónde se había visto eso? La Odeon era británica en su control accionarial y más británica aún —puño cerrado— en el control de costes: los cantantes debutantes y desconocidos no tenían derecho a lujos. Pero se impuso la carta blanca de Aloysio y los dos micrófonos aparecieron. Lo que no había previsto el aval de Aloysio fueron los choques personales, y el primer enfrentamiento tuvo lugar entre João Gilberto y los músicos. Grabando en directo con la orquesta en el estudio, sin *playback*, interrumpía toma tras toma, *oyendo* errores de los músicos que se les escapaban a los demás, y obligando a la orquesta entera a empezar de nuevo. En determinados momentos parecía que todo el mundo allí era sordo menos él.

El arreglo de Tom era simple, pero João pidió cuatro hombres para la percusión: Milton Banana a la batería, Guarany a la caixetajuquinha al triángulo y Rubens Bassini a los bongos. Mientras la letra de Vinicius hablaba de «*abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim*» [abrazos y besitos y cariños sin fin], la orquesta acusaba al cantante de loco, y éste replicaba que eran ellos los que querían enloquecerlo. Le había tomado una manía especial al trompetista argentino Catita. En una de las incontables interrupciones, algunos músicos se amotinaron, metieron sus instrumentos en las fundas y salieron dando un portazo; cuando volvieron, era el cantante el que ya no quería grabar. Tom Jobim no sabía si tocar el piano, dirigir la orquesta o correr de un lado para otro con los paños calientes.

El segundo enfrentamiento fue entre João Gilberto y los técnicos. Habitados a los cantantes *normales*, que completaban tres cortes cada cuatro horas —la media de grabación en el planeta Tierra—, no entendían aquel perfeccionismo maníaco, que transformaba la grabación de un simple 78 rpm en un culebrón interminable, tipo *El derecho de nacer*. Tras una agonía que se prolongó durante varias jornadas, sobrevino el tercer y peor enfrentamiento: entre João Gilberto y el propio Tom. Al igual que los berrinches y las peleas con los músicos y los técnicos, las quejas de João Gilberto sobre los acordes elevaron la tensión entre los dos a un punto de cuerda de violín. Una explosión más —como que João Gilberto repitiera que Tom «no entendía nada»—, supondría el fin de «Chega de saudade» y «Bim-bom».

Pero fue justamente un insulto exagerado y profundo de João Gilberto lo que restableció la armonía:

—Eres brasileño, Tom, eres perezoso.

No había manera de no reír; ni de no llegar hasta el final.

Según Milton Banana, la grabación duró «casi un mes»; precisamente, el mes en el que la selección brasileña de fútbol disputaba el Mundial de Suecia. Banana se equivocó. Probablemente quiso decir que ése fue el tiempo que requirieron las diferentes etapas: la escritura de los arreglos por parte de Tom, los ensayos de João

Gilberto con él en su casa, los encuentros entre João Gilberto y Banana para que la guitarra y la batería se conjuntaran como un metrónomo, los ensayos con la orquesta y, por fin, la grabación. El tiempo de estudio propiamente dicho duró sólo unos días; y por otro lado, a la Odeon no le sobraban estudios como para mantener uno ocupado durante interminables semanas con un cantante cuyas posibilidades comerciales eran, como mínimo, dudosas. El 10 de julio, la fecha oficial de la grabación de «Chega de saudade» y «Bim-bom», es sólo la de las tomas definitivas.

Después de todo ese jaleo, la Odeon sacó el bizcocho del horno y llegó a la conclusión de que, pensándolo bien, no sabía exactamente qué hacer con él. Que João Gilberto no era Anísio Silva —la gran estrella de la compañía— parecía obvio. Pero tampoco era Lúcio Alves, y la Odeon no sabía a qué atenerse. El disco llegó a las tiendas y radios de Río en agosto, junto a un surtido de minucias como «Cachito», con el Trio Irakitan, «Sayonara», con Lenita Bruno, y «Nel blu di pinto di blu», con Fafá Lemos. O sea, sin competencia.

Sin embargo, los primeros meses nada sucedió con «Chega de saudade» y «Bim-bom»: pero no porque João Gilberto sonara *extraño* para el gusto del mercado, sino porque nadie lo oía. (Las emisoras sofisticadas, como la Tamoio o la Eldorado cariocas, que fueron las primeras en descubrirlo, no contaban para el índice de audiencia). Tampoco sucedió nada con ninguna otra grabación de entonces, porque lo único que se escuchaba en la radio y en los altavoces de las tiendas era el himno del triunfo del fútbol brasileño en Suecia, «A Taça do Mundo é nossa», del trío de São Paulo Mag, Dag y Lau, con los Titulares do Ritmo.

Pero Ismael Corrêa, a quien al fin y al cabo se le había ido la lengua avalando la grabación, aún no se daba por vencido. *Aquello* —fuera lo que fuese— podía funcionar. Esperó dos meses, para que la gente se acostumbrara a la idea de que Brasil era campeón del mundo y volviese a la realidad, y se preparó para disparar su última bala: el lanzamiento del disco en São Paulo. En 1958, São Paulo era ya el principal mercado y contaba con la mayor cadena de tiendas de discos y electrodomésticos del país, Tiendas Assumpção. Con veinticinco filiales, casi todas en la ciudad y en el rico territorio de ese estado, las Assumpção eran capaces de dictar el éxito de un disco prácticamente por sí solas, siempre y cuando estuviera bien *trabajado*. Además, patrocinaban el musical de mayor audiencia de la radio paulista, *Parada de sucessos* [Lista de éxitos], que dirigía diariamente el *disc-jockey* Hélio de Alencar en Radio Excélsior-Nacional, de once y media a doce de la mañana. Cuando a Alencar le gustaba un disco, su compañía no tenía más que poner a funcionar las prensas.



En el tiempo de las armonías: Joao Gilberto y Tom Jobim.

Oswaldo Gurzoni, el influyente director de ventas de la Odeon en São Paulo en 1958, entró en la historia de la bossa nova como el hombre que, al escuchar el 78 rpm con «Chega de saudade» y «Bim-bom», tuvo un arrebato de ira y lo rompió delante de sus vendedores, diciendo:

—¡Ésta es la mierda que nos manda Río!

La historia es deliciosa, y la han venido repitiendo todos los investigadores. Quizá porque les permite practicar su afición favorita, la de predecir el pasado, y explayarse sobre cómo João Gilberto tuvo que enfrentarse a tanques y cañones hasta en su propia retaguardia. Supongamos, no obstante, que hubiera ocurrido de manera ligeramente distinta...

Garzoni puso «Chega de saudade» en la oficina paulista de Odeon. No entendió por qué la etiqueta lo calificaba de «samba-canción». Si aquello era un samba-canción, él era el papa Pío XII. El cantante no tenía voz y *atravesaba* el ritmo; aunque, ¿qué rayos de ritmo? Le dio la vuelta al disco y puso «Bim-bom». Nueva decepción. La letra era boba, sin sentido, y Aloysio debía de estar majareta. Gurzoni no rompió el disco. Se limitó a vociferar lo que pensaba, en lo que fue abiertamente secundado por todos los divulgadores... menos Adail Lessa, que se entusiasmó con João Gilberto. Pero ellos no se encontraban allí para que les gustara o les dejase de gustar, y la indicación de Río era clara: el disco *tenía* que ser sometido a los pequeños trucos que solían garantizar un éxito.

El primero consistía en conquistar a Álvaro Ramos, gerente de ventas de Tiendas Assumpção. Si a Ramos le gustaba el producto, medio camino estaba andado. Era de él de quien partía la orden para que todos los dependientes de discos de las

Assumpção pusieran en marcha el viejo conjunto de tácticas para vender tal o cual disco. Una de estas tácticas, obviamente, consistía en que sonara todo el día en los altavoces que daban a la calle. Si un transeúnte lograba sobrevivir al bombardeo y entraba en la tienda a comprar un disco distinto de X, el dependiente ponía el disco X mientras desaparecía para *buscar* el que el cliente solicitaba. En la mayoría de los casos, el cliente se llevaba los dos. Había que cruzar los dedos y ver qué le parecía João Gilberto a Ramos.

Gurzoni invitó a Ramos a un café en la Odeon con Lessa y los demás divulgadores. Ramos admite hoy que quizá ya había salido de «mala gana» de la oficina central de las Tiendas Assumpção, en la calle Curtume, para ir a la calle General Jardim a oír a un novato. El tráfico que se encontró por el camino no mejoró su humor. Gurzoni le puso «Chega de saudade». Ramos se creyó víctima de una broma:

—¿Por qué graban a cantantes resfriados?— rugió.

No esperó a que terminase la canción, y no escuchó «Bim-bom». Cogió el disco del plato, pronunció la frase célebre: «¿Así que ésta es la mierda que nos manda Río?», y lo rompió con el borde de la mesa. Gurzoni y Lessa se quedaron helados.

Los dos pusieron en marcha allí mismo toda su capacidad de persuasión con Álvaro Ramos. Gurzoni no sabía muy bien qué decir, pero Lessa argumentó con brillantez a favor del tema que el otro se había negado a escuchar. Era algo distinto, moderno, valiente. Los *carrozas* bramarian, y eso crearía una polémica que atraería a un nuevo tipo de público. Los jóvenes acudirían a comprar el disco. Ramos se lo pensó dos veces. No le molestaba en absoluto pasar por *carroza*, pero no quería que le acusaran de perder un buen negocio. Y su negocio era vender discos, no música.

Gurzoni y Lessa pensaron que Ramos trabajaría con más entusiasmo si al menos le gustara un poco el disco. Sin saber lo que hacían, trataron de convencerle de que permitiera que le presentaran a João Gilberto. Traerían al cantante exclusivamente para que lo conociera. Ramos aceptó y fijó una comida en su casa, en Lapa, para el fin de semana. En Río, la Odeon localizó a João Gilberto y lo metió en un tren para São Paulo, en cuya estación lo recogió Lessa. Como se puede apreciar, la vida era más simple en aquel entonces.

Llegó el momento y allí se encontraban frente a frente en el caserón de Lapa: el comprador, Álvaro Ramos; los vendedores, Oswaldo Gurzoni y Adail Lessa; y la mercancía, João Gilberto. Doña Ignez, esposa de Alvaro, hizo mayonesa y *stroganoff*, que João Gilberto se limitaba a remover con el tenedor y fingía llevarse a la boca, mientras vertía observaciones pintorescas como «¿Para qué inventaron la luz? ¿No existe ya el sol?». Antes de que doña Ignez acusase el agravio a sus talentos culinarios y el pez muriese por la boca, Gurzoni y Lessa desviaron el asunto rápidamente hacia la música. Una guitarra apareció providencialmente, pero João Gilberto no cantó «Chega de saudade» ni «Bim-bom», como se esperaba. En vez de eso, cantó nada menos que cuatro veces «Fibra de herói», pieza para coro compuesta

en 1942 por Guerra Peixe. Ramos se quedó impresionadísimo. Cuando salieron, João Gilberto vio a un niño en la acera de enfrente. Arrancó una rosa del jardín de doña Ignez, cruzó la calle y se la ofreció al niño. Si Gurzoni no entendía lo que pasaba, el estado de Alvaro Ramos sólo puede describirse como de estupefacción.

Se encontraba en presencia de un genio o de un loco, o quizá las dos cosas, pensó. Pero lo importante es que, por medio de la rechoncha «Fibra de herói», João Gilberto lo había convencido para que vendiera «Chega de saudade» y «Bim-bom». El disco fue récord de ventas en Tiendas Assumpção aquel año.

El *disc-jockey* Hélio de Alencar acogió el disco en su programa *Parada de sucessos* y dio a entender, por el micrófono de Radio Excélsior-Nacional, que en la oficina de la Odeon en São Paulo lo habían roto. Pero no dijo quién. La historia se extendió como si el furibundo asesino del acetato hubiera sido Oswaldo Gurzoni. Éste lo dejó pasar, porque no competía en un concurso de popularidad y porque eso crearía la sensación de que João Gilberto era un cantante contracorriente. (Lo que, en realidad, era). Sería bueno para las ventas y, al fin y al cabo, el disco se destinaba al mercado joven. Como sabemos, la estrategia fue un acierto y Gurzoni se reía de la pésima reputación que adquirió con la actitud de Alvaro Ramos.

A éste también le hizo gracia, aunque nunca se arrepintió:

—En aquel entonces, realmente me pareció que el cantante estaba resfriado.

* * *



Al ritmo de las lavanderas de Juazeiro: «Bim-bom».

—¡Oigan este disco, llamen al 36-6331 o al 36-8451, aquí en Radio Bandeirantes, y hagan la melodía, la letra o la división! ¡El premio son diez elepés!

El disco era «Chega de saudade» con João Gilberto, y el programa *O pick-up do Picapau* [El tocadiscos del Pájaro Carpintero], que otro *disc-jockey* de São Paulo, Walter Silva, acababa de estrenar en los primeros días de diciembre en Radio Bandeirantes. Decenas de oyentes telefonearon aquel día, intentando repetir lo que habían escuchado, pero ya con las primeras notas los eliminaba el gong del director Erlon Chaves, presente en el estudio. Algunos ya se sabían la letra de memoria y otros conseguían solfear pasablemente la melodía, pero todos naufragaban con la división de la frase musical que hacía João Gilberto; parecía imposible repetirla tal cual. Excepto para dos oyentes que consiguieron cantarla a la perfección. El primero se identificó como Francisco Nepomuceno de Oliveira; en realidad, Chico, vocalista del conjunto Titulares do Ritmo. El segundo no contaba: era el cantante Agostinho dos Santos.

«Chega de saudade» se convirtió en la obertura del *Pick-up do Picapau* durante los meses siguientes; contra la voluntad del director comercial de la emisora, Samir

Razuk, según Walter Silva. La Bandeirantes era una emisora popular de São Paulo, con un público adepto al tipo de cantantes que hoy calificaríamos de horteras. Pero el *Pick-up do Picapau*, gracias en gran parte a la personalidad obstinada de Walter Silva, conquistó terreno en el dial y, en tres meses, llegó al veintidós por ciento de audiencia, superando a *Parada de sucessos*. En ambos programas triunfaba «Chega de saudade». João Gilberto, que en Río sólo era conocido en el mundillo musical y en dos o tres apartamentos, se convirtió en un pequeño fenómeno popular en São Paulo.

Aunque no fue un amor a primera vista. Pocos días después de la comida en casa de Álvaro Ramos, João fue uno de los cincuenta artistas de la Odeon que comparecieron *espontáneamente* en un espectáculo gratuito en el viejo teatro Piratininga, en el barrio de Brás. (El montaje de sonido era cortesía del sello). Las emisoras y las tiendas aún no habían comenzado el *trabajo* con el disco y hubiera sido esperar demasiado que lo asimilara enseguida el mismo público que se enfervorizaba con Catarino y su orquesta. João Gilberto cantó —empezó a cantar— «Chega de saudade» y fue simplemente abucheado y expulsado del escenario. Se le pasó por la cabeza hacer lo que su amigo Sérgio Ricardo haría diez años más tarde, pero consiguió controlarse y no le lanzó la guitarra al público.

Este comienzo desastroso no le impidió cooperar dócilmente con la Odeon y cumplir la humillante ronda de chalaneos que se le exigían para la promoción del disco. Con Adail Lessa llevándolo de la correa en São Paulo, y después en Río, João Gilberto recorrió emisoras de radio y de televisión, concedió pequeñas entrevistas, cantó en directo en programas como *Viva meu samba* [Viva mi samba], de Oswaldo Sargentelli, en Radio Mauá, y posó para fotografías: todo en nombre de «Chega de saudade». En fin, hacía lo que le mandaban, pero no estaba obligado a que le gustara. Una vez le comentó a Luís Cláudio:

—La radio podría ser sólo nosotros, ¿no te parece, Luís? Yo, tú, Tom, Vinicius..., sin tanto César de Alencar...

Probablemente sólo el Senhor do Bonfim sabe lo que le costó todo eso, pero uno de los puntos culminantes de esta agenda fue su aparición en el *Programa Paulo Gracindo*, uno de los líderes de audiencia de TV Rio en la noche del domingo. Pocos años antes, la planta baja del edificio de ese canal, en el Puesto Seis de Copacabana, había albergado el ya desaparecido Clube da Chave, donde Tom y Vinicius se conocieron. Allí se ubicaba el auditorio, cuyas localidades para el programa de variedades de Gracindo se disputaba a codazos un público entusiasta. La noche en que João Gilberto apareció había grandes atracciones. Una de ellas, el primer grupo brasileño de *rock*: Bolão e seus Rockettes. Otra, un concurso de disfraces para perros. Entre esos dos números, João se sentó en el taburete y cantó.

Y mereció la pena. El 78 rpm de «Chega de saudade» llegó a las listas de éxitos de *Radiolândia* y de la *Revista do Rádio* al final de aquel año, disputándose la victoria, en la *foto-finish*, con Celly Campello en «Lacinhos cor-de-rosa».

* * *

Aunque a uno no le gustaran, a su asistente seguro que le entusiasmaban. Otro bahiano, Anísio Silva, y un pernambucano, Orlando Dias, reinaban en los gramófonos cuando João Gilberto apareció. Ambos tenían treinta y cinco años y lo que hacían pertenecía al género *sentimental*, aunque Anísio Silva, cuyo gran éxito era un pedazo de bolero titulado «Alguém me disse» —exhumado por Gal Costa en 1990—, parecía hasta recatado en comparación con Orlando Dias. Éste, famoso por ser viudo, cantaba absolutamente desgarrado y era capaz de empapar un pañuelo rojo del tamaño de una servilleta durante «Perdoa-me pelo bem que te quero», otro bolero. Ambos abonaban su popularidad en cines, circos, plazas, verbenas y churrasquerías de los suburbios y los pueblos. Ambos vendían un mínimo de cien mil copias de cada 78 rpm; el equivalente a un millón de hoy, considerando el número de gramófonos existentes. Y ambos eran de la Odeon, la compañía de João Gilberto.

Sustentándose en los números de seis dígitos de las ventas de Anísio Silva y Orlando Dias, la Odeon podía permitirse el lujo de mantener en su elenco a algunos artistas con clase, como Lúcio Alves y Sylvinha Telles, para que le dieran prestigio. La carrera de Lúcio parecía en una encrucijada en 1958. En pocos años, desde sus tiempos de «cantante de las multituditas», se había vuelto antiguo para los más jóvenes a la vez que seguía resultando demasiado moderno para los *carrozas*. Con todo su enorme talento, corría el riesgo de ser al final más conocido por el *jingle* de la leche en polvo Mococa, que había grabado en 1956 («*A vaquinha Mococa / Está pedindo / Muuuuuu...*»). [La vaquita Mococa / está pidiendo / muuuuuú...], que por su influencia sobre toda una brillante generación de cantantes y arreglistas de conjuntos vocales. Y Sylvinha tampoco parecía diseñada para entusiasmar al proletariado: era una cantante absolutamente refinada, cuyo menú incluía sólo sambas-canciones de primera línea y sin los esporádicos derrames vocales de Dolores Duran o Maysa.

Según las cuentas de la Odeon, Lúcio no vendía más de cinco mil discos y Sylvinha no llegaba a los diez mil —y, aun así, a plazos—, pero la casa matriz londinense de la compañía daba por buenas esas cifras, siempre que la factoría brasileña no inflase su elenco con más cantantes de *prestigio*.

João Gilberto lo tenía todo para ser incluido en este rol. Pero, con su arranque en São Paulo y su descubrimiento final por el mercado carioca, «*Chega de saudade*» vendió quince mil copias de agosto a diciembre de 1958. La Odeon no sabía aún que aquel minuto y cincuenta y nueve segundos de canción, cuya grabación fue un infierno, se ampliarían en enero y febrero de 1959 en un elepé titulado *Chega de saudade*, que vendería treinta y cinco mil copias nada más salir; y que, según los cálculos de André Midani en 1990, ya habría sobrepasado la marca de los quinientos mil discos vendidos sólo en Brasil. O que la canción allí contenida simplemente lo

alteraría todo.

* * *

Cuando el 78 rpm con «Chega de saudade» salió de las prensas, negro y lustroso, João Gilberto se lo llevó personalmente a Lúcio Alves. Había en ello, sin duda, una intención de agradar al viejo amigo; pero también una impaciente y orgullosa ansia de aprobación por parte del hombre que representaba el espejo en el que se miraba. ¿Qué es lo que, íntimamente, quería escuchar João Gilberto? Es más que probable que algunas exclamaciones de admiración por parte de Lúcio, cuando éste reconociera que lo nuevo, lo *moderno*, que tantos de ellos habían perseguido, al fin había sido sintetizado por él en esa grabación. João llamó a la puerta del apartamento de Lúcio en Copacabana y quiso poner enseguida el disco en el plato.

«Chega de saudade» empezó a girar, pero no se oyeron las delicadas flautas y cuerdas, sino un estruendoso rugido de motores, cinco pisos abajo, con *brumms* que hacían temblar el edificio. El apartamento de Lúcio, en la esquina de las calles Raul Pompéia y Francisco Sá, en el Puesto Seis, quedaba encima del Snack Bar, un local que era el punto de encuentro de los rockeros del barrio, como Carlos Imperial, y los feroces motoristas de Tijuca, liderados por los jóvenes Erasmo Carlos y Tim Maia. Sin nada que hacer, excepto reventarse las espinillas y discutir sobre la creación de un grupo de *rock* que se llamaría The Snack's, los chavales se divertían acelerando sus motocicletas aparcadas, lo que impedía a los cristianos del vecindario escuchar música civilizadamente. *Cualquier* música, y menos aún «Chega de saudade».

Aquello resultaba insoportable y João Gilberto empezó a perder la paciencia. Lúcio decidió contraatacar, de un modo que su familia de Cataguazes (Minas Gerais) hubiera desaprobado, pero que era el único camino para restablecer la paz en la manzana: arrojando petardos sobre la chusma de abajo. Las primeras explosiones provocaron sustos, y las siguientes, reacciones dignas de *Salvaje*, pero como no sabían de dónde procedía el fuego, los mozalbetes no podían hacer nada. A João Gilberto le encantó la broma y se divirtió como un chiquillo bombardeando a los niños. Cuando éstos se dieron por vencidos y se dispersaron, João Gilberto pudo ponerle de una vez su disco a Lúcio Alves, quien tras escucharlo atentamente, comentó con cierta altanería:

—Eso es, João. Has llegado.

¿Frío? No tanto. Lúcio no dijo eso por mezquindad —puesto que, a fin de cuentas, el disco le pareció muy bueno—, sino sólo porque nada en él le sonó como una epifanía. Claro que era diferente porque João había abandonado las inflexiones dramáticas y el virtuosismo vocal de Orlando Silva (o del propio Lúcio). João ahora «cantaba bajito», como Jonas Silva y los cantantes norteamericanos a los que había conocido en la Murray en 1950. Para Lúcio, aquella batida de guitarra tenía vagos ecos del acordeón de Donato y del piano de Johnny Alf, aunque resultara más

organizada y compacta que los sonidos que surgían en las *jams* de madrugada de la *boite* Plaza en 1954. Y la batería no era pesada como antes.

Si algo le impresionó del nuevo João Gilberto fue su súbita competencia para dividir las frases musicales: un elogio que viniendo de Lúcio valía su peso en oro, ya que la división *diferente*, llena de sorpresas, era la gran especialidad del ex Namorado da Lua. João Gilberto había llegado; y él sabía lo que Lúcio quería decir.

Otro antiguo compañero, João Donato, sí se llevó una sorpresa, aunque de distinto género. Justo después de la grabación de «Chega de saudade», estaba André Midani en su despacho de la Odeon con João Gilberto cuando Donato asomó el pescuezo por la puerta, mostrando el tupé de Brylcreem, y gritó:

—¡Ajá! ¡Así que el gran cantante de Brasil ha grabado al final!

João Gilberto se levantó de la silla y desapareció del despacho de un brinco, como un dibujo animado, dejando un remolino de aire al pasar junto a Donato, que se reía con carcajadas satánicas. Por lo visto, João Gilberto había intentado —y conseguido— grabar a escondidas de Donato: le parecía que se iba a morir de vergüenza si su amigo lo descubría cantando «*ñem-ñem-ñems*».

* * *

En 1958, con veinticuatro años, João Donato seguía igual que a los quince, cuando frecuentaba en pantalones cortos los clubes de fans de todos sus ídolos, sin sentirse miembro de ninguno. Sólo que ahora lo hacía profesionalmente. Tras la partida de Johnny Alf para São Paulo en 1955, se había convertido tal vez en el músico más respetado de Río. Y, desafortunadamente, en el que menos se podía confiar. Se le consideraba el hombre capaz de encontrar el acorde adecuado hasta con la hinchada del Flamengo celebrando el tricampeonato a su alrededor. El problema era que él transmitía la impresión de que prefería trabajar en esas condiciones. Para algunos, Donato había pasado a ser así cuando descorchó su primera botella. Otros aseguraban que siempre había sido así.

Su acordeón era demoledor, pero a partir de 1954 empezó a concentrarse también en el piano, y después se dedicó incluso al trombón, con el que pensaba hacerle sombra algún día a su ídolo Frank Rosolino, el trombonista de Stan Kenton. Si se le veía disperso en cuanto al instrumento que tocar, esa dispersión descolocaba aún más si se consideraban los tipos de música que afrontaba, y que eran sencillamente todos: fue un milagro que no llegase a inventar el *fox-baião*. Y no quería saber cuál era su público.

De 1950 a 1958, Donato intervino en decenas de *jam sessions* en clubes como el Tatuís o el Copagolf; tocó rancheras en el programa *Manhã na roça* [Mañana campestre], en Radio Guanabara; participó en la banda regional de Altamiro Carrilho y en la orquesta del maestro Copinha; pasó cortas temporadas en São Paulo, en lugares *finos*, como la nueva Baiúca de la plaza Roosevelt, y *gruesos*, como el

dancing Cubadanças; de nuevo en Río, formó parte del conjunto de Djalma Ferreira en la *boite* Drink, del de Fafá Lemos en el Monte Carlo y del de Ed Lincoln en el Plaza; acompañó a Vanja Orico en el Golden Room del Copa y a varias otras cantantes en *rooms* mucho menos *golden*; hizo bailes de carnaval en un lugar llamado Ranchinho do Alvarenga, en el Puesto Seis, en 1957; y tocó en toda clase de conjuntos de danza y hasta en bailes de novatos y fiestas de graduación.

En fin, toda una carrera. Pero daba igual lo que tocara, porque, fuera cual fuese el género, Donato siempre tocaba para él mismo, y con ello volvía locos a contrabajistas y bateristas, que no conseguían acompañarlo. Su invencible pasión por Kenton lo hacía difícil de entender, lo que por otro lado no era algo que pudiera esperarse de ciertos conjuntos con los que se veía obligado a tocar. No es de extrañar que se sintiera mucho más a gusto en las *jams*, cuando se juntaba con otros músicos en su sintonía; como en la casa de Paulo Moura, en Tijuca, donde se tomaba guaraná, o en la del industrial Everardo Magalhães Castro, en Leblon, donde se bebía *whisky*. Y, sobre todo, en las altas madrugadas del Plaza, después de que los aburridos que pagaban se fueran y se quedaban sólo los músicos, tocando y cantando gratis los unos para los otros.

Aunque lo cierto es que Donato, al contrario que la mayoría de sus colegas, no pasaba demasiados apuros económicos. Parece que había logrado convencer a su padre de que era un caso perdido y así amansarlo, porque continuó viviendo con su familia en Tijuca y nunca le faltó casa, comida ni ropa limpia. Esto le permitió convertirse en el profesional más descansado de la noche carioca, en una época en la que jóvenes como Baden Powell recorrían las *boites* de Copacabana con la guitarra, intentando tocar en algún sitio para pagarse el pasaje de vuelta al extrarradio.

Esta carrera errática le impidió asentarse y consolidar un éxito a la altura de la reputación que tenía entre sus colegas, lo que ya es triste. Pero es aún peor saber que sus múltiples hallazgos como músico se perdieron en aquellos bailes inocentones o en las fiestas de graduación en las que no le prestaba atención nadie. Casi nada de lo que hizo entonces quedó recogido en discos, y lo que grabó se convirtió en una rareza hasta para las tiendas de segunda mano. Aunque Paulo Serrano, dueño de la Sinter, hizo lo que pudo, a su manera. En el mismo 1953 en el que Donato grabó «Eu quero um samba» con Os Namorados, Serrano le propuso hacer un disco instrumental con la canción «Invitation», de Bronislau Kaper, que se escuchaba entre sollozos en los cines durante la proyección de la película del mismo título, un dramón de la Metro con Dorothy McGuire y Van Johnson. Donato cogió su acordeón y dijo:

—Muy bien. ¿Dónde está la música?

—¿Qué música? —replicó Serrano—. Tienes que ir al cine y ver la película.

Donato fue al Metro-Passeio, en Cinelândia, y asistió a tres sesiones seguidas de *Invitation*. En la segunda ya no le conmovía el drama de la agonizante Dorothy cortejada por el piadoso Van, a quien el padre de ella pagaba para que lo hiciera. Las señoras lloraban a moco tendido a su alrededor en el patio de butacas, mientras

Donato cerraba los ojos para oír «Invitation». En la tercera sesión, empezó a vibrar con el personaje canalla de Van Johnson.

Se aprendió el tema y grabó el 78 rpm —con «Tenderly» en la otra cara—, haciendo la combinación de acordeón y clarinete que había escuchado en los discos de Ernie Felice. El resultado fue excepcional, no porque se tratase de un músico brasileño —de diecinueve años—, sino porque tal vez ni el propio Felice lo habría hecho mejor. ¿Y qué fue lo que sucedió con este disco? Nada. Sólo lo oyeron sus amigos, entre los que se contaban João Gilberto, Johnny Alf, Badeco y unos cuantos afortunados más. Se quedaron boquiabiertos, pero ellos no formaban parte de las grandes masas.

En 1954, Paulo Serrano arrastró de nuevo a Donato al estudio; y esta vez para grabar en un trío, preferentemente música brasileña. Donato cambió el acordeón por el piano y en una cara tocó «Se acaso você chegasse», de Lupicínio Rodrigues, con una autoridad que debió de asustar a más de un pianista profesional. Aprovechando una distracción de Serrano, grabó en la otra cara algo titulado «Há muito tempo atrás», de Jerome Kern e Ira Gershwin: en la vida real, «Long ago and far away». Y tampoco entonces arrebató a las masas. En 1956, la Odeon le permitió grabar un elepé entero de diez pulgadas, *Chá dançante*, producido por Tom Jobim. Pero por el repertorio —«Farinhada», «Comigo é assim», «Peguei um ita no norte»—, el *chá* [té] sólo podría ser de *jurubeba*, y la danza un *forró*, ambas cosas propias del nordeste. Donato debió de llegar entonces a la conclusión de que los discos eran una pérdida de tiempo, porque hasta el final de la década sólo pisó ya las compañías para darle sustos a João Gilberto.

Excepto en una ocasión, cuando grabó dos cortes —ahora al trombón— del elepé *Dance conosco*, de la Copacabana, en 1958: uno de aquellos discos con portada y título grotescos, sin nada que ver con la gran música que contenían. Los cortes eran un mambo fantástico, modestamente titulado «Mambinho», y el samba «Minha saudade», suyo y de João Gilberto, sin la letra. Sus arreglos eran tan sorprendentes que muchos se preguntaban cuántas cartas guardaría aún Donato en la manga.

Cuando tenía trabajo, trabajaba. Pero conforme evolucionaba como instrumentista y arreglista, ampliaba también su fama de loco e irresponsable, y por los mismos motivos de siempre: faltas, retrasos o exceso de estimulantes. Los músicos de *be-bop* también tenían esa imagen, pero, no se sabía por qué, en los del *jazz* de la Costa Oeste era más criticado. Lo mismo ocurría con Donato, que probablemente no era más alocado que otros, como el gran trombonista Ed Maciel o el propio João Gilberto. Esta fama dudosa de Donato llegó a su apogeo cuando trabajaba en la orquesta de Copinha, en el Copacabana Palace. Sus retrasos eran tan frecuentes que si el director se los hubiera descontado del sueldo, Donato habría acabado en números rojos. Pero en vez de despedirlo —que es lo que cualquier director insensible haría con un músico *normal*—, Copinha encontró la solución perfecta: descontarle de su salario sólo uno de cada dos retrasos. A los colegas les encantaba, porque las multas

iban a un bote de los propios músicos. Copinha no lo dispensaba de su acordeón, salvo en escasas y felices ocasiones.

Fue el propio Donato el que se libró de ese instrumento, concentrándose en el piano y dejando el trombón como *hobby*. Parece que no soportaba cargar con el acordeón por todas las *boites*, porque no le permitía tomar la última, por miedo a olvidarlo en algún lugar. (Por eso se las tomaba todas, menos la última). Hasta que dejó el acordeón en un coche abierto y se lo robaron. No se sintió obligado a comprar otro y, como había un piano en todas las *boites* en las que trabajaba, quedaba resuelto el problema.

Donato podría haber esgrimido también que abandonó el acordeón porque había agotado todas las posibilidades del instrumento, mientras que el piano era una fuente sin fin de posibilidades armónicas. Y él las exploraría, si tuviese dónde. Estaba convirtiéndose en un músico cuya cabeza se encontraba en un punto impreciso del mapa del *jazz*, mientras sus pies parecían plantados en el Caribe y sus manos carecían de prejuicios respecto a la música de cualquier región brasileña; al contrario que sus colegas, tan urbanos y cariocas. Esto y su fama de poco fiable provocaron que su mercado de trabajo llegara a caber en un dedal. En 1959 ya nadie quería darle empleo, y empezó a tener dificultades hasta para tocar gratis a las cuatro de la mañana.

Su excolega de los Namorados, el guitarrista Nanai, trabajaba en México y le invitó a reunirse con él en California, para una temporada de dos semanas. Acudió... y se quedó los trece años siguientes.

X

DESAFINADO

Charlton Heston descendiendo del monte Sinaí con los Diez Mandamientos bajo el brazo: ésa fue más o menos la sensación de los que escucharon «Chega de saudade» con João Gilberto por primera vez. Incluso los que ya consideraban a Jobim moderno por «Foi a noite» y «Se todos fossem iguais a você» sufrieron un *shock*. En menos de dos minutos, estas canciones se habían quedado tan antiguas como «Ninguém me ama»: reliquias del romanticismo *noir* de los hombres de más edad, que tenían amantes y no novias y cuya alma estaba tan llena de humo como las *boites* en las que ahogaban sus cuernos. «Chega de saudade», como diría después ingeniosamente el maestro Rogério Duprat, fue «una patada a la era boleral». La nueva manera de cantar y tocar de João Gilberto lo iluminó todo; mucho más que «Copacabana», con Dick Farney, doce años antes. (Sólo hacía doce años, pero parecía que hubiera sido en el tiempo de los pterodáctilos).

«Chega de saudade» les ofrecía, por primera vez, un espejo a los jóvenes narcisos. Los muchachos podían verse en aquella música tan bien como en las aguas de Ipanema, mucho más claras que las de Copacabana. Entonces no eran conscientes de eso, pero después se sabría que ningún otro disco brasileño despertaría en tantos jóvenes el deseo de cantar, componer o tocar un instrumento. Concretamente, la guitarra. Y, de paso, acabó también con aquella tétrica manía nacional por el acordeón.

Hoy parece increíble, pero se vivía bajo el imperio de aquel instrumento. Y no era el acordeón de Chiquinho, Sivuca ni mucho menos el de Donato; sino los de Luís Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho y Pedro Raimundo, en un festival de rancheras y *xaxados* que parecía transformar Brasil en una permanente fiesta *junina* [de las que se celebran en junio en el nordeste].



El corrector desafinó: Newton Mendonça se transforma en «Milton».

Y, para que no se dijera que éste era un fenómeno de las ciudades del interior, estaba Mário Mascarenhas, que amenazaba con acordeonizar para siempre las mejores vocaciones musicales de Brasil.

Mascarenhas era un gaucho radicado en Río y virtual candidato a monopolizador del instrumento en el país. No sólo producía acordeones a millares, en su fábrica de Caxias do Sul (Río Grande del Sur), sino que mantenía una red de academias en la mayoría de las capitales. En la década de 1950, todos los jóvenes rebeldes, respondones o amenazados de suspensos en el colegio, recibían como castigo estudiar con Mário Mascarenhas. Éste, al final de cada año, organizaba un tenebroso concierto de «mil acordeones» en el Teatro Municipal, que reunía a los estudiantes, profesores y exalumnos de sus incontables clases. (En 1960 se jactaría de haber formado a veinticinco mil acordeonistas). La popularidad de Mascarenhas entre las familias cariocas no se vio mermada cuando su hermosa mujer, Conchita, se fue de casa en 1956, acusándole de obligarla a ponerse «disfraces lascivos» —de Salomé, la Reina de Saba y hasta la Viuda Alegre— en el sacrosanto descanso. Fue un cachondeo, pero, para alivio de la sociedad, ella volvió al hogar y se aclaró que todo había sido

un malentendido; aunque las fotos de Conchita con los «disfraces lascivos» terminaran apareciendo en la *Revista do Rádio*, con gran éxito entre los pupilos de su marido.

Entre los mil jóvenes acordeonistas de la promoción de 1957 en el Teatro Municipal, se encontraban nada menos que los muchachos Marcos Valle, Eumir Deodato, Edu Lobo, Ugo Marotta y Carlos Alberto Pingarilho; todos entre los catorce y los dieciséis años, y todos detestando estar allí. Marotta se convirtió posteriormente en vibrafonista del conjunto de Roberto Menescal y en solicitado arreglista. Pingarilho también consiguió sobrevivir al acordeón y compuso «Samba da pergunta» junto a Marcos Vasconcellos. Pero en la fiesta de graduación de 1957 el futuro musical de esos chicos parecía estar en los fuelles de lo que el humorista norteamericano Ambrose Bierce calificaba de «instrumento con los sentimientos de un asesino».

Una obsesión común unía a los chicos de 1958: librarse de los acordeones y pasarse a la guitarra, la cual, por otro lado, tenía mucho más éxito entre las chicas. Todos creían que sus oportunidades aumentaban considerablemente con ellas si lograban ejecutar con la guitarra todo aquello que escuchaban en ciertos discos que ponían hasta perforarlos: «Dans mon île», con el francés Henri Salvador —que Caetano Veloso, también de aquella generación, grabaría treinta años después—; la sensual y tórrida «Fever», con Peggy Lee —de la cual Norma Bengell haría una estupenda adaptación en su elepé *Ooooooh! Norma*, en 1959— y, unanimidad de las unanimidades, «Cry me a river», con Julie London (pero siempre por la guitarra de Barney Kessel).

Todas eran canciones extranjeras, pero ¿qué iban a elegir? Representaban lo joven y moderno y, para ellos, nadie hacía nada parecido en Brasil. Hasta que les presentaron a João Gilberto con «Chega de saudade» y, a partir de ahí, sus vidas ya no serían las mismas.

* * *

Antes de que el 78 rpm de «Chega de saudade» invadiera las emisoras —antes incluso de que hubiera salido el disco— cintas domésticas de rollo, con la voz y la guitarra de João Gilberto, circulaban ya por la Zona Sur. Decir *circulaban* es una forma de hablar. Pocos poseían grabadoras en aquellos tiempos anteriores al casete, lo que circunscribía la audiencia de una cinta a los amigos del dueño de la grabadora. Una de esas cintas la grabó el fotógrafo Chico Pereira, por fortuna un hombre con muchos amigos —que consiguieron copias—; otra, el cantante Luís Cláudio. En casi todas João Gilberto cantaba «Bim-bom», «Hô-ba-la-lá», «Aos pés da cruz», «Chega de saudade» y otras que nunca llegaría a grabar en disco, como «Louco», de Henrique de Almeida y Wilson Batista, y «Barquinho de papel», de Carlinhos Lyra.

Algunos jóvenes accedieron por casualidad a esas cintas y, desde entonces,

pasaron noches en blanco, soñando con aquella batida de guitarra. La mayoría juró no descansar en tanto no consiguiera repetir lo que denominaban *aquello*. Uno de ellos —podría ser cualquier otro— fue el aprendiz de acordeón Pingarilho, de diecisiete años. Escuchó la cinta en el apartamento de su vecino Luís Cláudio, en la avenida Rainha Elizabeth, y no dejó en paz al cantante hasta que éste, buen guitarrista, le enseñó a tocar *aquello*. Aunque para conseguirlo, a Pingarilho sólo le faltó trasladarse al apartamento de Luís Cláudio, donde rezaba para que, en cualquier momento, su amigo João Gilberto entrara por la puerta, con la guitarra encima. Pero João Gilberto, que parecía tener un radar para estas cosas, nunca apareció mientras él se encontraba allí.

Otros jóvenes escucharon por primera vez la batida en la academia de Menescal y Lyra, instalada en la calle Cinco de Julho desde el episodio del condón. (Pese al escándalo, las matrículas continuaron siendo predominantemente femeninas). «En realidad, no enseñábamos guitarra», dijo Menescal. «Enseñábamos la batida de João Gilberto. Nadie salía de allí hecho un solista. El que quisiera tocar “Abismo de rosas”, que fuera a estudiar con Dilermando Reis». Pero ¿quién quería saber nada de «Abismo de rosas»? Junto con la batida que Lyra y Menescal diseminaban, venían las canciones que ellos usaban para ilustrarla: el repertorio de Jobim y Vinicius, Jobim y Newton Mendonça, Tito Madi, Luiz Bonfá, Garoto y las primeras canciones de los propios Lyra, Oscar Castro Neves y Chico Feitosa. (Menescal no se atrevía a componer; decía que prefería pescar). En fin, para un puñado de chicos de la Zona Sur, el inédito e invisible João Gilberto era ya una voz; o, como mínimo, una batida de guitarra.

Y entonces, al regreso de las vacaciones de 1958, salió *Canção do amor demais*, con Elizete. Aquellos jóvenes fueron los únicos que supieron que por detrás de las erres prusianas de la cantante, al menos en dos cortes, «Chega de saudade» y «Outra vez», sonaba la guitarra revolucionaria. Meses después salió el *verdadero* «Chega de saudade», con João Gilberto. Ellos ya conocían *aquello*, pero ahora tenían los discos. Podían ensayar en casa, oyéndolos día y noche. Y los discos —rompibles pero transportables— empezaron a circular a toda velocidad por el ambiente de los institutos y las universidades cariocas, del colegio Mallet Soares al Mello e Souza, y de la Facultad de Arquitectura, en Praia Vermelha, hasta la PUC (Universidad Católica Pontificia), en Gávea. Nunca se hicieron tantos novillos. Los chicos y las chicas transformaron sus fiestas y reuniones en pretextos para escuchar a João Gilberto. Cuando sonaba el disco, nadie hablaba. Cada compás caía sobre un silencio de iglesia y era rítmica y armónicamente desmenuzado.

Por primera vez, esas fiestas se volvieron impensables sin guitarra, el instrumento maldito. Quien aprendía las nuevas armonías se las enseñaba a los demás, en vez de escondérselas para sí, como se decía que era costumbre en la generación anterior. Aprender aquella batida pasó a ser una obsesión en la Zona Sur, y tocar de otra manera se consideraba *carroza*. Los que no tocaban la guitarra tenían que contentarse

con cantar; aunque una imitación pasable de João Gilberto les garantizaba un lugar entre los chicos. Los más espabilados relacionaron las tramas de la historia: se empezaron a detectar huellas de aquellos sonidos en discos anteriores, como el elepé *Caricia*, de Sylvinha Telles; el 78 rpm «Menina moça», de Tito Madi, y algunas grabaciones de Os Cariocas. El nombre de Jobim aparecía tanto en el sello de «Chega de saudade» como en el de *Orfeu da Conceição* y en la mitad de las canciones de *Caricia*. Los chicos fueron tomando nota de todo esto.

Dicho así, parece que una multitud estaba en la onda. Pero eran sólo *multituditas*. Los grupos no tenían comunicación entre sí y cada uno se creía propietario exclusivo de la casi clandestina «Chega de saudade». Faltaba un evento que los reuniera y les hiciese ver que, si bien no eran muchos, tampoco se encontraban solos.

* * *

En aquel primer semestre de 1958, por ejemplo, el joven Moysés Fuks editaba el «Tablóide UH», un cuadernillo diario de variedades y servicios de *Última Hora*. A su lado, en la redacción de la plaza Bandeira, trabajaban —es un modo de hablar— el periodista Chico Feitosa y la becaria Nara Leão. Ronaldo Bôscoli, entonces en *Manchete Esportiva*, se había convertido en colaborador, escribiendo una columna sobre generalidades, lo que incluía fútbol, música popular y generalidades propiamente dichas. Para Fuks, editar el cuadernillo era fácil. Lo difícil era ser también director artístico del Grupo Universitario Hebraico de Brasil, una asociación de estudiantes judíos, en Flamengo. Entre sus funciones en el Grupo, estaba la de suministrar a los socios atracciones musicales nocturnas que no incluyeran, obligatoriamente, «Hava nagila», una canción tradicional del folclore hebreo y, en breve, gran éxito de Chubby Checker. Pero el Grupo Hebraico no tenía dinero para contratar a figuras, ni grandes ni pequeñas, y la colonia no era autosuficiente en talentos como para garantizar una programación semanal variada como la del Tatuís. Y mucho menos, gratis.

Pero una hermana de Fuks era alumna de guitarra de la academia de Menescal y Lyra. Oyéndola practicar en casa, escuchó de primera mano las canciones del grupo: «Lobo bobo», «Sente», «Se é tarde me perdoa», «Não faz assim» o «Maria Ninguém». Después las oyó, interpretadas por Feitosa y Nara, además de Menescal y Lyra, en el apartamento de la propia Nara y en casa de Aná y Lu, que también él frecuentaba. Fuks se entusiasmó con la pandilla y le ofreció a Bôscoli el auditorio del Grupo Universitario Hebraico para dar un concierto. No tuvo que repetírselo dos veces. Sólo le pidió que llevaran a alguien «con nombre».

Bôscoli pensó enseguida en João Gilberto, pero no estaba disponible. Al final fue Sylvinha Telles. A pesar de ser profesional, con un elepé grabado, y de haber sido incluso estrella de televisión, Sylvinha se consideraba una más del grupo y se sabía el repertorio de memoria. Feitosa, Nara, Lyra y Normando serían los otros participantes,

acompañados por Menescal a la guitarra, Luizinho Eça al piano, Bebeto al saxo alto; un chiquillo estadounidense que vivía en Río, llamado Bill Horn, a la trompa, Henrique al contrabajo, y João Mário a la batería. Bôscoli se encargaría de presentar el espectáculo, iniciando su carrera de, según su propia definición, «el César de Alencar de la bossa nova».

Fuks redactó el programa de aquella noche. Después mandó copiarlo a ciclostil y enviarlo por correo a los socios. Según él, el texto prometía «una noche bossa nova». No han quedado copias de ese programa, ni Fuks recuerda por qué usó esa expresión para definir lo que iba a ser el espectáculo, pero asegura que no le fue soplada por ningún profeta del Antiguo Testamento. La palabra *bossa* [literalmente protuberancia; y también habilidad, maña], por lo menos, estaba lejos de ser nueva: la usaban los músicos para definir a alguien que cantara o tocara diferente; Cyro Monteiro, por ejemplo, tenía *bossa*. Noel Rosa la había usado en 1932 en un samba («Coisas nossas») que decía: «*O samba, a prontidão e outras bossas / São nossas coisas, são coisas nossas*» [El samba, la rapidez de reflejos y otras mañas / son nuestras cosas, son cosas nuestras]. En la década de 1940, el guitarrista Garoto lideró un conjunto llamado Clube da Bossa, del que formaba parte también su amigo Valzinho. Después de que la expresión *bossa nova* se consagrara y entrara en los diccionarios, Sérgio Porto —durante un buen tiempo, feroz adversario de la nueva música— se atribuiría casualmente su paternidad adoptiva, alegando habérsela escuchado a un limpiabotas al respecto de sus zapatos sin cordones: «Bossa nova, ¿eh, doctor?», y haber pasado a usarla.

El origen de la expresión nunca ha quedado esclarecido del todo y se ha gastado más papel y tinta en este asunto de lo que merecía. El hecho es que las cerca de doscientas personas que acudieron al estrecho auditorio del Grupo Hebraico —al menos ochenta no consiguieron entrar y escucharon el concierto desde fuera— se encontraron al llegar con una pizarra en la que se leía, escrito a tiza por una secretaria: «Hoy, Sylvinha Telles y un grupo bossa nova». No un grupo *de* bossa nova, obsérvese: lo que indica que, al menos hasta aquella noche, *bossa nova* era sólo un adjetivo y no el nombre de un movimiento.

El Grupo Universitario Hebraico —no confundir con la Hebraica, de Laranjeiras— se ubicaba en un caserón de dos pisos de la pequeña calle Fernando Osório, en Flamengo; el mismo donde más tarde se estableció la Biblioteca Ch. N. Bialik. Contaba con dos pequeños auditorios, uno en cada piso, y el espectáculo se realizó en el de abajo. No había sillas suficientes para todo el mundo. La mitad del público se quedó de pie, disputándose el espacio con los enormes ventiladores de pie, o se sentó en la moqueta de cebra. Al contrario de lo que sucedería con todos los espectáculos siguientes de la bossa nova, nadie fotografió o grabó lo que se tocó aquella noche, para alivio de algunos de sus nerviosísimos participantes. Carlinhos Lyra, por ejemplo, cantó casi de espaldas al público, por miedo a enfrentarse a él. Nara Leão temblaba tanto que Ronaldo Bôscoli tuvo que sujetarle el micrófono; era la primera

vez que la chica veía uno. Pero el impacto provocado por aquella extraña combinación de samba y jazz —«Rapaz de bem», de Johnny Alf, con Lyra, resultó la más aplaudida— resultó tan grande entre el público que nadie se fijó en la afinación precaria de algunos cantantes ni en la palpable inseguridad de tal o cual músico. Inseguridad más que justificable, puesto que, salvo Silvinha y los jóvenes ya veteranos como Eça o Menescal, ninguno había actuado jamás en un escenario, ni ante más de diez personas.

Los chicos *bossa nova* tenían al fin una estimación más aproximada de su público: unas doscientas o trescientas personas. Aparte de los socios del Grupo Hebraico, convocados por escrito, los demás, venidos del Mello e Souza, del Mallet Soares, de la PUC y de Arquitectura, llegaron por el boca a boca. Ningún periódico — ni siquiera el «Tablóide UH», dirigido por Fuks— anunció el evento.

A los chicos les gustó también la expresión *bossa nova*, que definía bien aquella nueva batida de guitarra. (La secretaria que la escribió en la pizarra no llegó a ser identificada. Nadie se preocupó por ello en los años siguientes, cuando aún hubiera sido posible descubrirla). Sentían que algo iba a salir de ahí. Hasta entonces no había sido un movimiento; pero ahora empezaba a serlo. Y cuando TomJobim y Newton Mendonça dijeron meses después que aquello era bossa nova, les pareció muy natural.

* * *

Newton Mendonça y su colega TomJobim estaban tronchándose de risa en el minúsculo apartamento de Mendonça, en la calle Prudente de Moraes, en Ipanema, en el segundo semestre de 1958. Reír en acto de servicio no era algo habitual entre ellos, que en los últimos tiempos sólo se reunían para componer las noches de los lunes, cuando Newton tenía descanso en la *boite* en la que seguía trabajando como pianista. Por lo general permanecían serios, casi graves, mientras se alternaban entre el piano y el lápiz. A fin de cuentas, los sambas-canciones que producían —«Foi a noite», «Caminhos cruzados» o «Meditação»— eran serios y, al menos uno de ellos, «Só saudade», era *tan* grave que cada disco debería haberse vendido con un pañuelo de regalo. Unos días antes, se encontraban tan concentrados en el trabajo que cuando la señora de la casa, Cyrene, la mujer de Newton, comentó algo sobre la suciedad del teclado e intentó limpiarlo con una miga de pan mojada en alcohol, sólo les faltó expulsarla.

—Pero Cyrene, ¿qué me importa a mí la limpieza del teclado? —tronó Tom—. Lo que me interesa son los acordes, las armonías.

Aquella noche, sin embargo, la combustión habitual de cerveza Antartica con coñac Georges Aubet se activaba con los comentarios hilarantes de Tom y Newton sobre la incompetencia de los cantantes de la noche carioca, a los que a veces tenían

que acompañar. Casi ninguno de esos cantantes daba una en afinación a oídos de ambos, pero el caso más perdido era el de Lélío Gonçalves, un moreno con nariz de boxeador y manco de una mano, lo que camuflaba usando guantes. Los pocos que aún recuerdan a Lélío como *crooner* de las *boites* de Río en aquella década de 1950 confirman que desafinaba de manera insufrible.

La idea que provocaba en Tom y Newton las carcajadas estaba cruelmente inspirada en cantantes como Lélío Gonçalves: escribir un samba que pareciera una defensa de los desafinados, pero tan complicado y tan lleno de trampas disonantes que, cuando uno de ellos quisiera cantarlo, se vería en apuros. Quizá ese samba no pasara nunca de ser una broma privada, que nadie iba a entender ni se interesaría en grabar. Pero resultaría gracioso intentarlo, así que los dos llenaron de nuevo sus vasos y se remangaron la camisa. Newton se sentó al piano y Tom lamió la punta del lápiz. Notas y palabras pasaban del teclado al cuaderno, mientras Cyrene servía cervezas, y los tres se reían que daba gusto. A veces, Tom y Newton cambiaban de sitio y era éste quien pasaba a ocuparse del lápiz. Cuando se atascaban, el que permanecía de pie se inclinaba sobre el piano y proponía una solución. En unas horas —salvo la introducción que Tom haría después, sin la intervención de Newton, y para la cual Ronaldo Bôscoli escribiría la letra (sin firmar)— «Desafinado» estuvo lista.



En vísperas del bautismo de la bossa nova: Menescal (guitarra), Bebeto (saxo), Vinhas (piano), Alayde, João Mário (batería) y Henrique (contrabajo).

El resultado fue mucho mejor de lo previsto. No era sólo un guiño privado, sino que podía ser también un samba humorístico con ciertas posibilidades comerciales. Dependía de a quién le dieran la canción. «Desafinado» no era más que una broma, en su letra y en su música, principalmente el verso que más les hizo reír, cuando Tom lo propuso: «*Fotografei você na minha Rolleyflex*» [Te fotografié con mi Rolleyflex], en referencia a la fabulosa cámara alemana de 6 x 6, con visor indirecto, que era lo máximo en la época. Para añadir una pizca de provocación, se refirieron a la expresión de moda entre los chicos de Ronaldo Bôscoli y escribieron: «*Isto é bossa nova, isto é muito natural*» [Esto es bossa nova, esto es muy natural].

Era un tema para que lo cantara alguien a quien no se le tomase demasiado en serio. El primero en quien pensaron fue Ivon Curi, una versión cómica del *chansonier* francés Jean Sablon. Curi se ajustaba perfectamente al traje y además vendía muchos discos. En aquel momento tenía cinco éxitos en la lista: una proeza a la que Tom y Newton no estaban acostumbrados.

Pero si era así, pensó Tom, ¿por qué no darle la canción directamente a César de Alencar? Su programa con público en Radio Nacional llevaba ya catorce años en el aire, galvanizando a las amas de casa, a las empleadas domésticas y a miles de forofos las tardes de los sábados. Si alguien lo llamara cantante, Alencar se reiría del chiste; pero todos los años grababa para el carnaval, y *cualquier* sonido que emitiera por un micrófono tenía el éxito asegurado. Cantada por él, «Desafinado» podía ser un filón. A Newton no le gustó mucho la idea. Prefería a Ivon, que aunque a veces resultaba gracioso sin querer, era un buen cantante.

Quien se haya sorprendido debe saber que Tom llegó a *ir* a casa de César de Alencar para mostrarle la canción. El locutor, abanicándose con una *Revista do Rádio*, la escuchó con interés, pero pensó que no era de su género. En cuanto a Ivon Curi, lo encontraron unos días después por casualidad en la *boite* Posto 5. Le enseñaron «Desafinado» y Newton le preguntó:

—¿No te parece que va bien con tu estilo, Ivon?

A Ivon no se lo pareció demasiado. Tuvo la amabilidad de elogiar la canción, pero para sus adentros no vio en ella nada del otro mundo; y, ¿qué historia era esa de la Rolleyflex? En cualquier caso, acababa de grabar un disco y, aunque le hubiera encantado, no iba a grabar otro seguidamente.

Días después, en la casa de Tom, otros tres cantantes oyeron juntos «Desafinado». Dos de ellos quisieron grabarla: Lúcio Alves y Luís Cláudio. Pero quien la grabó fue el tercero, en noviembre de aquel año: João Gilberto, que se impuso a los otros gritando «¡Es mía!», y se quedó con ella.

* * *

João Gilberto no se lo podía creer cuando vio por la ventana el camión del Gato Negro aparcando ante la puerta del edificio de Tito Madi. A los pocos minutos, tres hombretones tipo defensas del Vasco de Gama entraron en el apartamento, se pusieron a embalar las cosas de Tito para la mudanza y, si João Gilberto no se quitaba de en medio, lo embalarían también. Madi estaba cumpliendo la amenaza de irse del apartamento de la avenida Atlântica si João no se largaba. Cinco meses después de haberlo acogido, Tito decidió que quería vivir solo. Antes le pidió dos veces que se fuera, pero João se hizo el despistado. Tito sentía que el espacio no le pertenecía ya, porque João no cesaba de recibir a unos amigos de São Paulo que había conocido durante el lanzamiento de «Chega de saudade»; se estaba temiendo que cualquier día, al entrar en su propia casa, lo confundieran con el de la tintorería.

La gota que colmó el vaso había caído dos días antes. Tito había convencido al fin a una joven belleza, a la que perseguía desde hacía tiempo, para que lo acompañara. Mientras subía con ella en el ascensor imaginaba una noche de éxtasis, pero, en cuanto abrió la puerta, vio que tenía visitas: además de João, allí se encontraban de nuevo los muchachos de São Paulo. Esta vez, alojados. Tito vio cómo su éxtasis alzaba el vuelo, y se quedó tan contrariado que casi soltó un chasquido con la lengua. Pero al final se armó de valor y le comunicó a João que iba a mudarse. Éste no se tomó en serio el anuncio y, ante su sorpresa, allí estaba ahora el camión de la mudanza.

Para João Gilberto resultaba un estorbo más en su camino. Con el éxito de «Chega de saudade» en São Paulo, iba a grabar «Desafinado» aquel mes de noviembre, pero pensaba que Tom se estaba haciendo el remolón a la hora de escribir el arreglo. Las relaciones entre ambos no eran una maravilla; ni podían serlo, tras los desagradables encontronazos durante la grabación del primer disco. Tom era diferente a los demás: aguantaba los insultos en nombre del trabajo, pero era capaz de devolverlos. Antes de que João amenazara con instalarse en su casa, al margen de los encuentros estrictamente musicales, Tom le puso a su puerta una tranca simbólica. Como un día en que João apareció con aires del que llega para quedarse y Teresa, la mujer de Tom, le dijo intencionadamente:

—Tom ha dicho que no está.

A João le dolió. Su corazón rodó unas cuantas manzanas por las aceras de Ipanema, pero lo recogió y se fue a vivir al apartamento de un cantante llamado Sérgio Ricardo, en el barrio de Humaitá, mientras buscaba otro sitio para quedarse.

Sérgio Ricardo era un chico de Marília (São Paulo), con formación clásica de piano y perfil de galán de teleteatro; lo que de hecho había sido en São Paulo. A Río, no obstante, fue a trabajar como pianista y cantante nocturno en 1956, heredando un puesto ilustre: el de Tom en la *boîte* Posto 5. Las largas madrugadas tocando música norteamericana le llevaron a componer de una manera moderna y, cuando se encontraba grabando en la RGE, observó que su canción «Buquê de Isabel» le interesaba a la estrella de la compañía: Maysa. Ella la lanzó en 1958, y Sérgio

Ricardo quedó integrado en el movimiento de la bossa nova, aunque como cantante estuviera más en la línea romántico-parnasiana de Francisco Petrônio. En poco tiempo compuso varias canciones con el nuevo espíritu, como «Pernas» y «Folha de papel», no todas las cuales tendría prisa en grabar.

João Gilberto, por su parte, sí tenía prisa en grabar «Desafinado». Ya había otros con los ojos puestos en la canción, como Lúcio Alves y Luís Cláudio. Además, empezaba a ser conocida en la noche, principalmente en la *boíte* Posto 5, donde Tom y Newton se la ofrecieron a Ivon Curi. Sólo faltaba ahora que César de Alencar diera marcha atrás y dijese que era suya.

* * *

Según André Midani, «Desafinado» necesitó trece tomas para que la grabara João Gilberto, el día 10 de noviembre de 1958. Y esto pese a que Tom había simplificado aún más el arreglo para evitar las broncas entre el cantante y la orquesta. Esta vez Tom quiso sólo la sección rítmica, con Milton Banana a la batería, y algunas cuerdas. Los roces quedaron entre él y João, y con eso ya resultó más que suficiente: por mucho menos había habido tiroteos en O. K. Corral. Los dos se peleaban más que Carlos Lacerda y Samuel Wainer. En una de las discusiones interminables sobre acordes, João dijo para que lo oyeran todos en el estudio:

—¡Pero mira que eres burro, Tom!

Tom sintió que el mercurio se le disparaba hasta el borde del termómetro, pero Midani lo calmó. Su capacidad de aguante se encontraba al límite. «Desafinado» se dio por terminada, y la otra cara del disco sería «Hô-ba-la-lá». Las cosas resultaron mejor, aun con el añadido de una percusión y un coro. Pero los nuevos músicos los había designado João. El percusionista era Guarany, uno de los bateristas más respetados de la profesión, pese a tener una pierna artificial; era, probablemente, el único baterista del mundo con tal minusvalía. Y el coro lo formaban tres de los Garotos da Lua, Milton, Acyr y Edgardo; este último, su sucesor en el conjunto.

Cuando «Desafinado» y «Hô-ba-la-lá» llegaron a las tiendas, todo se precipitó. «Chega de saudade» triunfó finalmente en Río, impulsada por el éxito inicial en São Paulo. Esto arrastró a las listas también a «Desafinado». Aunque figuraba en la letra, la expresión *bossa nova* aún no se asociaba popularmente a ese tipo de música. El modo de cantar de João Gilberto, tan inusitado, provocó discusiones. Los sordos preguntaban con candidez:

—¿Pero realmente está desafinado?

Lo que solía provocar una respuesta tan tonta como la pregunta:

—Pero ¿estás loco? ¡Ese tipo tiene oído de tuberculoso! Mucha gente —músicos sobre todo— parecía creer la historia de que los tuberculosos, por algún motivo, tienen un oído privilegiado y, en consecuencia, una gran afinación. En realidad, según algunos médicos, los medicamentos a base de estreptomina que los tuberculosos

toman por su enfermedad lesionan el nervio auditivo, afectan a la audición y, por lo tanto, comprometen la afinación del sujeto. Los propios músicos disponían de un calificativo mucho menos desagradable y más exacto para definir a João Gilberto: el «oído absoluto», una cualidad rara en los humanos y que él compartía en Brasil con Dick Farney, Dalva de Oliveira y pocos más.

O podrían decir también que, de no haber empezado a tener éxito, João Gilberto hubiera podido ganarse la vida afinando diapasones.



Reconciliado con la vida: João Gilberto, tras su éxito con «Chega de saudade», juega con Nara y sus amigas en Ipanema.



* * *

Dos meses después, en enero de 1959, Tom Jobim ya había digerido todos los sapos que se tragó durante la grabación de los dos 78 rpm. Era preciso seguir adelante, por más que le costara soportar el temperamento del bahiano, y empezó a presionar a Aloysio de Oliveira para que hicieran un *long-play* entero con João Gilberto. Ismael Corrêa y otras personas de la Odeon secundaron la propuesta, pero ahora Aloysio resultó más fácil de convencer. De los doce cortes convencionales ya tenían cuatro: «Chega de saudade», «Bim-bom», «Desafinado» y «Hô-ba-la-lá». El resto se haría, como siempre, con el mínimo de personal: para ahorrar costes y reducir el riesgo de peleas.

El mapa de producción de este elepé —que, naturalmente, se tituló *Chega de saudade*— resulta instructivo. De los ocho cortes que faltaban, João Gilberto grabó el día 23 de enero de 1959 sólo uno: «Brigas, nunca mais», de Tom y Vinicius. Una semana después, el día 30, volvió al estudio y grabó otro: «Morena boca de ouro», de

Ary Barroso. Si continuaba a ese ritmo, llegaría el día del Jucio Final y el elepé no estaría listo aún. Pero entonces, en un solo día, el 4 de febrero, grabó nada menos que los otros seis: «Lobo bobo» y «Saudade fez um samba», de Lyra y Bôscoli; «Maria Ninguém», de Lyra; «Rosa morena», de Caymmi; «É luxo só», de Ary Barroso y Luís Peixoto; y «Aos pés da cruz», de Marino Pinto y Zé da Zilda. Curioso, ¿verdad?

Pues no. Ocurría únicamente que, en los seis cortes que faltaban, el acompañamiento era sólo rítmico. Como mucho, la flauta de Copinha o el trombón de Maciel. Sin orquesta que le amargase.

* * *

El texto de la contraportada que Tom Jobim escribió para *Chega de saudade* es tal vez lo mejor que se ha producido jamás en Brasil. A su manera, resultó informativo, revelador y hasta profético en aquellas trece líneas. Los contemporáneos quizá no entendieran bien lo que decía, pero allí estaba todo. «João Gilberto es un bahiano bossa nova de veintisiete años», empezaba Tom. Era una de las dos referencias a la bossa nova en el disco —la otra se encontraba en la letra de «Desafinado»—, aunque la expresión tardaría aún unos meses en prender. Y continuaba: «En poquísimos tiempo ha influenciado a toda una generación de arreglistas, guitarristas, músicos y cantantes».

Para los primeros compradores poco informados de *Chega de saudade*, en abril de 1959, parecía una exageración. ¿Cómo era posible que un cantante, de quien no se había oído hablar apenas, ya hubiera influenciado a «toda una generación»? Pero, por increíble que pareciese, era verdad. Esos compradores, naturalmente, no frecuentaban las madrugadas del Plaza o la casa de Nara Leão. Tom, con gran habilidad, omitió a los compositores y letristas de ese radio de influencia. Jobim, así como Vinicius, Newton Mendonça y hasta el mismo Carlinhos Lyra, aún no le reconocían autoridad a João Gilberto para «influnciar» sus creaciones.

«Nuestra mayor preocupación», proseguía Tom, «fue que Joãozinho no estuviese entorpecido por arreglos que le robaran su libertad, su natural agilidad, su manera personal e intransferible de ser y, en suma, su espontaneidad»; una forma elegante de decir que tuvo que andar con pies de plomo para que la grabación llegara a puerto sin que cada uno se lanzase al cuello del otro.

«Joãozinho participó activamente en los arreglos contenidos en este *long-play*: sus sugerencias, sus ideas, están todas ahí», seguía Tom. Aquí se quedó corto: «Joãozinho» sencillamente dirigió la grabación, como el cómitre que dirigía con el látigo a los remeros en *Ben-Hur*. La diferencia es que João usaba un látigo de terciopelo. «Cuando João Gilberto se acompaña, la guitarra es él. Cuando la orquesta lo acompaña, la orquesta también es él». Ni João Gilberto permitiría que fuera de otro modo, podría haber añadido Tom. Y está claro que la «orquesta» tenía que ser João Gilberto. La Odeon no había soltado el dinero y, ya metido en la grabación, el propio

Tom se convenció de que era mejor así: cuanta menos gente alrededor del astro, mejor. Y además, João Gilberto solo ya *era* una orquesta.

Más de Tom: «Él [João] cree que siempre hay lugar para algo nuevo, diferente y puro, que —aunque a primera vista no lo parezca— puede convertirse, como dicen en lenguaje especializado, en altamente comercial». Esto, en realidad, era un mensaje de Tom para el público interno: el de la Odeon, donde existían aún ciertos reductos de resistencia contra João Gilberto y ese tipo de música. La frase final —«P. S.: Caymmi también lo cree»— era un aval con dirección explícita, viniendo del hombre al que Aloysio de Oliveira más atención prestaba.

Al decir que aquella música podía convertirse en «altamente comercial», Tom estaba sólo acordándose de sus lecturas de Norman Vincent Peale y ejerciendo una especie de *wishful thinking*. En los primeros días de 1959, nadie podría asegurar que algo tan moderno y sofisticado resultase algún día «altamente comercial». El propio João Gilberto no pondría la mano en el fuego. En la intimidad, por ejemplo, le comentaba a Ronaldo Bôscoli:

—No hay nada que hacer, Ronaldo. Ellos son muchos.

Ellos eran los enemigos. Pero, aunque Tom tampoco estuviera muy convencido de lo que decía, la Odeon y las demás compañías no tardarían en descubrir que la bossa nova era algo más que un pensamiento positivo.

* * *

Todo parecía tan de color de rosa a principios de aquel año que João Gilberto no se afligió cuando Sérgio Ricardo le pidió también que se fuera a vivir a otro sitio. João pasaba el día durmiendo en el salón y Sérgio creía que eso violentaba a sus padres y a su hermana, que vivían con él. Parecía como si João Gilberto fuera una pelota que se lanzaba de aquí para allá. Pero esta vez la extracción se realizó sin dolor. João cogió sus trastos, los metió en una maleta y se fue para donde, como enseguida descubrió, debería haberse ido hacía mucho tiempo: el apartamento de Ronaldo Bôscoli en la calle Otaviano Hudson.

SEGUNDA PARTE

EL GRAN DÍA FESTIVO



Norma Bengell inflama la bossa nova; a la guitarra, Menescal.

XI

LA BOSSA NOVA VA A LA ESCUELA

Chico Pereira, el fotógrafo, ajustó las luces y las lentes en su estudio y le pidió al astro que sonriera para la portada de *Chega de saudade*. «Tú sabes que yo no sonrío, Chico», respondió João Gilberto, forzando una sonrisa.

Era febrero en Río y fuera la temperatura ya había sobrepasado los treinta grados, así que imaginen dentro del estudio. Pero João Gilberto vestía un jersey de lana que le había pedido *prestado* a Ronaldo Bôscoli; un jersey blanco, con dos rayas azules en las mangas y en el cuello de pico. No es que tuviera frío. Sólo quería esconder su camisa de rayas y de manga corta, que no le parecía demasiado fotogénica, aunque fuera la mejor que tenía. João se llevó la mano al mentón, puso un aire *cool* y desamparado a lo Montgomery Clift para la cámara y, cuando Chico Pereira disparó el *flash*, el foco de detrás del decorado hizo *ppfft* y se quemó.

Chico sólo se dio cuenta al revelar el negativo. En las fotos salía una sombra detrás de João Gilberto, que parecía una pequeña hacha apuntando a su cabeza. Era la sombra del foco. Tendría que hacer las fotos de nuevo, pero no había tiempo. Entonces André Midani, responsable de las portadas, aprobó una de ellas tal como estaba, Chico la dio por buena y la portada salió así. Y, por cierto, João se olvidó de devolverle el jersey a Ronaldo Bôscoli.

Ronaldo jamás se atrevería a pedirle que se lo devolviera: João Gilberto vivía con él y tenía acceso libre a su armario, como Ronaldo hacía con el del padre de Nara. A veces sucedía que los finos calcetines y calzoncillos que Bôscoli cogía de los cajones del abogado Jairo aparecían de repente en el cuerpo de João Gilberto, para quien todo aquello era una maravilla. Después de las muchas casas ajenas en las que se había apalancado desde que dejara Salvador en 1950 —nueve años antes—, al fin lo acogían en una sin restricciones.

Y eso, sin tener que modificar su conducta. En el apartamento de dos habitaciones de Ronaldo, del tamaño de una casa de muñecas, vivían ahora, a tiempo completo, Bôscoli, Chico Feitosa, João Gilberto y el amable chico de los recados —metro ochenta de estatura, seiscientos vatios de potencia en la voz—, Luís Carlos «Dragão». Los cuatro bastarían para convertir aquello en el camarote de los hermanos Marx, pero el quórum se incrementaba frecuentemente con la presencia del regidor de TV Continental, Luís Carlos Miéle, cuya barba ocupaba un espacio extra. Miéle, que sólo tenía un pantalón aunque era un pantalón de esmoquin, se estaba convirtiendo en una atracción fija del apartamento.

Pese al exceso de gente, João Gilberto se sentía a gusto. Por ejemplo: ocupaba el cuarto de baño un mínimo de dos horas cada vez que entraba en él. Los otros no eran tan mezquinos como para molestarse por ello: bajaban a la calle y usaban los servicios del bar. Si fuera necesario, hasta compartirían con él sus cepillos de dientes.

Su llegada puso patas arriba el horario del apartamento. Como João Gilberto sólo funcionaba de noche, los demás le acompañaban despiertos hasta bien entrada la madrugada, escuchándole hablar y cantar como si fuera a hacer un voto de silencio perpetuo a partir del día siguiente. Pero, a las nueve de la mañana, cuando João Gilberto decidía acostarse, Ronaldo, Feitosa y Miéle tenían que partir directamente para el trabajo. Bôscoli era reportero en *Manchete* y hacía un trabajo extra como redactor de las contraportadas y del material de prensa de la Odeon; y Chico Feitosa trabajaba ahora en la revista *Sétimo Céu*. Era habitual que João llegara de la calle a las cuatro de la mañana y los despertase, pidiéndoles que oyeran la armonía nueva que había creado para una canción antigua que acababa de recordar, como «Doralice» o «Trevo de quatro folhas». El recital seguía mientras iba amaneciendo, hasta que João se iba a dormir y los dos periodistas se arrastraban groguis a sus redacciones, canturreando «Doralice» o «Trevo de quatro folhas» tras haberlas oído veinte veces cada una.

Una de las pocas veces que consiguió dormir y despertarse a una hora decente — porque iba a participar en un almuerzo con el presidente JK, Juscelino Kubitschek, en el viejo edificio de *Manchete*, en la calle Frei Caneca—, Bôscoli se llevó una sorpresa: a la hora de vestirse, buscó su mejor traje y no lo encontró. Echó también en falta a João Gilberto. Éste no había vuelto de la calle. Ni él, ni el traje. Cuando supo que João se había llevado el traje a São Paulo para una actuación, Ronaldo decidió tomar medidas: se vistió con su segundo mejor traje —el que usaba a diario— y fue a comer con Juscelino.

Menescal le había avisado de que su rutina se alteraría radicalmente si acogía a João Gilberto en su casa. Le había advertido también de que, si le dejaba abrir la boca, Ronaldo descubriría las delicias de ser dominado por una inteligencia superior. Pero Bôscoli, que aún no se había doctorado en João Gilberto, no le hizo mucho caso. Cuando se dio cuenta, estaba hipnotizado: no sólo él, sino también Feitosa, Miéle, Dragão y todos los que pasaban por el apartamento. En esa coyuntura quedaba implícito, por ejemplo, que João Gilberto no era responsable ni de un céntimo de los gastos; por lo demás, a ellos jamás se les hubiera ocurrido plantearle un asunto tan prosaico. João contribuía de vez en cuando llevando fruta a casa, casi siempre mandarinas (su fruta favorita, por lo que se ve).

La música era el único asunto en el orden del día del apartamento. El compositor Marino Pinto, mayor que ellos y letrista de «Aos pés da cruz», vivía en el piso de arriba y tenía un canario. Cuando el canario se despertaba, con el típico horario inconveniente de los canarios, ellos llevaban escuchando a João Gilberto desde la noche anterior y se encontraban en condiciones de establecer comparaciones. El propio João Gilberto se acercaba a la ventana, se concentraba en oír y suspiraba con disgusto:

—¿Os dais cuenta? En Brasil, hasta los canarios desafinan.

* * *

Con el éxito de *Chega de saudade*, Tom Jobim abrió una vez más el cajón y salió una bandada de pájaros. Ya lo había descargado de las canciones que Elizete grabó en *Canção do amor demais*, pero aún quedaba mucho de lo que había compuesto con Vinicius y, lo que era más importante, el piano seguía abierto y produciendo. Además, al poeta lo habían destinado a Montevideo y eso le abría el campo a Tom para componer con otros colaboradores. Entre mediados de 1958 y finales de 1959, creó canciones suficientes como para abastecer de «tomjobins» a una emisora de radio durante veinticuatro horas seguidas si fuera necesario: «Aula de matemática», con Marino Pinto; «Caminhos cruzados», «Domingo azul do mar», «Meditação», «Discussão», «Desafinado» y «Samba de uma nota só», con Newton Mendonça; «De você eu gosto», «Dindi», «Demais» y «Eu preciso de você», con Aloysio de Oliveira; «Esquecendo você», «Canção da eterna despedida», «Este seu olhar», «Fotografia» y «Só em teus braços», sólo suyas; y «É preciso dizer adeus», «A felicidade», «Canta, canta mais», «O nosso amor», «O que tinha de ser», «Sem você», «Por toda a minha vida», «Brigas, nunca mais» y «Eu sei que vou te amar», con Vinicius. Quien no conocía a Antonio Carlos Jobim, lo conoció. Y quien ya lo conocía, se quedó impresionado: se había convertido en una factoría de bellezas.

Sylvinha Telles lanzó la mayoría de esas canciones. En 1959 grabó dos elepés en apenas cuatro meses, con un total de veinticuatro temas, de los que dieciocho eran de Jobim. Otras canciones de Tom aparecieron por primera vez en los discos de Agostinho dos Santos, Luís Cláudio, Elza Laranjeira, Carlos José, Lenita Bruno, Norma Bengell, Isaurinha Garcia, Maysa y, naturalmente, João Gilberto. Poco antes, él iba detrás de César de Alencar e Ivon Curi para ofrecerles canciones: ahora ya no daba abasto para responder a las ofertas. Con treinta y dos años pudo comprar al fin la casa de Nascimento Silva, librándose del alquiler, y también su primer coche, un Volkswagen azul, con lo que dejó de depender de los demás para el transporte.

Todo eso lo compuso entre aquellos agitados años de 1958 y 1960. Tal producción ya constituía por sí sola una proeza, pero Tom aún encontró tiempo para dirigir semanalmente la orquesta de TV Tupi en el programa *Noite de gala* [Noche de gala]; escribir nuevas canciones para la película *Orfeo negro*; ponerle música a otra italiana, *Copacabana Palace*, con Mylène Démondgeot, y tener una aventura con la propia; presentar el programa *O bom Tom* [El buen Tom] en TV Paulista, del canal 5 de São Paulo, durante casi todo 1959; y producir los elepés de Sylvinha Telles y João Gilberto, además de soportar los desaires de éste.

Todo ello le rentó mucho más que dinero. Ir a São Paulo a presentar el programa *O bom Tom* todos los lunes a las 20.35, por ejemplo, le sirvió para vencer el miedo al avión: nadie entraba regularmente en uno de aquellos Constellations y seguía siendo

el mismo. *O bom Tom* era un programa simple, pese a emitirse en directo: Tom, al piano, interpretaba algunas canciones y recibía a sus invitados, que cantaban otras acompañados por él. Agostinho dos Santos era un invitado infalible; porque, además de ser una estrella, vivía en São Paulo, lo que le ahorraba gastos en pasajes al patrocinador, Casas Três Leões. Vinicius y Ronaldo Bôscoli también eran habituales, porque salían baratos: el poeta iba en tren, el periodista en autobús. En una de sus idas a São Paulo, Bôscoli se sintió mal en el vehículo y, sin muchas opciones, tuvo el cuidado de vomitar en el bolsillo del chubasquero del hombre que dormía a su lado.

Componer la banda sonora de la película *Copacabana Palace* no aportó gran cosa a la carrera de Tom. Si no fuera por aquellos atardeceres tras el trabajo, tocando la guitarra y cantando para la estrella francesa Mylène Démondgeot a la orilla de la laguna Rodrigo de Freitas, pensaría que perdía el tiempo. En estos saraos al aire libre participaban también João Gilberto, Luiz Bonfá y Os Cariocas; pero las escapadas a Ponta do Cocô, en São Conrado, en el Volkswagen azul, eran *à deux*. Y resultaban incluso mejor que ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

La otra película en la que acababa de participar, *Orfeo negro*, no sólo ganó la Palma en Cannes, sino también el Oscar a la mejor película extranjera de 1959; pero sólo le dio disgustos. Era una coproducción franco-italo-brasileña basada en la obra *Orfeu da Conceição*, que Vinicius y él habían montado en Río en 1956. Todas las canciones del libreto original, incluida «Se todos fossem iguais a você», se crearon a propósito para la tragedia griega de Vinicius ambientada en el carnaval carioca. Pero el productor de la película, el francés Sacha Gordine, avisó de que no iba a usar ninguna de las canciones ya escritas y exigió que compusieran otras nuevas.

Tom no entendía por qué tenían que darse de nuevo aquella trabajera. Pero Gordine era amigo de Vinicius, de la época de París, y había que ponerse al piano sin discusión. Entre los dos hicieron tres canciones, en gran parte por teléfono, ya que Vinicius vivía en Montevideo: «A felicidade», «Frevo» y «O nosso amor». Marcel Camus, director de la película, pensó que no era suficiente y le pidió a Luiz Bonfá — quien tocaría la guitarra en la banda sonora— que compusiera algo.

Bonfá estaba a punto de partir para Estados Unidos, donde intentaría triunfar armado sólo con su cara, su coraje y su guitarra, sobre todo los dos últimos, y no tenía tiempo para hacer nada nuevo. Así que abrió su propio cajón y sacó dos canciones aún sin letra, que le mostró a Camus. Éste no se entusiasmó, pero a Gordine le encantaron y, por recomendación de Vinicius, invitó a Rubem Braga a ponerles letra. El cronista se excusó diciendo que hacer letras de samba no era lo suyo y recomendó a su vez a Antônio Maria. A Maria le costó, pero entregó las letras —inesperadamente optimistas— y los dos temas instrumentales se convirtieron en «Manhã de carnaval» y «Samba de Orfeu».



«Este seu olhar...»: Tom y la estrella francesa Mylène Démondgeot.

Una vez decididas las canciones, había que escoger las voces de Breno Mello (Orfeo) y Marpessa Dawn (Eurídice), las estrellas de la película. Ambos tendrían que ser doblados: Marpessa porque era estadounidense y Breno porque no era cantante. (Además, ni siquiera era actor. Jugaba en la cantera del Fluminense y a Camus se lo había recomendado Ronaldo Bôscoli, hinchado del equipo tricolor, por ser negro, guapo y atlético). La elección de la voz de Eurídice fue fácil: Elizete Cardoso, que acababa de grabar el elepé *Canção do amor demais* y era la *darling* de Vinicius. Y, ¿quién se ofreció para ser la voz de Orfeo?

Nada menos que João Gilberto. Si lo hubieran aceptado, habría sido el Orfeo menos dramático de toda la historia de Grecia, por no decir de la Grecia del morro de Babilônia inventada por Vinicius. Argumentaron que su voz no tenía un toque lo que se dice *negro* para lo que Orfeo requería, y el trabajo fue para Agostinho dos Santos. João Gilberto se tragó la decepción, pero la regurgitó cuando *Orfeo* conquistó toda una estantería de premios y Agostinho se consagró internacionalmente. (João Gilberto no se resignó a aquel rechazo. En agosto del año siguiente, cuando se lanzó la película, grabó «Manhã de carnaval», «A felicidade» y «O nosso amor» en un doble sencillo de 45 rpm. Sus interpretaciones son tan intachables que sería difícil crérselas *cantadas* por Breno Mello).

Tom también tuvo sus motivos para pensar que *Orfeo negro* fue un regalo envenenado. Con el éxito de la película y las canciones, descubrió que, además de Vinicius, había una multitud de socios ganando dinero con lo que producían fuera: el productor Sacha Gordine, que las editó en Europa y que, como editor, se quedaba con el cincuenta por ciento; el director Marcel Camus y dos letristas franceses, que entraron como *coautores* y pasaron a dividirse con Tom y Vinicius el cincuenta por ciento restante de los derechos de autor: o sea, sobraba el diez por ciento para cada uno, de lo que aún había que descontar los impuestos de Francia. Era injusto. ¿Y de

dónde salieron aquellos letristas, si en la película las canciones sólo se oían en portugués? Tom tenía claro que todo aquello iba al bolsillo de Gordine. Por eso les había obligado a escribir nuevas canciones: porque las originales ya estaban editadas en Brasil.

Durante toda la celebrada carrera de *Orfeo negro* en las pantallas de 1959, nadie asoció la película a algo llamado bossa nova. Ni hubiera podido, por más que, en teoría, los principales ingredientes de la receta estuvieran allí: la música de Tom, las letras de Vinicius y hasta la batida de guitarra ejecutada por Roberto Menescal en el acompañamiento a Agostinho dos Santos en «A felicidade». La producción de *Orfeo* se hizo íntegramente en 1958, cuando ni los propios Tom y Vinicius tenían conciencia clara de todo lo que João Gilberto iba a representar. Un año después, cuando la película llegó a Brasil, el elepé *Chega de saudade* se encontraba ya en la calle, una «generación entera» se hallaba bajo su influencia y sólo entonces Tom, Vinicius y João Gilberto supieron que habían inventado la bossa nova.

* * *

Una preocupación martirizaba al padre Laércio Dias de Moura, rector de la Universidad Católica Pontificia de Río de Janeiro, en aquel agosto de 1959: sus estudiantes de Derecho iban a montar un espectáculo musical en el auditorio de la universidad, y entre sus artistas estaba la *vedette* de Carlos Machado, Norma Bengell. Según su tradición, la PUC estimulaba las iniciativas de los jóvenes, siempre que fueran *constructivas*, pero aquello era demasiado: la presencia de una chica con tal fama de escandalosa en el recinto universitario sería muy mal recibida por los miembros de la congregación que sustentaba a la universidad. El padre Laércio se temía que aquel espectáculo le causara mas preocupaciones que botones tenía en la sotana.

En las primeras semanas de agosto, un grupo de la asociación de alumnos, presidida por el estudiante Cacá Diégues, había cubierto los pasillos de la PUC, en Gávea, con carteles de cartulina escritos a rotulador, anunciando el «Primer Festival de Samba-Session». Era la primera vez que los chicos podrían oír, en persona y en la voz de los propios autores, aquellas canciones modernas que estaban penetrando en la universidad y que parecían provenir de la academia de Lyra y Menescal. Cuando João Gilberto cantó varias de ellas —«Lobo bobo», «Saudade fez um samba», «Maria Ninguém»— en el elepé *Chega de saudade*, que había salido poco antes de las vacaciones de julio, las recibieron como si se tratase de un movimiento del cual, en cierto modo, formaran parte. Uno de los alumnos de primero de Derecho, Júlio Hungria, conocía a Roberto Menescal y a Luís Carlos Vinhas de las reuniones de *jazz* en casa de Renezinha, una chica del barrio de Jardim Botânico, y quedaron en que éstos llevarían a todo el grupo —incluyendo a sus amigas las profesionales Sylvinha

Telles y Alayde Costa— para actuar en la PUC.

Las dos palabras mágicas, *bossa nova*, aún no eran habituales entre los estudiantes, a pesar del concierto en el Grupo Universitario Hebraico. Por ello, a la hora de darle un nombre al espectáculo, se habían inspirado en el Festival de Jazz realizado en junio en el Teatro Municipal —una gigantesca *jam session* organizada por el locutor Paulo Santos, que había traído a Río a Gerry Mulligan, Herbie Mann y otras figuras norteamericanas— y no tuvieron dudas: sería un festival de *samba-session*. Y como inevitablemente habría otros después, acordaron que éste quedara marcado como el primero. De ahí lo de «Primer Festival de Samba-Session».

Los demás cantantes serían Carlinhos Lyra, Nara Leão, Normando Santos y Chico Feitosa. Habría dos conjuntos: el de Menescal, con Vinhas, Bebeto, Henrique y João Mário; y el de los hermanos Castro Neves, Oscar, Mário, Léo e Iko. Ninguno de ellos cobraría. Ningún problema, ya que estarían dispuestos hasta a pagar. Pero se realizó un contacto más, y más importante: con André Midani, de la Odeon. Éste no sólo cedería a sus contratadas Sylvinha y Alayde, que serían las atracciones principales del concierto, sino que además arrastraría a verlo al exigente Aloysio de Oliveira, el hombre de la vieja guardia. Ronaldo Bôscoli, que iba a presentar el evento, se comprometió a llevar también a los Garotos da Lua. Y, aunque no podía asegurarlo, intentaría que participaran el súbitamente famoso Antonio Carlos Jobim, Billy Blanco, Dolores Duran y Vinicius de Moraes. Fue entonces cuando Midani sugirió la inclusión de Norma Bengell.

Tenía dos buenas razones para ello. Pocos meses antes, por recomendación suya, la Odeon había ilustrado con una foto de Norma la portada de uno de aquellos discos fantasma, grabados con músicos brasileños no identificados, que el público tomaba por norteamericanos. La foto, con Norma en bañador, la adquirieron en *Manchete* y resultó un bombazo. La Odeon sólo se olvidó de un detalle: pedirle autorización a Norma para exhibir su imagen; una mínima delicadeza, ya que habría gente capaz de comprar el disco sólo por la foto, para fines inmorales. Al verse suculentamente estampada en la portada, Norma se subió por las paredes y fue a la Odeon a montar un escándalo. Se puso a hablar de abogados, juicios, indemnizaciones y otras palabras típicas de estos asuntos. La Odeon se asustó. Pero se quedó más aliviada cuando Norma dio a entender que podrían llegar a un acuerdo... Lo olvidaría todo, si la Odeon realizaba lo que siempre había sido su deseo secreto: grabar un disco como cantante. (Y hasta estaría dispuesta, si fuera necesario, a posar para la portada...).

La Odeon aceptó en el acto, porque en 1959 Norma Bengell era ya casi una celebridad. En los últimos cuatro años se había convertido en la estrella de los suntuosos espectáculos de Carlos Machado en la *boite* Night and Day, como *Banzo-ayê* y *Rio de janeiro a janeiro* [Río de enero a enero], y ahora empezaba su carrera en el cine brasileño. Acababa de estrenar la comedieta *O homem do Sputnik* [El hombre del Sputnik], de Carlos Manga, interpretando a una espía francesa que hacía pucheros como Brigitte Bardot para seducir a Oscarito, y su intervención era lo mejor de la

película. La Odeon presintió que tendría con Norma a su propia Julie London y decidió apostar por el disco. Le dio un bonito repertorio internacional —«Fever», «That old black magic», «On the sunny side of the street», «You better go now», «C'est si bon», «Drume negrita»—, y se esmeró en el nacional: tres canciones de Jobim, «Eu sei que vou te amar», «Eu preciso de você» y «Sucede assim»; la primera grabación de una letra de Ronaldo Bôscoli, «Sente»; y, astutamente, «Hô-ba-la-lá», de João Gilberto. Además, se la revistió con unos arreglos lo suficientemente delicados como para realzar su voz minúscula pero, como ella, tremendamente sensual. Para que no hubiera dudas, Chico Pereira la fotografió para la portada de tal modo que parecía estar desnuda, y la Odeon le encasquetó un título que no podía fallar: *Ooooooh! Norma*.

El resultado fue mejor de lo esperado y, atisbando un fulgurante futuro para Norma Bengell, la Odeon se dispuso a encajarla en sus eventos. El de la PUC no era de la compañía y precisamente por eso parecía más adecuado para venderla como cantante. En cuanto a los estudiantes, no nada que oponer y hasta lo consideraron acertadísimo: Norma era la protagonista de los sueños eróticos de la mayoría de ellos, que para verla en los espectáculos de Carlos Machado tenían ya edad, pero no dinero. Y de pronto, ahí la tenían formando parte de su propio espectáculo.



La bossa nova sale del cascarón: Sylvinha cantando, Norma Bengell y Bôscoli a la derecha, y todo el grupo en el Primer Festival de Samba-Session, 22-9-1959.

El padre Laércio se quedó horrorizado: el impacto que la presencia de Norma Bengell provocaría entre los estudiantes sólo se lo podía imaginar; pero no tenía la menor duda sobre sus consecuencias desastrosas en los cimientos de la institución. Convocó en el rectorado a dos de los estudiantes: Júlio Hungria, que parecía el organizador, y Cacá Diégues. Ligeramente trémulos, los chicos escucharon el

ultimátum:

—Podéis hacer el espectáculo si queréis. Pero sin Norma Bengell —el padre Laércio *dixit*.

Diégues y Hungria podrían haber argumentado que, a aquellas alturas, los anuncios del espectáculo, que mencionaban la participación de Norma, ya se habían distribuido entre la prensa y cualquier alteración resultaría problemática. Pero no servía de nada discutir. Cuando les dieron la noticia a los compañeros, éstos reaccionaron maldiciendo con toda la indignación de que fueron capaces, pero nada más. La rebelión quedó a cargo de los músicos, liderados por Sylvinha y Alayde. Sylvinha fue clara:

—Si Norma no puede cantar, no hay concierto.

Diégues y Hungria volvieron al rectorado con esta novedad, pero les comunicaron que el padre Laércio no veía motivos para echarse atrás. Por lo tanto, era el fin. O así pensaban ellos; porque, con el clima agitado entre los artistas participantes, la noticia de que la PUC había vetado a Norma Bengell saltó a la prensa. En concreto, al más lanzado de entre los grandes periódicos, el *Diário Carioca*. Al día siguiente de la segunda negativa del rector de la PUC, el asunto se convirtió en tema de primera página, con un titular a tres columnas y la foto de Bengell en el mejor estilo porno: «*Norma en el Índice*».

Los demás periódicos le siguieron y Norma Bengell se convirtió en un escándalo municipal. De un plumazo, saltó de las plumas de Carlos Machado a la austera compañía de Lutero, Voltaire y Darwin entre los enemigos de la Santa Madre Iglesia. La situación resultaba embarazosa en aquel tiempo, ya que, por más suaves que fueran los eufemismos, era evidente lo que los curas pensaban de la artista; ignorantes de que la por entonces tierna Norma vivía aún con su madre y hasta tenía hora para volver a casa. En medio de la confusión, alguien concibió la idea salvadora: trasladar el espectáculo al anfiteatro de la Facultad Nacional de Arquitectura, en Praia Vermelha, mucho más liberal. Las dos asociaciones de alumnos se pusieron de acuerdo y, con toda la coherencia de la prensa, promovida involuntariamente por el padre Laércio, se creó en la ciudad más expectación para el concierto de la que ninguna gamberrada de estudiantes había logrado jamás. Se fijó la fecha para el 22 de septiembre y el acontecimiento se convirtió en «el espectáculo prohibido», al que era imprescindible asistir. Hubo quien no durmió esperando que llegara el día.

El concierto (gratuito, naturalmente) empezaría las ocho y media de la noche, pero desde una hora y media antes ya había un embotellamiento humano en la avenida Pasteur, donde se encontraba Arquitectura. Cuando comenzó, a las diez, dice la leyenda que por lo menos dos mil personas se apretaban dentro y otras mil protestaban fuera por no haber conseguido entrar. Nunca se ha sabido de dónde salieron tales cifras, pero hay consenso en que «no pudo haber sido menos». El cálculo no es absurdo: sólo las clases de Derecho, Filosofía e Ingeniería de la PUC tenían novecientos alumnos, que habían comparecido en masa y llevando amigos. (A

pesar de que Arquitectura proporcionó el escenario y contribuyó con su propio contingente, el acto siguió siendo de la PUC, que se encargó del montaje de sonido y de la iluminación).

Un inesperado regalo para la posteridad fue el del fotógrafo Chico Pereira, que dejó de lado su Rolleyflex y se concentró en manejar su grabadora Grundig, que conectó a una mesa Shure de un canal y registró el espectáculo. Hay copias domésticas de esa cinta que han sobrevivido a los años y nunca han sido editadas en disco, pero gracias a Pereira puede oírse hoy lo que ocurrió aquella noche, así como en los espectáculos *amateurs* de la bossa nova que se realizarían a continuación.

Norma Bengell, la principal responsable de aquel aluvión de público, entró triunfal en el centro del escenario, escoltada por un estudiante de la PUC y otro de Arquitectura, a quienes advirtió que «se estuvieran quietecitos». Iba toda de negro: medias, guantes, chaqueta de mangas largas y quién sabe si en la fantasía de los muchachos también lencería negra. No era un «luto simbólico» contra la prohibición de que había sido objeto, sino sólo un intento de presentarse lo más *habillé* posible. Fue tremendamente aplaudida, sin contar con las salivaciones intensas. Publicitó su disco, no cedió a las provocaciones para poner en una situación aún más embarazosa al pobre padre Laércio y cantó cinco temas, todos del elepé, con aquella curiosa manera de dividir los grupos consonánticos con erre: «*lemb-Ra*», «*ab-Re*», «*b-Reve*» [recuerda, abre, breve]. (No era algo exclusivo de Norma. Sylvinha Telles y otras cantantes de la época también tenían esa manía).



«Chora tua tristeza»: revelación de Oscar Castro Neves.

Pero el gran éxito de la noche fue Alayde Costa, que entusiasmó a la multitud con «Chora tua tristeza», de Oscar Castro Neves y Luvercy Fiorini; meses después ésta se convertiría en la primera canción «de bossa nova» que triunfaría fuera de los límites del movimiento. Aquella noche, a excepción de Sylvinha Telles, Alayde no tenía rival. La falta de profesionalidad y la inexperiencia de casi todos los participantes se manifestaban a cada compás, pero el clima era tan estudiantil que hasta se oyó, por primera y, felizmente, última vez en la vida, a Luís Carlos Vinhas y Ronaldo Bôscoli... ¡cantando! (Vinhas, casi empujado por Chico Feitosa hasta el micrófono, fue obligado a tartamudear «Desafinado» y «Chega de saudade»; Bôscoli, presionado por Carlinhos Lyra, interpretó su «Mamadeira atonal»). Normando Santos —al que Bôscoli calificaba irónicamente del «Nelson Gonçalves de la bossa nova», debido a su vozarrón— cantó «Jura de pombo», la primerísima composición de Menescal. Los que la escucharon aquella noche nunca podrían imaginar que, en apenas tres años, el mismo Menescal sería el autor de «O barquinho».

Los invitados ilustres —y «mayores»— comparecieron, pero no cantaron. De Vinicius no se esperaba que lo hiciera, porque, coartado por su propia timidez y

por la sombra del águila de Itamaraty, él no cantaba aún en público. A Dolores Duran, que moriría de un infarto exactamente treinta y dos días después, apenas se la vio. Billy Blanco fue llamado al escenario, elogió el espectáculo —«¡Una maravilla!»— y se quitó de en medio alegando que «cantar no era lo suyo» (en pocos años cambiaría de idea). Y la llegada de Antonio Carlos Jobim, con el espectáculo en marcha, resultó el no va más.

Norma Bengell estaba actuando cuando Tom entró. Dejó de cantar para que Bôscoli lo anunciara como «una especie de Papa de la música moderna brasileña»; probablemente, fue la primera vez en que la expresión se usó, referida a él, ante un micrófono. Le pidieron a Tom que hablase y dijo, entre carraspeos:

—Os he estado viendo. [Pausa]. La cosa va estupenda. [Pausa]. Sí, justamente eso. [Pausa]. Genial. [Aplausos].

Salió enseguida, pero su aparición relámpago bastó para dejar paralizados por unos instantes a los impresionados músicos de Menescal, que acompañaban a Norma. Ésta no dejó de observar de inmediato:

—Llegó Tom y acabó con los chicos. Pero no se puede acabar, nunca. ¿Puedo cantar ya?

Os Garotos da Lua, cuya presencia había prometido Bôscoli, no comparecieron, excepto uno: Toninho Botelho. Presentado sin mayores formalidades, Botelho cantó «Não faz assim», de Oscar Castro Neves y Ronaldo, y se retiró sin causar sensación. Nadie entre los jóvenes del público sabía a qué venía aquel señor —aunque Botelho tenía menos de treinta años—, salvo que era miembro de un oscuro conjunto vocal. Se hubieran quedado ciertamente muy sorprendidos si Bôscoli lo hubiera anunciado como uno de los responsables de la llegada de João Gilberto a Río unos años antes, e, indirectamente, de la existencia misma de aquel espectáculo. Quizá ni el propio Botelho lo sabía.

* * *

Entre el público del Primer Festival de Samba-Session, dos hombres examinaban lo que ocurría en el anfiteatro con ojos y oídos bien diferentes: André Midani y Aloysio de Oliveira. El primero vislumbraba en esos artistas y ese público la posibilidad de un nuevo mercado que había que explotar inmediatamente. El segundo veía un mercado sólo en el público, al que habría que abastecer con las genialidades de Tom, Vinicius y, tal vez, Carlinhos Lyra, como compositores; pero seguía sin renunciar a que sus intérpretes fueran personas experimentadas, como Sylvinha Telles, Alayde Costa, Lúcio Alves y, ahora, João Gilberto. Para Aloysio, los otros chicos estaban demasiado verdes, como músicos o cantantes, y además, ninguno de ellos «tenía voz».

Allí nació también, para Aloysio de Oliveira, la diferencia entre «*a turminha*» [la pandillita], encabezada por Ronaldo Bôscoli; y «*a turmona*» [el pandillón], que sería

dirigida por él mismo. Y tenía claro por cuál de las dos prefería apostar. Midani no se lo tomó a mal: tendría a Menescal, Bôscoli, Nara, Chico Feitosa, Normando, Vinhas, los Castro Neves y Luizinho Eça, más otros jóvenes que surgieran, para poner en práctica sus ideas. La primera de las cuales era grabar un disco con la *turminha*.

Los periódicos cubrieron ampliamente la noche de *samba-session* de la Facultad de Arquitectura, insinuando que ninguno de los chicos cometió pecado mortal por haber puesto sus ojos en Norma Bengell. Un grupo de estudiantes de la PUC invitó a Norma a visitar al padre Laércio y, estratégicamente, «pedirle disculpas por las molestias que le había causado», con lo que quedaba liquidado el asunto. El evento siguió repercutiendo y su interés fue ascendido de las páginas de información general a las de cultura, con discusiones sobre el tipo de música que se había interpretado allí. ¿Era *jazz*? ¿No era *jazz*? La expresión «samba moderno», que se empleaba hasta entonces, fue finalmente, y ya de manera definitiva, sustituida por «bossa nova», impuesta con gran sentido comercial por Ronaldo Bôscoli en *Manchete*, y secundada por sus discípulos Moysés Fuks en *Última Hora* y João Luiz de Albuquerque en *Radiolândia*.

Llovieron invitaciones para dar nuevos conciertos. Cuando Bôscoli se decidió por uno en la Escuela Naval, en el Centro, el día 13 de noviembre, lo que sólo iba a ser un festival más de *samba-session* pasó a llamarse ya «Segundo comando de la Operación Bossa Nova». Al son de la bamboleante «Menina feia», con un cuarteto formado por Luizinho Eça y tres hermanos Castro Neves, el presentador Bôscoli entró en el escenario y todavía se sintió en la obligación de explicar qué era «bossa nova».

Al no conseguirlo, optó por la salida fácil:

—Es lo que hay de moderno, de totalmente nuevo y vanguardista en la música brasileña.

El público de la Escuela Naval lo entendió muy bien. Lo constituían cerca de mil cadetes y jóvenes oficiales de Marina, todos con su pelado de reclutas, en un recinto en el que cabían seiscientos bien sentados. El propio Bôscoli calificó aquello de «bossa nova en la plaza de armas». Se usó y abusó de la expresión *bossa nova* durante las dos horas del espectáculo, como si fuera un juguete nuevo para todos los presentes. Una merecida mención se le hizo al oficial que había permitido el uso de un recinto tan severo como la Escuela Naval para aquel concierto, digamos, insólito: el almirante Adalberto Nunes, futuro ministro de Marina del gobierno de Médici. Si Nunes ya era popular entre los marinos, pasó a merecer la eterna gratitud de los que ocuparon la primera fila y tuvieron una privilegiada visión de las formas y hermosuras de Norma Bengell, en preminifalda.



Concierto de la Escuela Naval: Júlio Hungria, Sylvinha, Alayde, Dulce Nunes, Nara, Carlinhos, Roberto (piano) y João Mário (sentados); Iko (contrabajo), Léo (batería), Bebeto (detrás de éste); Chico Pereira (grabando) y Oscar (guitarra). En el centro, Bôscoli y, a la guitarra, Lúcio Alves.



Herencia de los conjuntos vocales: en el mismo concierto, Carlinhos Lyra, secundado por Luizinho Eça, Oscar y Menescal.

Bôscoli, avispadamente, agradeció a la Odeon la presencia de sus contratados Lúcio Alves —invitado por la bossa nova a sumarse al movimiento—, Sylvinha Telles, Alayde Costa y Norma Bengell: como si la Odeon, por medio de André Midani, no estuviera encantada con aquellos eventos. (A fin de cuentas, ¿no iba a grabar éste a la *turminha*?). Fue un gran concierto, mucho más profesional que el de Arquitectura y los otros dos, más modestos, que habían organizado en octubre en los colegios Santo Inácio y Franco-Brasileiro, aunque cualquiera podía notar la diferencia entre los aficionados y los cantantes de verdad. Carlinhos Lyra se puso nervioso con su propio «Lobo bobo» y desafinó hasta para respirar, mientras que Alayde Costa entusiasmó incluso cuando hizo un chiste involuntario, al anunciar:

—Y ahora tengo la alegría de cantar «Chora tua tristeza» [Llora tu tristeza].

Hubo otra actuación importante en 1959, para mostrarle al mundo que los chicos habían venido para quedarse: en el auditorio de Radio Globo, en la calle Irineu Marinho, el día 2 de diciembre. Era el aniversario del periódico *O Globo* y el espectáculo fue retransmitido por la radio. Por primera vez, la bossa nova salía al aire en directo, al alcance de miles de personas. El elenco era el de siempre, pero esta vez

con una importante contribución: Os Cariocas. Ya sin Hortênsia y reducidos a la formación que se convirtió en la oficial —Severino, Badeco, Quartera y Luís Roberto—, cantaron «Chega de saudade» y «Menina feia», y arrasaron. Con las gargantas más veloces y afiladas que nunca, Os Cariocas cerraban el ciclo que habían comenzado con «Adeus, América», en 1948, y abrían uno nuevo: la bossa nova era la música con que ellos —y los otros conjuntos vocales brasileños del pasado— habían soñado desde el principio.



Tótem de las dos generaciones: Ary Barroso, Jobim, Bôscoli y Lyra.

XII

PUESTA EN ESCENA

João Gilberto no tenía tiempo para participar en estos jolgorios estudiantiles. Se encontraba *on the road*, ocupándose de su carrera. Cierto. Cuando tuvo lugar uno de esos espectáculos, por ejemplo, se encontraba en Belo Horizonte para dar dos conciertos por invitación de su amigo Pacífico Mascarenhas. Ambos se desarrollaron casi sin problemas. En el primero de ellos, en el Automóvel Clube, cuando Pacífico ya lo había llamado al escenario y sonaban los aplausos del público, João notó que algo iba mal en su guitarra e impidió que levantaran el telón. Pacífico, que no sabía lo que pasaba, volvió a anunciarlo. Más aplausos y nada. Cuando se asomó a ver, Pacífico descubrió que quería que le afinase de nuevo la guitarra. El espectáculo empezó con cierto retraso, pero terminó a la hora marcada con un éxito discreto. bh aún no se había entusiasmado por la bn, como lo decían por allí.

La noche siguiente, João Gilberto se atrancó en el baño del hotel Normandie dos horas antes de su actuación en el Iate Clube y no quería salir. Pacífico pensó en echar abajo la puerta, pero eso iba contra sus hábitos (y contra su propio nombre). Prefirió *dialogar* con João Gilberto y convencerlo para que saliera de allí, como se hace con el que amenaza con tirarse desde un puente. Cuando era ya casi la hora, João Gilberto abrió tranquilamente la puerta del baño, fue al club y encantó a las trescientas personas que asistieron.

Aquellos días en Belo Horizonte desplegó más encantos personales. Un músico local, ciego, fue a buscarlo al hotel y los dos pasaron unas horas a la guitarra. Al despedirse, el chico elogió la de João, que le dijo sin dudarle:

—Te la puedes quedar. Es tuya.

Los ojos opacos del muchacho adquirieron una hermosa e imposible luminosidad. No quería aceptar, pero João Gilberto insistió:

—No hay más que hablar. Llévatela como recuerdo.

El joven le dio mil gracias y se fue feliz con la guitarra. Sólo que no era de João, sino de Pacífico Mascarenhas, que asistió atónito a la escena; y sin atreverse a desautorizar, naturalmente, el generoso gesto.

El viaje a Belo Horizonte le procuró a João otro momento hermoso. Pacífico lo llevó a la casa de la pianista Talita Fonseca y allí conoció a otro miembro de Sambacana, el estudiante Roberto Guimarães. Roberto le cantó «Amor certinho» y João sintió un amor a primera vista por la canción. Aunque no a la primera audición, porque le pidió a Roberto que la cantara por lo menos cincuenta veces aquella noche, hasta asegurarse de que la había aprendido. Mientras la repetía, el estudiante no se imaginaba que fuera a escucharla grabada por João Gilberto en su siguiente elepé: *O amor, o sorriso e a flor*.

Pero el primero que grabó el tema no fue João Gilberto. Jonas Silva, su antecesor

en los Garotos da Lua, tuvo la primicia. Y acompañado por un equipo del que muy pocos cantantes podían presumir: João Donato al trombón, Ed Lincoln al piano, Bebeto al contrabajo, Milton Banana a la batería... y João Gilberto a la guitarra.

* * *

De hecho, fue João Gilberto quien le enseñó «Amor certinho», y Jonas la grabó aquel mismo 1959 en un 45 rpm doble para el sello Rádio, que también incluía «A felicidade», «Rapaz de bem» y «Se você soubesse». La primicia fue sólo simbólica, porque el disco de Jonas pasó inadvertido y el lanzamiento oficial de la canción fue en la práctica la grabación de João. El año anterior, cuando los únicos ejemplos de bossa nova en disco eran «Chega de saudade» y «Bim-bom», Jonas había grabado otro 45 rpm doble, esta vez para la Philips, en el que cantaba éxitos del momento, como «Cheiro de saudade», de Luiz Antônio y Djalma Ferreira, «Saudade querida», de Tito Madi, y hasta una de las primeras bromas de Chico Feitosa y Ronaldo Bôscoli, «Vocêzinha». Una vez más le acompañaron auténticos ases, como Copinha a la flauta, el legendario Vadico al piano, Baden Powell a la guitarra y Raul de Barros al trombón; ninguno de ellos asociados a la bossa nova por entonces, ni siquiera el joven Baden. Pero la parte vocal de Jonas, que seguía cantando sin más como siempre había cantado, era absolutamente bossa nova.

—Es que nunca supe cantar de otra manera —explicó después, casi disculpándose.

Es verdad. Desde que fuera apartado de los Garotos da Lua para que entrara João Gilberto, en 1950, su carrera como cantante había declinado casi hasta extinguirse. Quien cantaba «bajito» tenía pocas ofertas de trabajo en conjuntos vocales, y después de aquello Jonas sólo perteneció fugazmente a los Vocalistas Tropicais. Y, según confesión propia, nunca se sintió bien cantando solo, «por miedo». Como era habitual en aquel tiempo, Jonas hizo algunas grabaciones particulares, en acetato, alrededor de 1954. En una de ellas grabó «Pra que discutir com madame?», de Janet de Almeida, acompañado únicamente —lo que era un lujo— por Johnny Alf al piano. En otra, cantó su propia «Rosinha», de nuevo con Alf al piano y Jorginho al saxo alto. Interesante: a pesar de que Jonas fue un cantante casi oscuro, los grandes músicos siempre quisieron tocar con él. Ninguno de esos acetatos fue lanzado comercialmente.

Pero, con su impresionante modestia, Jonas no se quejó nunca de haber sido postergado. Durante el resto de la década, se concentró en su trabajo en la Murray, que fue por un buen tiempo la mejor importadora de discos de Río, y después se convirtió él mismo en importador. En 1958, cuando João Gilberto presentó «Chega de saudade», Jonas se encargó de que no sonara otro disco en la Murray durante el día entero, o como mucho que le dieran la vuelta para que sonara «Bim-bom». La constatación de que, a partir de ahí, ya era posible cantar bajito, le animó a volver a

grabar y, en 1958 y 1959, hizo los dos 45 rpm. Pero la semejanza de la voz, el acento y el estilo de cantar era tan grande que, para quien ignoraba los antecedentes de la historia, Jonas Silva parecía sólo uno de los muchos imitadores de João Gilberto que ya empezaban a surgir.

* * *

—Lo que no entiendo es eso de «bossa nova» —decía el doctor Jairo Leão, padre de Nara—. ¿Dónde está la *bossa*? ¿Y qué tienen de distinto esas canciones?

El abogado Jairo era competente en lo suyo, pero no demasiado perspicaz en asuntos musicales, ni para reconocer calcetines ingleses en los tobillos de Ronaldo Bôscoli. El apartamento de Nara en el Palácio Champs-Élysées se había convertido en el cuartel general de la bossa nova; no de la bossa nova de Jobim y João Gilberto, que raramente iban por allí —y Vinicius no iría por primera vez hasta 1963—, sino la de la pandilla de Ronaldo. Para éste, que tenía miedo de andar por la calle, el apartamento le sirvió al principio de búnker. En su calidad de novio —y ahora prometido— de Nara, se había instalado allí con total familiaridad y hacía que todo el mundo acudiera. Un tiempo después empezó a pasear en grupo y últimamente ya se arriesgaba a salir solo, pero el hábito de las reuniones en casa de Nara persistía.

En realidad, eran reuniones de guitarra, aunque con la asistencia de Bill Horn a la trompa y de Beбето al contrabajo o al saxo alto. No siempre Hélcio Milito llevaba la batería, pero ésta era fácil de improvisar: bastaba con la escobilla sobre la guía telefónica. Pero tenía que ser la guía adecuada:

—¿Me pasas la de direcciones, Nara? —decía Hélcio—. Ésta de abonados está desafinada.

En contra de lo que se piensa, no había piano en el apartamento. O, al menos, no regularmente. Menescal recuerda haber visto uno por algún tiempo —«Un piano eléctrico, que sonaba como el Solovox de Waldir Calmon»—, pero se lo llevaron de allí sin que nadie se diera cuenta. No hacía falta: todos los pianistas del grupo —Luizinho Eça, Luís Carlos Vinhas, Oscar Castro Neves— también se pasaban a la guitarra. Éste era el gran instrumento: lo tocaban Menescal, Nara, Carlinhos Lyra, Normando, Chico Feitosa —al que João Gilberto consideraba su mejor discípulo— y dos visitantes ocasionales, Sylvinha Telles y su exmarido Candinho, un fenómeno con el instrumento. El único que no lo cogía era Ronaldo Bôscoli, entre otras cosas porque siempre tenía las dos manos ocupadas: con una acariciaba la ya codiciada rodilla de Nara, y con la otra se servía el *whisky* del doctor Jairo. Nara era la novia de Ronaldo y la musa de todos allí: la «musa de la bossa nova».

Se bebía *whisky* o guaraná, y a veces *whisky con guaraná*. La madre de Nara, doña Tinoca, intentó varias veces imponerle un cierto horario a su hija de diecisiete años —«Venga, Nara, que ya es tarde. Mañana habrá más bossa nova»—, pero acabó dejándola por imposible. João Gilberto, por ejemplo, sólo aparecía pasada la

medianoche. Los jueves el doctor Jairo tenía su partida de póquer, a la que asistían el crítico de teatro Paulo Francis y los humoristas Millôr Fernandes y Leon Eliachar. Las noches de póquer, la bossa nova tenía que irse a la calle.

O a alguno de los otros muchos apartamentos que la solicitaban ya. Luiz Bonfá frenó su Pontiac verde en la esquina de Visconde de Pirajá con Montenegro, en Ipanema, y les pitó a João Gilberto y Pacífico Mascarenhas, que lo esperaban en la acera. Los dos entraron. Aquella tarde iban todos —y esto quiere decir exactamente *todos*— al enorme apartamento del pianista Bené Nunes, en la calle Osório Dique Estrada, en Gávea. Eran los últimos días de 1959 y la revista *O Cruzeiro* quería reunir a la bossa nova para un gran reportaje: el primero sobre el asunto. Desde lo alto de sus setecientos mil ejemplares a la semana, la revista tenía poder para ello. Y si *O Cruzeiro* quería a la bossa nova como tema, eso significaba la victoria absoluta, el triunfo de los chicos que imponían la música moderna a los grandes medios.

Por el apartamento de Bené Nunes pasaron aquella tarde-noche Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá, Ronaldo Bôscoli, Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Sylvinha Telles, Nara Leão, Oscar Castro Neves, Iko Castro Neves, Luvercy Fiorini, Luizinho Eça, Luís Carlos Vinhas, Sérgio Ricardo, Chico Feitosa, Normando Santos, Alayde Costa, Walter Santos, Pacífico Mascarenhas, Nana Caymmi, Elizabeth Gasper, Bebeto, el contrabajista Henrique, el baterista João Mário, los muchachos del séquito..., y Ary Barroso.

Ary se encontraba allí para simbolizar que la «bossa clásica» reconocía la excelencia de los chicos de la bossa nova. Ya con el depósito rebosando de *whisky* y una voz que el texto —lleno de *bossa*— de *O Cruzeiro* calificó de «astringente», el autor de «Aquarela do Brasil» preguntaba:

—Bueno, Lyra, y al finaal, ¿qué ees boossa noova?

Lyra no encontró palabras para responder y le pasó la pelota a Bôscoli: «Vamos, Ronaldo». Éste consideró que, bueno, «filosóficamente, la bossa nova es un estado de espíritu» —la frase iba a calar— y que Chaplin, Picasso, Prokofiev, Debussy —«puede que incluso Beethoven», arriesgó Ronaldo—, todos «habían sido bossa nova». Tom se lo ejemplificó a Ary, tocando «Fotografía»; sólo que a ritmo de *fox*. Y Alayde Costa, cuyo mote era «Ameixa» [Ciruela], fue sincera:

—A mí me parece que bossa nova es toda la música en la que entran bemoles y sostenidos.

Ary Barroso, con excepcional buen humor, dadas las circunstancias, respondió profundamente:

—Ahhh, ya entiendo...

Todos tocaron, cantaron o teorizaron para Ary y para *O Cruzeiro*. Pasaron las horas y la reunión sólo se interrumpió, sobre la medianoche, para que la mujer de Bené, Dulce Nunes, sirviese su tradicional *strogonoff*, el plato de moda desde que lo introdujera en Brasil el barón Von Stuckart en la *boite* Vogue. El *strogonoff* era un plato obligado de los jueves en casa de Dulce y Bené, cuando la bossa nova se reunía

en el equipadísimo salón del matrimonio. Mientras lo digerían, proseguía la música, que contaba ya con la participación como cantante de la dueña de la casa, a la que todos admiraban mucho, incluso por su voz.

Bené Nunes, un pianista de los de antes, era el *padrino* de la bossa nova. (También era el pianista de Juscelino: animaba todos los saraos del palacio presidencial de Catete). Aquélla fue una de las muchas reuniones que le organizó al grupo y quizá la más importante: le proporcionó a la bossa nova diez sensacionales páginas en *O Cruzeiro*.

Dulce y Bené fueron los primeros y más queridos anfitriones del movimiento. Pero no tardaron en aparecer otros, ansiosos por recibir en sus salones lo que consideraban la música brasileña que mejor combinaba con sus alfombras y zócalos. En un abrir y cerrar de ojos, la bossa nova podía ser vista y oída en los apartamentos y casas de la alta sociedad, como la de Irene Singery, en la avenida Atlântica; la de Bianca Janner, en la calle Marquês de São Vicente; la de Baby Bocayuva Cunha, en la avenida Rui Barbosa; la del senador Vitorino Freire, padre del futuro letrista Lula Freire, en Jardim Botânico; la del abogado Nelson Motta, padre del joven Nelsinho, en la calle Paisandu; y hasta en la del poeta Augusto Frederico Schmidt, que establecía complejas comparaciones entre la bossa nova y un gran gallo blanco, vivo, que tenía en su salón:

—La bossa nova es el reencuentro del hombre de hoy con el Hombre eterno — pontificaba Schmidt—. Es como este gallo: sereno, tranquilo, salvo cuando se contempla en el espejo.

Ninguno de los chicos entendía muy bien lo que el poeta quería decir, y cualquier posibilidad de entendimiento se ofuscaba ante las vajillas de plata, repletas de platos coloridos y bebidas espumosas, que el camarero portaba haciendo equilibrios sobre las cabezas de los invitados. Rápidamente, la bossa nova estuvo tan solicitada que empezó a convivir con ciertas comodidades antes incluso de aprender a desenvolverse entre ellas. Uno de sus rasgos era la mezcolanza humana que la componía: desde un diplomático como Vinicius, un músico serio como Tom o una chica mortalmente tímida como Nara, hasta músicos con muchas horas de rodaje en los garitos.

Aunque estos músicos intentaban hacerlo lo mejor que podían. A comienzos de 1960, en una recepción en la embajada de Argentina, en Botafogo, el baterista Milton Banana se encontró sentado a la mesa entre dos señoras del cuerpo diplomático. Como no tenía nada de qué hablar con ninguna de ellas, se limitó a mirar el plato. La señora de la derecha se puso a charlar con el invitado de su otro lado y le dio la espalda sin darse cuenta. Cuando un camarero empezó a servir, Banana, viendo que la señora estaba distraída, intentó llamar su atención. Sólo que lo hizo con un doloroso, aunque bienintencionado, codazo en su espalda, mientras preguntaba solícito:

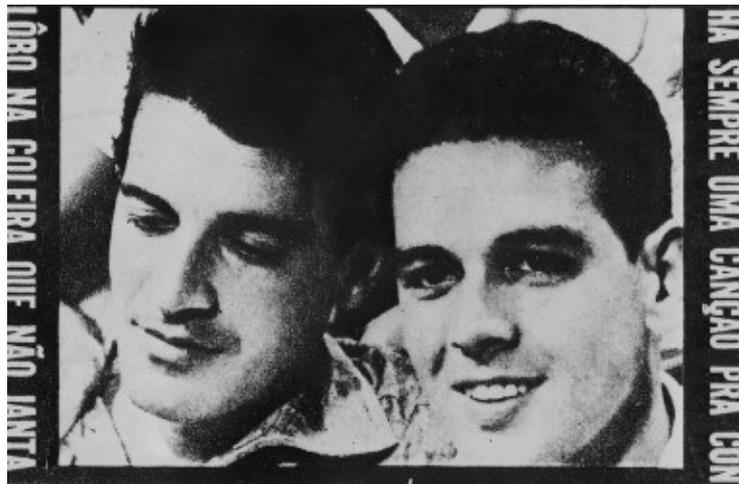
—¿Quiere pollo, señora?

También se rumoreaba que, en las reuniones finas de la bossa nova, solían

desaparecer objetos de los apartamentos, como tenedores, ceniceros y otros utensilios. Los periodistas más ligados a la bossa nova negaron que los músicos fueran los responsables de aquellas desapariciones; que, ciertamente, ocurrían. Y es muy posible que en verdad fueran inocentes, porque muchos de ellos se sentían lo suficientemente deslumbrados ya con el hecho de que, por primera vez, podían entrar en las fiestas por la puerta principal, como invitados normales. La tolerancia de los anfitriones de la bossa nova permitía hasta que, en las reuniones más íntimas, todos los invitados se sentaran en el suelo, donde los chicos acostumbraban a tocar. Y de ahí que el envidioso compositor de *baiões*, Humberto Teixeira, autor de «Kalu», definiera desdeñosamente la bossa nova como «música para la alfombra».

Teixeira no fue el primero en meterse con el movimiento. Antônio Maria le soltó los perros, aunque tenía sus razones para ello. En todas las entrevistas que les hacían —y al principio esto parecía ocurrir cada cuarto de hora—, Bôscoli, Menescal, Lyra y el propio Tom acusaban a la música «del pasado» de ser melancólica, sombría y meditabunda, además de francamente derrotista. Para ellos, la bossa nova venía a liberarnos del «*Não, eu não posso lembrar que te amei*» [No, yo no puedo recordar que te amé] —«*Caminhemos*», de Herivelto Martins— con la afirmación enérgica y decidida de Vinicius en «*Eu SEI que vou te amar/Por toda a minha vida eu VOU te amar*» [SÉ que voy a amarte / durante toda mi vida VOY a amarte]. El ejemplo a no ser seguido, y que a ellos les encantaba recordar, era el inevitable «*Ninguém me ama / Ninguém me quer*» [Nadie me ama / nadie me quiere], de Antônio Maria.





La bossa nova se impone: textos, fotos y paginación llena de efectos en *O Cruzeiro* para mostrar cómo la música de Ronaldo Bôscoli y Carlinhos Lyra y Alayde Costa y Tom Jobim contagió a Brasil con la bossa nova: en poco tiempo, la expresión pasó a servir para designar todo lo nuevo.

Maria no sólo se cabreó con esto, sino que tampoco le gustó nada verse arrumbado de pronto en una zona oscura del pasado. Qué diablos, tenía sólo treinta y nueve años en 1960, lo que le alejaba de ser un contemporáneo de Matusalén. Además, no veía calidad musical suficiente en aquellos mozalbetes como para que menospreciaran la obra de sus mayores, como João Pernambuco, Fernando Lobo, Haroldo Barbosa, Wilson Batista, Sílvio Caldas, Herivelto Martins y, ya puestos, él

mismo, Antônio Maria. ¿Y cuánto hacía que Vinicius no llevaba pantalones cortos? Desde el final de la Primera Guerra Mundial, por lo menos. Maria entró de lleno en la polémica y desafió a la bossa nova al completo a un debate en su programa *Preto no branco* [Negro en el blanco], en TV Rio.

Vinicius seguía fuera, en Montevideo, lo que lo libró de meterse en este lío. Pero todos los demás, a quienes competía defender los colores de la bossa nova, se fueron quitando de en medio uno tras otro: Jobim, João Gilberto, Menescal y el propio Bôscoli. Y resultó que la patata caliente terminó cayendo en manos de André Midani. Éste fue a la televisión y, con un portugués en el que todas las palabras parecían transformarse en agudas, se enfrentó al enorme y no demasiado aseado Maria. Midani justificó la nueva música en términos de «mercado joven» y habló de cómo los *bossanovistas* eran chicos talentosos, ejemplares y sin vicios, aunque algo excéntricos. Sólo le faltó decir que se bañaban todos los días y que el chicle favorito de Menescal era el de sabor a canela.

Antônio Maria no se dejó convencer y siguió con los ataques a través de su columna diaria en *O Jornal*. Ronaldo Bôscoli se vengó poniéndole dos terribles apodos, que se propagaron pronto por la noche. El primero era «Galak», en alusión a un chocolate blanco que acababa de salir. El otro era «Eminência parda» [Eminencia gris]. Los dos tenían que ver con el hecho de que, ciertamente, Antônio Maria no era lo que se dice rubio. Maria debió de recibir los apodos como una ofensa a su alma blanca, porque en una de aquellas noches buscó a Ronaldo Bôscoli en el Beco das Garrafas, para exigirle disculpas.

En una pelea cuerpo a cuerpo con Maria, el destino de Bôscoli hubiera sido la capilla Real Grandeza del cementerio de São João. Y parecía que eso era lo que fatalmente iba a ocurrir cuando el corpulento cronista se puso a insultar a Ronaldo en la puerta del Little Club, amenazando con darle unos guantazos, y Bôscoli consideró la hipótesis de reaccionar. En el momento en el que ambos se encontraban ya a punto de pegarse, Aloysio de Oliveira, que asistía divertido a la escena, decidió intervenir: se sacó el pito y orinó en el zapato de Antônio Maria, quien podía esperar cualquier cosa, menos eso. Maria se quedó mirando su zapato como si llevara polainas. Parecía una escena de *El gordo y el flaco*. Los tres estallaron en una enorme carcajada y entraron en el Little Club a beber. Pero Maria siguió sin tenerle simpatía a la bossa nova, y Ronaldo no dejó de llamarlo «Galak».

El jaleo de la prensa en torno a la bossa nova tenía el problema de que convertía en *vieja* la música que se hacía antes, y era natural que ésta se sintiese dolida. Cuando le preguntaron su opinión, Sílvio Caldas intentó situarse por encima:

—Es una manifestación pasajera, propia de los jóvenes que retratan el espíritu de desobediencia y mala educación de la época actual. Pasará, porque carece de la categoría que sólo la autenticidad confiere a las cosas.

Pero debía de estar preocupado, porque cuando Cyro Monteiro, un genuino representante de la vieja guardia, manifestó su simpatía por los chicos, Sílvio,

contrariado, le llamó «tránsfuga del samba». Y aprovechó para declarar finalizada su carrera por duodécima vez.

En São Paulo, el director de orquesta Gabriel Migliori, autor de la banda sonora de *Cangaceiro*, estuvo fino:

—La bossa nova me parece cosa del tercer sexo.

Muchas mujeres de Río de Janeiro obviamente no coincidían con él, porque se peleaban como gatas por conquistar la atención de los galanes del movimiento, como Tom, Menescal, Bôscoli, Lyra y Normando, quienes a esas alturas ya no decepcionaban tanto a André Midani en este terreno; no Bôscoli, por lo menos.

Tom, el más codiciado, pero marcado de cerca por su mujer Teresa, sólo se lanzaba en ocasiones especiales, como en el caso de Mylène Démongeot. Y no todas las chicas sabían que estaba casado. Cuando alguna de ellas se echaba sobre su piano como un mantelito de croché, él le decía de un modo irresistible:

—Este acorde lo he hecho para ti.

El escote de la joven temblaba, pero cuando ella proponía, lánguidamente, «Tommm, ¿me llevas a caaasa?», él daba marcha atrás enseguida:

—Un momentito, voy a telefonar a Teresa...

Un clásico de la bossa nova, a este respecto, es la aventura que se le atribuye a Normando Santos. Éste impartía entonces clases de guitarra en la academia y entre sus alumnas estaba la segunda dama del país, Maria Teresa, esposa del vicepresidente João Goulart. Según se cuenta, ella lo invitó en cierta ocasión «a ver una peliculita en el palacio a las cuatro». Normando, entusiasmado, se encaminó a la hora acordada al cine Palácio, en Cinelândia, compró las entradas y esperó en la puerta. Una hora después, se convenció de que la ilustre dama le había dado plantón y volvió a casa. Al día siguiente, se enteró de que ella lo había esperado, obviamente, en su residencia del Palacio Laranjeiras y no en el cine Palácio.

La bossa nova tenía enemigos en todos los ámbitos, desde la prensa al mundillo musical; pero, incluso entre los directores de orquesta, Gabriel Migliori se encontraba en minoría. El único colega importante que lo apoyaba era Oswaldo Borba, que no tenía la delicadeza de ocultar su aversión a la bossa nova ni siquiera delante de Aloysio de Oliveira, que lo había contratado para la Odeon. Todos los demás — Peracchi, Panicalli, Radamés y, por supuesto, Lindolfo Gaya y Moacyr Santos— apoyaron la nueva música o se adhirieron abiertamente a ella. Los directores jóvenes de São Paulo, como Rogério Duprat, Diogo Pacheco y Júlio Medaglia, se apasionaron en bloque; quizá porque, al igual que Jobim y Severino Filho, de Os Cariocas, habían sido alumnos del alemán radicado en Río Hans Joachim Koellreutter. Y a otro director, Guerra Peixe, exprofesor de Menescal, sólo le faltó ponerse el frac para dar su opinión: «La bossa nova es un insecticida sonoro contra la aspereza percusionista y la castración bolerosa».

El pobre bolero era el malo de la película y, como estrategia incluso, la bossa nova dirigió contra él todo su armamento. Con esto, se colocaba al lado de los

puristas y neutralizaba los ataques que éstos le lanzaban, acusándola de sufrir la influencia del *jazz*. Ronaldo Bôscoli llegó a declarar en público:

—Es absurdo que el cantante más popular de Brasil sea un cantante de boleros.

El blanco era Anísio Silva, que arrancaba cataratas de lágrimas con canciones sentimentales como «Sonhando contigo». En aquella época, palabras como *brega* y *cafona* [hortera] no existían, y el mayor insulto a los cantantes como él era llamarlos *xangai*, una expresión creada por Ibrahim Sued que quería decir *jeca* [paleta], de mal gusto. Todas las personas de *buen gusto* tenían que estar de acuerdo con Bôscoli en lo referente a Anísio Silva, incluso aunque no lo estuvieran en cuanto a que João Gilberto debería ser el cantante más popular de Brasil. Lo que Ronaldo no esperaba, entre tanto, era oírle al propio João Gilberto esta sorprendente declaración en voz baja, casi avergonzada:

—A mí me gusta Anísio. Él no es como los demás.

Quería decir que Anísio Silva, a pesar de cantar innegablemente boleros, no tenía aquella textura pegajosa que el género parecía exigir. Pero João Gilberto iba más allá. Era fan también de Dalva de Oliveira: «Dalvinha tiene afinación absoluta», decía. Bôscoli escuchaba todo aquello horrorizado y consideraba que era mejor que esas opiniones exóticas de João Gilberto no se divulgaran demasiado. No eran buenas para el negocio de la bossa nova. Si alguien le hubiera dicho en 1960 que en menos de diez años João Gilberto estaría grabando cosas como «Farolito» y «Bésame mucho», lo hubiera desmentido con la mayor vehemencia; aunque, en el fondo, quizá no estuviera tan seguro.

Lo que Ronaldo intentaba divulgar era el mote que João Gilberto le había puesto al cantante Francisco Carlos, más conocido como Chico Carlos o «El *broto*» [El adolescente]. João sólo lo llamaba «Cinco Carlos», para señalar que cantaba la misma nota en cinco tonos diferentes: o sea, que desafinaba. Pero, por más que Ronaldo intentara desviar los disparos, la vieja guardia tenía a la bossa nova en el punto de mira y ésta debía andarse con cuidado para no tener toda la artillería contra ella al mismo tiempo. A fin de cuentas, las compañías —incluida la Odeon— estaban en manos de los hombres a los que él calificaba de «muermos». Se trataba de retener el balón para atraer al contrario.

«No criticamos a la vieja guardia por ser vieja, sino por lo que se hizo de malo con ella», argumentaba Bôscoli. «Nosotros existimos gracias a vosotros», endulzaba Menescal. Tom Jobim citaba al difunto Custódio Mesquita como uno de sus ídolos y añadía: «La bossa no es *nova* ni vieja. Ary Barroso y Dorival Caymmi son exponentes de la bossa de todas las épocas». Excepto Atauípho Alves, que siguió enfadado porque André Midani lo había llamado «rancio», los demás se sosegaron durante un tiempo.



Mucho swing: Anjos do Inferno —Miltinho, Nanai, Léo Vilar, Paciência y Chicão— sobre 1946, creadores de «Doralice», «Rosa Morena» y otras.

Con Ary Barroso la diplomacia era interminable. El viejo compositor fue a la televisión varias veces para declarar que Tom Jobim era «el mayor compositor brasileño de las últimas décadas». Aunque lo cierto es que, en la Fiorentina, después de muchos *whiskys*, la opinión de Ary parecía cambiar. Pero todos sabían que, en su mesa reservada de aquella taberna de Leme, la opinión de Ary contaba poco. Como en las muchas veces que insistía en regresar conduciendo a casa, lo que prácticamente equivalía al suicidio. Cierta noche, un amigo tuvo que confiscarle la llave del coche y espetarle:

—¡Joder, Ary, que no estás en condiciones de llevar la dirección ni de una película brasileña!

En cuanto a Caymmi, era un aliado natural de la bossa nova, porque João Gilberto lo había revalorizado, cantándolo con un estilo moderno. Además, era vecino de João y Ronaldo. Bôscoli solía recogerlo en su casa para llevarlo a la televisión. Una de esas veces, Caymmi se despertó con la hora justa y saltó prácticamente de la cama para el coche de Bôscoli. Éste le preguntó:

—¿Ni siquiera te vas a pasar el peine?

A lo que Caymmi respondió:

—No. Ya vine peinado de Bahía.

* * *

«Doralice», de Caymmi y Antonio Almeida, era una de las canciones que João Gilberto iba a incluir en el disco que comenzaría a grabar a finales de marzo. Los Anjos do Inferno la habían lanzado en 1945 y tuvo un enorme éxito en su tiempo; en el amplificador de don Emicles, al menos, era de las más solicitadas. (El hombre se entusiasmó y la puso hasta que la ciudad tuvo que decir basta). Pero, desde entonces,

«Doralice» se había grabado poco y estaba casi olvidada. Menos por João, que aún recordaba bien los arreglos de Léo Vilar, especialmente el final con aquel «pa-ran-pan-pan» de los Anjos que le gustaba reproducir.

Otra canción que formaba parte de su biografía y que iba a grabar en su disco era «I'm looking over a four-leaf clover», de Mort Dixon y Harry Woods: un viejo éxito de 1927 que había regresado a las listas con Al Jolson en 1950. João la escuchaba todo el día en Tiendas Murray, primero con Jolson, después con Russ Morgan y, por último, con Nilo Sérgio, su amigo de la Murray, que la había adaptado al portugués y grabado como «Trevo de quatro folhas». Nilo, que entonces tenía su propia compañía de discos, la Musidisc, se haría famoso después con otra adaptación, «Cavaleiros do céu». Pero lo que João Gilberto ansiaba realmente grabar era algo que había recordado y que ensayaba desde hacía seis meses: «O pato».

* * *

—Ronaldo, dime si se oye: «*O pa-to. O pa-to*».

João Gilberto dejaba abierta la puerta del apartamento de Ronaldo Bôscoli y se iba hasta el otro extremo del descansillo, junto al ascensor. Ronaldo tenía que colocarse en la otra punta del apartamento, lo más alejado posible de João Gilberto, e intentar oírlo mientras éste susurraba lo más bajo que podía:

—*O pa-to. O pa-to.*

João Gilberto quería comprobar hasta cuánto de bajito podía emitir la voz sin que se dejara de oír, usando el pasillo como una especie de megáfono. Y, de paso, aprovechaba para ensayar «O pato». Los vecinos de Ronaldo no entendían nada y, al principio, les sorprendía aquel hombre apostado al final del descansillo diciendo:

—*O pa-to. O pa-to.*

Pero terminaron acostumbrándose. Tardó más el propio Ronaldo, que llegó a comentarles a los tres o cuatro compañeros de apartamento:

—Como el pato ése no se grabe ya, va a morir de viejo.

«O pato» era una reliquia del repertorio de los Garotos da Lua desde 1948. Uno de sus autores, un mulato alto, elegante y simpático, llamado Jaime Silva, la había llevado a Radio Tupi para Milton, el líder del conjunto. Milton nunca lo había visto, ni en la emisora, ni en los otros reductos de los cantantes de la época, como el café Atlântida o el bar Zica. Jaime dijo que el samba era suyo y de su colaboradora, Neuza Teixeira, que no iba con él. Milton escuchó la canción y le gustó en el acto. «O pato» se incorporó al repertorio de los Garotos da Lua, que la cantaron incontables veces en la Tupi y en sus conciertos, todavía con Jonas Silva como *crooner*. Pero nunca la grabaron, ni siquiera en acetato. Con João Gilberto ya en el puesto de Jonas, la canción siguió una temporada en el repertorio del conjunto y João la cantó con ellos incontables veces, hasta que la abandonaron. Ahora iba a grabarla por fin.

Ronaldo creía que iba a enloquecer de tanto oír «O pato» en el apartamento, pero

se resignó: sería por una buena causa. Entre tanto, antes de que eso sucediera, él mismo provocó sin querer la interrupción de la agonía, cuando fue con João al apartamento de Nara y le presentó a una amiga de ella: Astrud Weinert. Al ver a Astrud, João escuchó en su interior un sonido parecido al del gong de la obertura de las películas de la Rank Organisation. «O pato» pasó a compartir el espacio en su cabeza con el enamoramiento instantáneo que sintió por la chica. A Bôscoli le pareció bien y decidió trabajar para que esa relación prosperara. A fin de cuentas, todo el mundo en la bossa nova estaba entretenido. Él se había prometido con Nara, Menescal salía con Norma Bengell, Carlinhos Lyra también tenía sus aventuras y Vinicius ya había empezado su rueda de esposas. Sólo João permanecía en el dique seco.

No iba a ser fácil favorecer aquel noviazgo. Astrud, de veinte años, exalumna del Colegio de Aplicação, era una de las tres hijas del señor Weinert, un alemán jubilado que impartía clases particulares de inglés. Las otras dos se llamaban Eda e Iduna, todos nombres de diosas de las sagas germánicas. Astrud había nacido en Bahía, cuando su padre trabajaba allí, pero se mudó a Río con ocho años y siempre había vivido en la avenida Atlântica. Ningún bahiano la impresionaba por ser bahiano, y João Gilberto, que no era Sigfrido, la impresionaba menos que todos los amigos de Nara. Pero ella no contaba con el poder de persuasión de *aquel* bahiano. Le bastó descubrir que a ella también le gustaba cantar.

Una de las artimañas era formar un imaginario trío vocal con él, ella y Chet Baker dando vueltas en el gramófono sin parar, cantando «There'll never be another you». Otra era la de hacer lo que ya no hacía —gratis al menos— por casi nadie: acompañarla a la guitarra. João contó con otras cosas a su favor, como que la madre de Astrud lo considerara el mayor cantante de todos los tiempos y que la propia Astrud albergara también la perspectiva de una carrera. Así que João se salió con la suya y se casaron a comienzos de 1960. Fue una ceremonia rápida, simple y civil, en un juzgado de Copacabana. El padrino fue Jorge Amado; el futuro demostraría que João Gilberto podía cambiar de mujer, pero le sería fiel al padrino.

* * *

Con sus nuevas obligaciones de hombre casado, entre las cuales se contaban un hijo que venía en camino y la necesidad inédita de pagar un alquiler (el del apartamento al que se fue a vivir con Astrud, en la calle Visconde de Pirajá), João Gilberto se encontró haciendo cosas que en el futuro debieron de parecerle inimaginables. Como, por ejemplo, cantar en televisión ante cualquier solicitud de los programas de aquel tiempo.

Se convirtió en uno de los invitados habituales de *O bom Tom*, el programa semanal de Carlos Thiré y Walter Arruda en el canal 5 de São Paulo, «presentado» por Jobim. Aunque no tanto del pomposo *Noite de gala*, en TV Rio, a pesar de que

uno de los productores fuera Abelardo Figueiredo, la orquesta estuviera dirigida por Tom y uno de los ayudantes de producción fuera Miéle, su excompañero de habitación: todos amigos. TV Rio se tomaba más en serio de lo que le correspondía y consideraba que el personal de la bossa nova no cumplía sus exigentes patrones de seriedad. Pero, en un descuido de la producción, Miéle metió a João en un número adaptado de *El globo rojo*, una películita francesa para niños que le gustaba a todo el mundo. En el *sketch*, João Gilberto le hablaba y le cantaba a una niña. Una de las cosas que cantó fue, misteriosamente, «Day by day», una canción norteamericana de Axel Stordahl y Sammy Cahn, en inglés. Lo hizo porque se empeñó en que la niña rubia era norteamericana. No aparecía en el guión, pero como se trataba de un éxito de Sinatra, Miéle lo dejó pasar y le pareció bien. Además, era en directo, y una vez en el aire no se podía hacer nada.

Los musicales en directo eran una fuente de disgustos para los productores de televisión, porque muchos músicos tenían el pésimo hábito de faltar sin previo aviso. Cuando eso ocurría, había que encontrar a toda prisa un sustituto, aunque fuera arrastrándolo a lazo hasta el estudio. Esto sucedió cuando faltó un guitarrista al *Cássio Muniz show*, que dirigía Maurício Sherman en TV Tupi. El guitarrista debía acompañar a una de las muchas artistillas anónimas que la Tupi *descubría* y que, pese a ello, permanecían anónimas. Otro ayudante de producción, Carlos Alberto de Souza, pidió veinte minutos para encontrar un sustituto. Sherman aceptó y, poco después, Souza volvió con João Gilberto, que acompañó a la cantante y salió con la paga en el bolsillo del chubasquero. Es más, tuvo que tocar con él... porque debajo llevaba el pijama.

El matrimonio con Astrud obligó a João Gilberto a hacer cosas que hubiera pagado por no hacer, aunque quizá lo que resulte más sorprendente sea que, durante su noviazgo, él tuviera su propio programa semanal de televisión en São Paulo: el *Musical Três Leões* [Musical Tres Leones], los domingos por la noche, también en TV Paulista. Los productores eran los mismos de *O bom Tom*, Carlos Thiré y Walter Arruda, que lo habían programado para que durante cuatro semanas un músico o cantante fuera la atracción fija y única en torno a la que girara el programa de media hora. Durante sus cuatro semanas, en aquel 1959, el comportamiento de João Gilberto fue impecable. Tomaba el avión en Río sin problema para ir a São Paulo, se alojaba en el hotel Lord, casi al lado de TV Paulista, en la calle Palmeiras, y hacía todo lo que le pedían.

Aunque lo cierto es que sólo le pedían una cosa: cantar. Durante la emisión, una voz en *off* —a cargo del propio Arruda— le preguntaba sobre su carrera o sobre acontecimientos de la época, y las respuestas de João Gilberto eran siempre en forma de canción: todo el repertorio de *Chega de saudade* y alguna otra cosa que preparaba ya para su segundo disco. En los cuatro programas que protagonizó, con un total de dos horas en el aire, no tuvo que decir una palabra que no formara parte de las letras de las canciones. «Lo que se pagaba era ridículo», recuerda Walter Arruda, «pero

para João debía de ser una fortuna. El programa no subía en audiencia, pero eso nunca pareció preocuparle al patrocinador Abraão Kazinsky, dueño de Tiendas Três Leões». João Gilberto provocó menos problemas que la atracción siguiente del *Musical Três Leões*: el pianista revelación del Beco das Garrafas, Sérgio Mendes. Cada semana, Arruda tenía que salir de São Paulo para recogerlo personalmente en Niterói, donde el asustado Sérgio vivía, llevárselo con él en el avión para São Paulo... y acompañarlo a la vuelta.

Ni el fantasma del alquiler ni el embarazo de Astrud le impedían a João Gilberto seguir haciendo cosas por el mero placer de hacerlas; o para ajustar cuentas con el pasado. Como el *jingle* del jabón Lever que grabó para la agencia Lintas una de las veces en que acudió a São Paulo para el programa de Tom. Un publicitario y compositor, Heitor Carrillo, era uno de los invitados a *O bom Tom*. Cantó durante la emisión su éxito «O vendedor de laranjas» y, entre bastidores, le mostró a João la cancioncilla que había compuesto para el jabón: «*As estrelas do cinema usam Lever / O sabonete que você devia usar / Irradie mais beleza / Seja estrela do seu cinema / Use sabonete Lever*» [Las estrellas de cine usan Lever / el jabón que deberías usar / irradia más belleza / sé estrella de tu propio cine / USA jabón Lever]. La campaña de la agencia preveía tres versiones con tres cantantes diferentes y a dos ya los habían elegido: Agostinho dos Santos y Tony Campello.

Para sorpresa de Carrillo, João Gilberto quiso ser el tercero. Ya era famoso por «Chega de saudade» y los cantantes de su estatus no solían ofrecerse para anunciar jabones. Cuando se habló de dinero, João Gilberto cambió de conversación y sólo quiso saber el lugar y la hora de la grabación. Al día siguiente apareció puntualmente en el estudio Magisom, en la calle Barão de Itapetininga, con la cancioncilla memorizada.

La grabación del *jingle* de treinta segundos requirió cerca de cuatro horas, porque João la interrumpía a cada instante para elogiar:

—Mira que es bonita esta canción...

Carrillo bajaba pudorosamente los ojos, pero las horas de estudio corrían y los directivos de la Lintas empezaban a inquietarse al otro lado del cristal. Por fin, João Gilberto y la agencia consideraron perfecta una de las versiones. Cuando le hablaron de dinero, dijo que no era nada. El director de Lintas le replicó que eso les causaría un problema, porque el dinero era del cliente y debía emplearse; de lo contrario, tendrían que dar explicaciones. Pero João se negaba a recibirlo. A alguien se le ocurrió la idea salvadora: darle un «regalo». Cuando notaron que no oponía tanta resistencia a eso, lo llevaron a la tienda de la Di Giorgio, en la glorieta de Arouche, y le pidieron que escogiera una guitarra. Ignoraban que João Gilberto sólo se estaba vengando íntimamente, dándose ahora el lujo de grabar un *jingle* gratis; y no para comer, como unos años atrás.

¿Qué no sentiría al saber que su *jingle* y el de Tony Campello fueron aprobados por el cliente... y el de Agostinho rechazado?

Mientras la voz y la guitarra de João Gilberto anunciaban por Radio Nacional las excelencias del «jabón de las estrellas» en el intermedio de las radionovelas, esa voz y esa guitarra estaban en el estudio de la Odeon grabando el elepé *O amor, o sorriso e a flor*, que se convertiría en el disco de consolidación de la bossa nova. El día 28 de marzo grabó «Meditação», de Tom y Mendonça, «Só em teus braços», sólo de Tom, y «Se é tarde me perdoa», de Carlinhos y Ronaldo. Las tres con orquesta. Y podría haber grabado otras si no hubiera recibido una llamada telefónica de Astrud, contándole que su gato —un hermoso gato negro, callejero, que se llamaba Gato— se había caído por la ventana.

Gato dormitaba en el alféizar cuando cayó al vacío, como João temía que un día sucediera, por lo que no dejaba de recomendarle a Astrud que no dejase abierta la ventana. João se desesperó, paró la grabación y voló en taxi a su casa. Astrud había recogido a Gato aún con vida y lo llevaron al veterinario, pero el minino murió en el trayecto. Aquel día, en el estudio, los músicos de la orquesta se inventaron la historia de que el gato de João Gilberto se había suicidado porque ya no aguantaba oírle ensayar «O pato».

Dos días después, ya recuperado del *shock* por la pérdida de Gato, volvió al estudio y grabó «Corcovado», de Tom, y «Discussão», de Tom y Mendonça, con la misma orquesta. Pero la leyenda sobre Gato —que, para su disgusto, le persigue hasta hoy— no llegó enseguida a sus oídos; sólo se enteraría años después, en México, cuando se la contó la cantante Leny Andrade. Fue bueno que los músicos respetaran su luto por Gato, porque en las jornadas siguientes, en cuatro sesiones, acabó el resto del disco: el día 1 de abril, grabó «Um abraço no Bonfá», su homenaje instrumental al amigo —«¿Te has dado cuenta del tamaño de la mano de Bonfá?», solía decir—, «Doralice» y la canción que aprendió en Belo Horizonte, «Amor certinho». El día 4, «Samba de uma nota só» y —¡uf!— «O pato». El día 5, «Outra vez», lanzada por Dick Farney en 1954 y en la que João había acompañado a la guitarra a Elizete en 1958. Y completó el disco el día 8, con «Trevo de quatro folhas»: «en un ambiente de paz y pajaritos», como escribió Tom en la contraportada.

Y debió de suceder precisamente así. En la preparación de «Corcovado», cuyos versos iniciales serían de los más celebrados y queridos de la bossa nova durante las décadas siguientes, había algo que molestaba a João Gilberto. Empezaba a cantar y paraba al momento:

—*Um cigarro e um violão / Este amor, uma canção* [Un cigarrillo y una guitarra / este amor, una canción].

Lo intentaba de nuevo y no lo conseguía. Hasta que se dio cuenta y se lo dijo a Tom:

—Tomzinho, es por esto de «*um cigarro e um violão*». No debería ser así. El

cigarrillo es una cosa mala. ¿Y si lo cambias por «*um cantinho, um violão*» [un rinconcito, una guitarra]?

Jobim, que fumaba casi tres paquetes al día, aceptó la sugerencia de João Gilberto, que hacía años que no fumaba nada. Al contrario: desde su primera temporada en casa de Dadainha, en Diamantina, João le había cogido tal aversión a la marihuana que la culpaba de todos sus fracasos iniciales. No quería saber nada de ella. Uno de los amigos de Ronaldo, un tipo divertido al que llamaban «Ilha Rasa» [Isla Rasa], la consumía. Cuando iba al apartamento y se encendía un *fino*, João Gilberto se incomodaba; pero no decía nada: se encerraba en el baño o salía a la calle. Se había vuelto un buen chico.

* * *

De las seis canciones de Antonio Carlos Jobim en *O amor, o sorriso e a flor*, tres eran sólo suyas y las otras tres en coautoría con Newton Mendonça: «Samba de uma nota só», «Meditação» y «Discussão». Pocos se dieron cuenta, pero era un disco sin Vinicius. Ningún problema entre τ. & υ. El poeta, simplemente, había pasado la mayor parte de 1959 en Montevideo, por Itamaraty, torturándose por estar fuera mientras la vida musical bullía en Río; fue la única razón de que produjeran poco juntos. Mejor para Mendonça, porque, sin Vinicius para acapararlo, Tom volvió con su más antiguo colaborador y amigo, de quien se había distanciado en los últimos años.

«Samba de uma nota só», como ocurrió con «Desafinado», se convirtió desde el principio en un himno de la bossa nova: una especie de carta de principios, que los musicólogos analizaron con tanta *profundidad* que no se sabe cómo llegó a ser un éxito popular. Nunca tan pocos compases provocaron discusiones tan largas. El concepto de «*a base é uma só*» [la base es una sola] lo creó João Gilberto para explicar dónde caían las síncopas de su batida. ¿Pero qué historia era esa de «*uma nota só*» [una sola nota], si João Gilberto no tocaba notas, sino acordes? Para algunos, «Samba de uma nota só» también se parecía incómodamente a la poco conocida introducción de «Night and day», de Cole Porter. En fin, mucha confusión. Pero ¿por qué no fueron corriendo a preguntarle a Newton Mendonça?

Porque nadie lo conocía.

XIII

EL AMOR, LA SONRISA Y LA FLOR

El mayor misterio de la bossa se iba a llamar Newton Mendonça. Cuando murió el 11 de noviembre de 1960, a los treinta y tres años, muchos de los integrantes del movimiento cayeron en que apenas habían llegado a conocerlo; pocos lo habían visto siquiera; y casi ninguno había sido íntimo suyo. Para el público era sólo un nombre que venía entre paréntesis, junto al de Jobim, en varias canciones de los discos de João Gilberto y Sylvinha Telles. (Y aun así, en la etiqueta de «Desafinado» su nombre había aparecido como *Milton Mendonça*). Sus admiradores no sabrían decir si tenía cabello y ojos castaños, si estaba un poco gordo, si no era demasiado alto, si usaba gafas o si prefería el juego de la *peteca* al fútbol (todo esto era así). Nadie lo veía en los conciertos universitarios y él no participaba en la vida social de la bossa nova. (Carlinhos Lyra habló con él sólo una vez, en la casa de Bené Nunes). Su foto nunca aparecía en las decenas de reportajes sobre la bossa nova de 1959 y 1960. Los periodistas no lo buscaban para hacerle entrevistas. Cuando murió, la noticia ocupó sólo una columna en las páginas interiores. Su entierro, en el cementerio de Caju, no causó conmociones.

Pasaron los años. «Desafinado» y «Samba de uma nota só» se convirtieron en clásicos que resistieron el tiempo y hasta la «muerte» de la bossa nova. Para muchos, son canciones sólo de Tom. Nadie jamás se ocupó demasiado de que el nombre de Newton Mendonça saliera a la luz.

Hasta ahora.

Con el resurgimiento del interés por la bossa nova en los últimos años, la gente ha querido saber quién fue Newton Mendonça, por qué produjo tan poco, por qué murió tan joven. Como pocos de sus contemporáneos pueden responder a esas preguntas — y no todos tienen paciencia para aportar datos—, se fantaseó hasta sobre la posible existencia de un manto de silencio a su alrededor. «¿Por qué todos cambian de conversación cuando se habla de Newton Mendonça?». Ésta es una pregunta a la que se responde con otra: «Justamente, ¿por qué?». En este terreno abonado para los espejismos, hasta las circunstancias de su muerte parecían sospechosas.



Entre el público: Joao Gilberto en el último concierto *amateur* de la bossa nova.

Para empeorarlo todo, teóricos reputados, pero perezosos como investigadores, *radiografiaron* las osadías formales de «Desafinado» y «Samba de uma nota só», creyendo que le hacían un gran favor a Newton Mendonça al *rehabilitarlo* como «el primer gran letrista de la bossa nova». Dieron por hecho que, si Tom componía la música, Mendonça escribía las letras, dándole así un barniz académico a la curiosa campaña que desde antiguo intenta reducir a Mendonça a simple letrista. Nunca se les ocurrió a tales teóricos que, por improbable que fuera, bien pudiera haber sucedido lo contrario: es decir, que Mendonça creara las músicas y Jobim las letras; o incluso de otro modo: música y letra, a partes iguales, de Jobim y Mendonça. Y que canonizar a Mendonça como letrista pudiera resultar injusto para él y para el propio Tom.

* * *

A finales de la década de 1950, Newton Mendonça no había progresado demasiado como pianista de la madrugada. Según su agenda profesional, la *boîte* Mocambo le pagaba seis mil cruzeiros al mes en 1953. Ninguna fortuna. Según la última

anotación, la de la *boîte* Carrousel, en 1958 Newton se embolsaba doscientos cruzeiros por noche: que, en teoría, sumarían los mismos seis mil al mes, si su valor fuera el de cinco años antes. Y, obviamente, si no faltara ni una sola vez al trabajo. La otra diferencia es que en 1953 Mendonça era un compositor inédito, mientras que en 1958 su obra empezaba al menos a respirar fuera de la *boîte*. Algunos cantantes habían grabado ya temas suyos; su colaboración con Tom en «Foi a noite» resultó un éxito con Sylvinha Telles; y, antes de morir en 1960, presenciaria —*presenciaría* es un buen término— el furor provocado por João Gilberto con «Desafinado» y «Samba de uma nota só».

Pero Mendonça no participó en ese furor, ni siquiera periféricamente. Por diversas causas, entre ellas su carácter esquivo y su monumental orgullo, no supo capitalizar el éxito de la bossa nova para mejorar su cotización en la bolsa de la noche y hacer que le pagaran decentemente en las *boîtes*, ya que insistía en trabajar en ellas. Y los derechos de autor, en aquel tiempo, no eran más que un bulo. Lo cierto es que Newton Mendonça no recibió en vida dinero contante y sonante de ninguna de sus grandes creaciones.

Era un hombre complicado e introvertido, que guardaba sus diplomas debajo del colchón y cuya única diversión diurna era jugar en la playa a la *peteca*, aquel curioso deporte con una pelotita recubierta de plumas. Era, ante todo, extremadamente celoso de sus amigos y no le gustaba tener extraños a su alrededor. En 1959 la bossa nova le hirió en todos esos flancos. Su mejor y más antiguo amigo, Tom, sobre el que había tenido un enorme ascendiente, se convirtió en una pequeña celebridad. Desde entonces le fue difícil a Newton, al terminar su trabajo en la *boîte* a las cuatro de la mañana, conseguir que Tom desafiara a su esposa Teresa y saliera de la cama para encontrarse con él en un bar de la calle Teixeira de Melo, en Ipanema, como sucedía antes. Newton se había resignado ya a compartirlo con Vinicius, de quien también se había hecho amigo, pero tras «Desafinado» Tom pasó a ser propiedad de todo el mundo en el competitivo mundillo de la bossa nova. Y encima, fue Tom, y no él, quien se convirtió en el preferido de la prensa: como si hubiera podido ser al contrario. Pero Newton se sentía dolido y acusaba a los periodistas: «El único que les interesa es Tom», se quejaba a su mujer Cyrene. Ésta alegaría más tarde otra explicación: «Newton asustaba a los reporteros».

Si lo hubiera entrevistado alguno de ellos, Newton Mendonça probablemente habría tenido cosas que decir. Como las que le decía a Cyrene, cuando ella le reprochaba la estrechez económica en la que vivían:

—Yo no hago música para que la cante la limpiadora mientras barre el salón.

Una maliciosa alusión, sin duda, a la historia de la asistenta que llevó a Tom a componer la deslumbrante «Chega de saudade». Pero podría añadir que eso no aminoraba su ambición de verse reconocido, lo que le disponía a irritarse con las bromas de Tom. Como una que éste le gastó en 1956 en la *boîte* Posto 5, donde Newton trabajaba. Tom llegó con el joven periodista José Carlos de Oliveira, se sentó

en el sitio de Newton al piano y le dijo muy serio:

—Carlinhos, escucha este samba-canción que acabo de hacer.

E interpretó «Foi a noite», que era suya y, naturalmente, de Mendonça. Ronaldo Bôscoli, que se encontraba presente y conocía el tema, tuvo que contener la risa, pero a Newton no le hizo ninguna gracia. Pocos años después, en 1959, Mendonça se cruzó con Tito Madi en el Beco das Garrafas y le hizo entrar en el Ma Griffe, donde trabajaba entonces.

—Tito, mira lo que acabo de componer —dijo Newton.

Se sentó al piano y le tocó un samba revolucionario. Tito Madi se quedó alucinado. No podía saberlo, pero acababa de escuchar, de primera mano, «Samba de uma nota só»: en melodía, armonía y ritmo, aún sin letra.

Jobim y Mendonça compusieron «Samba de uma nota só» a finales de 1959, también en el apartamento de Newton. Sólo que serios esta vez, sin el ambiente de juega que había presidido la elaboración de «Desafinado». Pero, aun así, no se resistieron a una pequeña provocación a Ary Barroso, al comenzar la letra con la frase «*Eis aqui este sambinha / Feito numa nota só*» [He aquí este sambita / hecho de una nota sola]. Barroso, que se creía los optimismos nacionalistas que escribía, fue quizá el único gran compositor brasileño de la vieja escuela que jamás coqueteó con ritmos extranjeros. En sus programas de principiantes defendía con uñas y algunos dientes la sacralidad del samba y se ponía como una fiera cuando algún desinformado anunciaba que iba a cantar «un sambita»; a veces, del propio Ary. Tanto Jobim como Mendonça lo admiraban, pero les dolían las pullas que el compositor de «Risque» y «Aquarela do Brasil» lanzaba contra la bossa nova en las mesas de la Fiorentina. Aunque lo que pretendían no era provocarlo. Al contrario: al minimizar lo que habían hecho, calificando su propio samba de «un sambita», querían cautivarlo... y neutralizarlo. Y lo consiguieron.

Cuando João Gilberto grabó «Samba de uma nota só» en abril del año siguiente, la bossa nova se había convertido en una locura nacional, pero eso no alteró el estilo de vida de Newton Mendonça. Su nombre era ya relativamente conocido en la etiqueta de los discos —pese a haberse convertido en *Milton* en la de «Desafinado»—, pero su figura permanecía tan en la sombra como en los tiempos de «Foi a noite». «Desafinado» sonaba ahora en todas las emisoras, pero Mendonça no vivía a la altura de su gloria. El Ma Griffe era un puticlub y además le pagaba mal. Quizá todo hubiera sido diferente si no hubiera sufrido su primer infarto, en mayo de 1959. La víspera de aquel día, al volver por la mañana a casa, se quejó de dolores en el brazo y de que se le adormecían las manos.

—Ayer toqué sólo por la honrilla —le dijo a Cyrene.

No era la primera advertencia, y él sabía que en su familia había enfermos del corazón, como su padre y su hermana. Pero esos pequeños sustos no le impidieron disputar bárbaros maratones alcohólicos con su cuadrilla de Ipanema. Una tarde, después de vaciar las reservas de coñac Georges Aubert que tenía en casa, mandó a la

asistente a comprar otra botella. La chica volvió con esta noticia:

—Dicen que no venden ningún João Gilberto.

Era natural que se confundiera: João Gilberto era el nombre que más se escuchaba en aquella casa. Después del trabajo en la *boite*, Newton iba a casa de alguien, echaba el resto bebiendo, se fumaba el penúltimo cigarrillo de sus cuatro paquetes diarios de Lincoln y se desmoronaba en un sofá. Trataba su corazón como si fuera un *punching-ball*.

Newton no se arredró ante los síntomas evidentes y sufrió el infarto cuando salía del trabajo en el Ma Griffe. Lo atendieron en el puesto de socorro que existía ya en la plaza del Lido, y al día siguiente lo internaron en el propio Hospital dos Servidores. Pasó allí veintiún días. Al salir, los médicos le dieron unas normas que él consideró excesivas: tenía que dejar inmediatamente los cigarrillos, la bebida y la *peteca* en la playa, moderar el sexo y estar seis meses sin trabajar. Newton cumplió más o menos la primera exigencia —dejó de fumar cuando había gente mirando— y transgredió con fervor las demás. Menos de dos meses después del infarto, volvió a tocar por la noche, de nuevo en la *boite* Carrousel; eligió el Veloso, en la calle Montenegro, como su bar de parada obligatoria camino del trabajo o de cualquier lugar; y siguió jugando a la *peteca*, ahora clandestinamente, en el Puesto Seis. La idea de ver al maduro compositor de «Meditação» obligado a jugar a la *peteca* a escondidas es tristísima, pero así ocurrió.

En cuanto al sexo, Newton fue todo menos salomónico. Aceptó la recomendación médica de que él y Cyrene durmieran en habitaciones separadas, para ahorrarle sobresaltos al corazón. Pero no le ahorró las intensas palpitaciones de las historias paralelas —reales o imaginarias— que pasó a vivir fuera de casa. Sus compañeras de trabajo eran las profesionales de la noche, lo que le proporcionaba todo tipo de opciones cuando quería distraerse. Pero lo que probablemente le sobrecargó de emociones fue su capacidad para fantasear enamoramientos, como los que alimentó por la sambista Francineth y, sobre todo, por la joven cantante de *rock* Sônia Delfino, que presentaba el programa *Alô, brotos!* [¡Hola, chavales!] en tv Tupi. A sus diecisiete años, rival de Celly Campello y, según ella misma, virgen, Sônia era la muñeca más deseada del mundillo musical; y lo sabía. Cyrene sospechaba que tenían una aventura, lo que Newton ni confirmaba ni desmentía. (Sônia diría posteriormente que admiraba mucho a Newton Mendonça, «a distancia», pero siempre negó que se hubieran liado).



Viejos hábitos: en vísperas del infarto fatal, Newton Mendonça (a la derecha), fuera de tono con las órdenes del médico.

Ante la duda, Cyrene consideró que lo mejor era llevarse a Newton lejos de Ipanema. Se fueron a vivir a una casa de la calle Torres Homem, en Vila Isabel, donde pensaba mantenerlo relativamente a salvo de tentaciones. Pero se aislaron, y eso no le sentó bien a Newton. Los únicos amigos que se animaban a visitarlo en la distante Zona Norte eran Tom y un joven llamado Carié (Carlos Alberto Lindenbergh, hoy en día hombre de televisión en Espírito Santo). Pero, como seguía trabajando en el Beco do Joga-a-Chave-Meu-Amor, Newton hacía regularmente su vida social en Copacabana y regresaba cada día más tarde a casa, no sin comprar antes unos bombones para dulcificar a Cyrene.

El martes 11 de noviembre de 1960, Newton salió por la tarde, lloviendo, para encontrarse con sus amigos en el Ponto dos Músicos, en el centro de la ciudad. No iba a trabajar aquella noche. Cuando volvió de madrugada, Cyrene, que ya se había acostado, lo escuchó trastear con la llave en la cerradura y se imaginó que venía borracho. Se levantó y fue a la sala a su encuentro. Los vapores de Newton, en efecto, se percibían a distancia, pero estaba además blanco como el yeso y se apretaba el pecho con una mano. Había colocado los bombones sobre el piano e intentaba también poner encima el paraguas, pero no pudo. Tenía un sillón cerca y se dejó caer en él, con un gemido profundo. Cyrene entendió que aquéllo era un nuevo infarto y salió corriendo a llamar a un médico que vivía en la planta de arriba. Cuando éste llegó, Newton Mendonça estaba muerto.

* * *

El cisma de la bossa nova sacudió la Zona Sur en los primeros días de 1960 y todo el mundo gritaba como si pregonara titulares: «¡Carlinhos Lyra ha roto con Ronaldo Bôscoli! ¡Ha hecho que le devuelva diez canciones que le había dado para que les

pusiera letra! ¡Carlinhos ya no hace bossa nova! ¡Hace *sambalanço*, y hasta tiene registrado el término! ¡Ha firmado con la Philips, mandando a los demás a freír espárragos! ¡Va a grabar un disco él solo! ¡Los amigos de ambos también se han dividido! ¡Sylvinha Telles, los hermanos Castro Neves y Alayde Costa se han ido con Carlinhos! ¡Menescal, Nara, Normando, Claudette Soares y Sérgio Ricardo se han quedado con Ronaldo!».

Y todo esto, ¿por qué?

Hay mil hipótesis. Carlinhos se moría de celos cuando Ronaldo empezó a componer con Menescal. Carlinhos descubrió que Ronaldo era «de derechas». Carlinhos se había ofendido cuando Ronaldo calificó a Juca Chaves de «entrometido». Carlinhos se dejó seducir por la Philips, que lo engatusó para firmar un contrato y hacer un disco en solitario, sin esperar al prometido disco que la pandilla iba a grabar con la Odeon. Acertó quien pensó en esta última hipótesis.

André Midani venía prometiendo hacer el disco, *A turma da Bossa Nova*, desde el concierto de la Facultad de Arquitectura, en septiembre, pero encontraba resistencias dentro de la Odeon. El «contrato» que redactara en casa de Chico Pereira nunca había tenido valor y, ahora que los chicos se encontraban ya a punto de profesionalizarse, mucho menos. Midani los llevó al estudio a finales de 1959 y comenzaron a grabar el disco, pero éste no saldría sin un contrato en condiciones y formalizado. Carlinhos se sentía, con justicia, la estrella del grupo; más incluso que Ronaldo, que era el líder. Si el parámetro era el elepé *Chega de saudade*, cada uno tenía dos canciones grabadas por João Gilberto, pero «Maria Ninguém» desempataba el partido a favor de Carlinhos, porque la compuso él solo. Y además, Carlinhos también cantaba, mientras que Ronaldo no. Él tenía más motivos que los otros para estar enfadado con aquel marear la perdiz de la Odeon respecto al contrato.

Fue entonces cuando la Philips (por medio de João Araújo, según Lyra; por medio de Marino Pinto, según Bôscoli) le puso un contrato delante, prometiéndole que grabaría su disco de inmediato —en solitario—, y que le convertirían en el João Gilberto de la compañía. El contrato parpadeaba con letras de neón ante los ojos de Carlinhos, pero fue honesto y reveló que ya había grabado su participación en *A turma da Bossa Nova* con la Odeon. La Philips le aseguró que sin contrato eso no significaba nada. Lyra firmó entonces con la Philips, y el avisado João Araújo se encargó de que la foto del evento apareciera al día siguiente en todos los periódicos. La noticia estalló como una bomba de un megatón (lo máximo en bombas de la época) en el patio de la bossa nova.

André Midani, encendido de odio, convocó a la prensa para anunciar que la Odeon embargaría el disco de Carlinhos Lyra con la Philips. La Philips no se lo tomó en serio. Al final, la Odeon retiró el proyecto de *A turma da Bossa Nova* y lo redujo a un doble sencillo con el conjunto de Menescal, que ya había grabado también. Algunos integrantes de la pandilla, como los hermanos Castro Neves, se sintieron agraviados y se adhirieron a Carlinhos. Alayde también estaba descontenta con la

Odeon. La Philips los contrató enseguida y empezó a dinamitar el grupo que la Odeon se había reservado sin mucho esmero. La bossa nova, de repente, era el detonante de una guerra entre dos compañías: casualmente, entre una poderosa multinacional, la Odeon, y una brava compañía binacional (la Philips, antigua Companhia Brasileira de Discos, antigua Sinter, comprada ahora por los holandeses, pero presidida aún por Alberto Pittigliani).



Cisma: Lyra (con traje oscuro), entre Feitosa, Carlos Monteiro de Souza y César de Alencar, firma con la Philips y divide la bossa nova.

Los furúnculos nacionalistas no se encontraban aún tan inflamados en 1960 como dos o tres años después. Pero ya empezaban a reventar en la UNE (Unión Nacional de Estudiantes), en la playa de Flamengo, donde se reunían los muchachos que estaban creando el CPC (Centro Popular de Cultura). Algunos de estos *muchachos* —por decirlo así— eran Ferreira Gullar, Leon Hirszman, Carlos Estevam, Oduvaldo Viana Filho y, éste sí, el joven Carlinhos. El CPC surgía para «recuperar» las «raíces» de la «auténtica» cultura «popular», «ahogadas» por los «tentáculos» de la General Motors, la Esso Standard Oil, la Coca-Cola, la Metro Goldwyn Mayer y otras grandes multinacionales.

Aunque Carlinhos no compartía todo lo que se discutía en el CPC. Cuestionaba, por ejemplo, al filósofo húngaro Gyorg Lukács, cuya palabra era ley allí. Lukács ponía como un trapo a Kafka, que a Carlinhos le parecía lo mejor, y no hacía más que elogiar a Thomas Mann, que a Carlinhos le parecía un ladrillo. Antes de eso, Carlinhos ya había ejercido una ligera disidencia, al desaprobando el nombre original con el que querían bautizar al CPC, que era el de CCP (Centro de Cultura Popular).

—Estoy en contra —votó—. Soy burgués. No hago cultura popular, sino cultura burguesa, inevitablemente.

Algunos lo miraron horrorizados. ¿Cómo alguien tan inteligente y alineado con las aspiraciones populares podía denominarse a sí mismo «burgués»? Carlinhos

explicó que el hecho de que le gustara el samba de los morros no le hacía querer mudarse a una favela y que, por lo tanto, sería incapaz de producir el tipo de música que aquellos sambistas hacían. Además, si usaba camisas vaqueras, compradas en Casa da Pátria, en la plaza Quinze, era sólo porque estaban de moda. Pero apoyaba un centro *popular* de cultura, que estuviera abierto a todas las tendencias. Ferreira Gullar pensó que tenía razón. Y ciertamente debía de pensarlo, porque hacía menos de un año Gullar aún se empeñaba en escribir poemas neoconcretistas, uno de los cuales, titulado «O formigueiro» [El hormiguero], lo creó para enterrarlo en un terreno baldío —enterrarlo físicamente—, se ignora con qué propósitos.

—Y de este modo, el CCP se convirtió en el CPC —dijo después Carlinhos.

La rebeldía de Carlinhos se manifestaba también cuando acudía a São Paulo para las primeras actuaciones de la bossa nova en eventuales programas de televisión, y la producción de los programas intentaba que dijera algo positivo sobre el patrocinador. En uno de ellos, patrocinado por los caramelos Mentex, en TV Excélsior, cuando terminó de cantarle a una chica disfrazada de coneja, con las orejas correspondientes, el pompón y un tablero colgado del cuello, ésta se acercó sonriente y le preguntó ante las cámaras:

—¿Le apetece un Mentex?

—No, me parecen horribles —respondió Carlinhos, en directo.

El sincero Carlinhos aprovechaba esos viajes a São Paulo para colaborar en la fundación de una célula del Partido Comunista en el barrio de Higienópolis. Pero el contrato con la Philips apenas le dejaba tiempo, y todas aquellas conversaciones con Vianinha, Flávio Rangel, Chico de Assis, Cleide Yáconis, Stenio Garcia y Gianfrancesco Guarnieri sólo se concretaron en su voluntad de que sus canciones hablaran de temas menos *alienados* que las que había hecho con Ronaldo Bôscoli. Irónicamente, fue a Bôscoli a quien escuchó por primera vez, unos años antes, la expresión «ser de izquierdas»; en contra, claro está. Ambos chocaban en este terreno. Carlinhos era de izquierdas, pero esto no les impidió hacer «Canção que morre no ar», que no era de izquierdas ni de derechas, sino simplemente bonita.

Pero para ser de izquierdas, Carlinhos tenía una habilidad notable en los negocios. Por iniciativa suya, la academia de guitarra que fundó con Menescal se había expandido y tenía ya una filial, en la calle Maestro Francisco Braga, también en Copacabana. Y fue Carlinhos quien más batalló para que la Odeon hiciera el dichoso contrato. Y fue él también quien intentó convencer a Ronaldo Bôscoli para que registraran, a nombre de los dos, la expresión «bossa nova».

Lyra preveía, con razón, que con el jaleo que se estaba montando en torno a la expresión —que ya había llegado con fuerza a la calle—, en breve todo sería «bossa nova». Y de hecho empezaba a ocurrir: de vez en cuando, una nueva marca de frigoríficos o una promoción inmobiliaria se anunciaban en los periódicos como «bossa nova». Temía que, por el desgaste, los otros les quitaran su juguete. Pero, ante su sorpresa, Ronaldo no quiso. Dijo que no lo consideraba justo: nadie sabía de quién

era la expresión y, en todo caso, sería de la anónima secretaria del Grupo Universitario Hebraico, donde apareció escrita por vez primera. Él, Ronaldo, sólo había contribuido a su popularización, junto con Moysés Fuks y João Luiz de Albuquerque. Por lo demás, ¿quién había inventado la bossa nova? ¿João Gilberto? ¿Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinicius? ¿Johnny Alf, João Donato? ¿O entre todos?

Las divergencias eran muchas entre Lyra y Bôscoli, a quienes los mayores llamaban «el Tom y el Vinicius de juveniles». Cuando el contrato con la Philips provocó el cisma con el resto del grupo, Carlinhos consideró que ya no tenía derecho a decir que hacía «bossa nova». Buscó otro nombre para su música y lo encontró: *sambalanço*, mezcla de samba y *balanço* [balanceo, *swing*]. La música era la misma bossa nova, por supuesto, pero ese nombre era suyo. Carlinhos confiaba tanto en el éxito de *sambalanço* que, antes de que los oportunistas le echaran el guante, gastó tiempo y dinero en inscribirlo en el Registro de Marcas y Patentes. (Pero en la práctica nadie tuvo interés en apropiarse del *sambalanço*, y la única aplicación que tuvo el nombre no fue por parte de Carlinhos, sino por la del pianista César Camargo Mariano, que años después bautizó así su trío, que tocaba bossa nova).

La Philips dejó que Carlinhos jugara cuanto quisiera con lo de *samba-lanço*, pero a la hora de bautizar su primer disco no dudó ni un segundo. Lo tituló *Bossa Nova Carlos Lyra*. Y aún le pidió a Ary Barroso, a estas alturas ya institucionalizado como el principal avalista del movimiento, que escribiese la contraportada. Quisiera o no, Carlinhos Lyra siguió siendo bossa nova; y a ésta tampoco le interesaba renunciar a su —en palabras del propio Tom— «mayor melodista».

La Philips cumplió su palabra y sacó *Bossa Nova Carlos Lyra* a comienzos de mayo. El maestro Carlos Monteiro de Souza se empeñó en que los arreglos recordaran a los de Jobim para João Gilberto, pero el disco daba la impresión de incluir más bossa nova en la portada que en el interior, la mitad del cual lo constituían sus antiguos sambas-canciones, o sonaban a eso. Carlinhos también estaba vaciando los cajones. Pero, obviamente, como cantante no era João Gilberto, y como guitarrista menos aún. (La guitarra de «Rapaz de bem», de Johnny Alf, que Lyra cantaba en el disco, era la de Baden Powell: mucho más próxima al jazz que a la bossa nova). Pero todo el repertorio («Chora tua tristeza», «Ciúme», «Barquinho de papel», «Gosto de você», «Quando chegares», etc., por no hablar de «Maria Ninguém») resultaba muy bonito, y había sido contrastado de sobra en los conciertos de la bossa nova del año anterior.

Y hablando de conciertos: se celebraría otro aquel mes, en la misma facultad de Arquitectura donde se realizó el primero. Bôscoli lo había fijado hacía meses y aseguraba que supondría la consagración y la apoteosis de la bossa nova. Pero ahora, con la escisión entre él y Carlinhos, ¿en qué quedaba el asunto?

El grupo de Carlinhos dio la respuesta: ofrecería su propio concierto, en la PUC, la misma noche. Río de Janeiro se disponía a comprobar si era lo suficientemente

grande como para albergar dos bossas novas.

* * *

Los jóvenes de la Zona Sur se movilizaron aquella noche de mayo de 1960, un viernes. Había quien suspiraba por no poder estar en los dos sitios a la vez. En la facultad de Praia Vermelha tendría lugar *A noite do amor, do sorriso e da flor* [La noche del amor, la sonrisa y la flor], con todo el grupo de Ronaldo y la prometida presencia de João Gilberto —por primera vez en un espectáculo de la bossa nova—, además de Vinicius. En la facultad de Gávea tendría lugar la *Noite do Sambalanço* [Noche del *Sambalanço*], con el grupo de Carlinhos, incluyendo una discutible «adhesión»: Juca Chaves, en boga en la época por sus baladas y *modinhas*, más apropiadas para la isla de Avalon que para la playa de Arpoador.

Los periódicos, encabezados por *Última Hora*, contribuyeron a apagar el incendio con gasolina. Apoyaron abiertamente, como hinchas, al grupo de Bôscoli, divulgando día a día los «entrenamientos» y la alineación del equipo, con todas sus figuras: João Gilberto, Vinicius, Os Cariocas, Johnny Alf —traído de São Paulo por el periódico—, Norma Bengell y tres aportaciones más de la Odeon: Rosana Toledo, Elza Soares y el Trio Irakitan. Cuando se trataba de hablar del otro espectáculo, a *Última Hora* le encantaba citar la frase de Nara:

—Los otros son Carlinhos Lyra, Juca Chaves, Alayde Costa y un grupo de aprendices de guitarra.

Era clarísimamente el concierto de la Odeon contra el de la Philips, pero no todos sus participantes lo sabían. Y el público ni lo sospechaba. La Odeon cedió todo el equipamiento para el espectáculo, lo instaló en Arquitectura y proporcionó además furgonetas para el transporte de los artistas. En la PUC, la Philips hizo lo mismo. Una vez más, estimaciones aproximadas hablaron de tres mil personas en Arquitectura y casi otras tantas en la calle sin poder entrar. En la PUC, también con lleno, hubo una cifra algo más baja, pero sólo porque su aforo era menor. El concierto de Arquitectura, como era previsible, fue mucho mejor, y los que eligieron el de la PUC se arrepintieron al día siguiente. Aquella batalla en concreto la ganó la Odeon, y tan de largo que nadie podía imaginarse que terminaría siendo la Philips la que ganara la guerra.

Ronaldo Bôscoli anunció por el micrófono:

—Ésta es *A noite do amor, do sorriso e a flor*. Es el primer festival de bossa nova: pero de bossa nova *de verdad*.

Quería decir que el otro, el de la PUC, no lo era; o que el realizado en el teatro Record, en São Paulo, una semana antes, tampoco lo había sido demasiado, dada su composición: el personal de Carlinhos Lyra y unos cantantes locales. La verdadera bossa nova se encontraba allí en Arquitectura, ante un telón de fondo pintado por el

estudiante Mauro Halfeld dos Guarany's, que mostraba una rosa y el impresionante plantel de artistas.

Uno de tales artistas era Johnny Alf, al que el público carioca no veía desde hacía cinco años. Mientras estaba en São Paulo, la bossa nova se desarrolló a sus espaldas y él se quedó atrás. Los más jóvenes, que eran la gran mayoría en el público, no sabían que de su piano en la *boîte* Plaza habían salido algunos de los principales ingredientes de la receta. Bôscoli intentó ser didáctico al presentarlo:

—Los genuinos entendidos en la historia de la bossa nova no habrán olvidado este nombre. Hace diez años que toca música bossa nova y por eso muchas veces ha sido calificado de tunante y de loco. ¡Johnny Alf!

Alf fue al piano y tocó y cantó «Rapaz de bem» y «Céu e mar», sus dos grandes clásicos, desafinando horrores y fallándole la voz; parecía asustado y tembloroso. Y, de hecho, lo estaba. Arrancarlo de São Paulo para aquel concierto fue toda una heroicidad. Nunca había cantado ante tanta gente y su colosal timidez irrumpió en escena. Para darse valor, había bebido muchísimo, antes, durante y después del viaje, y llegó muy borracho a Arquitectura. Uno de los estudiantes, Luís «Chupeta» [Chupete], y dos colegas más de la Asociación Atlética lo convencieron para que los acompañara al baño. Allí le quitaron la ropa y le dieron una buena ducha para hacerle regresar al planeta Tierra. Visto lo visto, podría considerarse que la actuación le salió hasta bien.



Astrud: con João en Arquitectura, atisbando su futura carrera.



Johnny Alf: presentado por Bôscoli como músico de bossa nova desde «hace diez años».



Batalla de bossas: en la misma noche, el concierto en Arquitectura y el del grupo de Lyra en la PUC.

Norma Bengell tuvo la prudencia de no cantar con las piernas desnudas. Ni falta que hacía. Entró con un caniche blanco en los brazos y con una malla ajustada que realizaba cada curva de su cuerpo espectacular. Con aquel *look*, debió de ser una delicia escucharla cantando «*Vem, menina feia / Todo o seu medo vai acabar / Mas se você é feia / Amor bonito você vai encontr-RRRar*» [Ven, niña fea / todo tu miedo se va a terminar / aunque seas fea / un amor bonito vas a encont-RRRar]. Los chicos del público deliraban, pero las chicas —las primeras fans de la bossa nova, como la joven Wandinha Sá, de quince años— no tanto. Para ellas, con sus vestiditos de tubo y sus faldas globo, Norma Bengell era demasiado mujer para pertenecer a la bossa nova...

De Elza Soares, por tanto, ni hablar. Su participación, cantando «Se acaso você chegasse», fue aplaudida, pero con todos aquellos *scats* ásperos a lo Louis Armstrong, salió de la velada no con el mote que le hubiera gustado —Elza «Armstrong» Jones—, sino con otro mucho menos glorioso: «El catarro que canta». No se sabe cómo, pero hubo tiempo para todo el mundo: el personal de la casa (Normando, Luís Carlos Vinhas —que entró en el escenario en bicicleta—, Chico Feitosa, Nara, Claudette Soares, Sérgio Ricardo y el conjunto de Menescal —con

Eumir Deodato al piano—, que los acompañó a casi todos), más los dos representantes de São Paulo, Pedrinho Mattar y Caetano Zama. Vinicius fue el único que no cantó: entró llevando de la mano a su hija Georgiana, y Arquitectura se vino abajo. Maliciosamente, *Última Hora* lo llamó aquel día «abuelo bossa nova»; aunque Vinicius tenía cuarenta y siete años y Georgiana siete.

Las dos mayores atracciones cerraron la noche: señor João Gilberto y señora. Cuando él entró, se hizo un silencio abisal y, ante tres mil personas que contenían la respiración, cantó «Samba de uma nota só» y «O pato». A continuación, acompañó a Astrud a la guitarra, haciendo armonías con su voz, en «Lamento» y «Brigas, nunca mais», ambas de Tom y Vinicius. Al público le pareció que Astrud cantaba muy bien, pero si alguien hubiera insinuado que, de allí a cuatro años, iba a vender millones de discos en Estados Unidos, lo hubieran internado en la clínica Pinel, allí cerquita. Astrud se retiró y João Gilberto terminó con el tema del espectáculo: el amor, la sonrisa y la flor de la letra de «Meditação», de Tom y Newton Mendonça; al cual, por cierto, no se le vio en Arquitectura ni nadie puede asegurar que llegara a ser invitado. (Cuando murió seis meses muy tarde, debieron de tener remordimientos).



«Bim-bom»: Joao Gilberto le ensena que sólo esto es su *baião* a Lena Home que lo cantó en el Golden Room del Copacabana Palace, y tuvo que hacer tres beses.

* * *

Tres días después de *A noite do amor, do sorriso e a flor*, la estrella norteamericana Lena Horne cantó «Bim-bom» en portugués en el Golden Room del Copacabana Palace y tuvo que hacer tres beses. Se había aprendido la canción con el disco de João

Gilberto y ahora, si era posible, quería conocerlo en persona. El periodista João Luiz de Albuquerque lo hizo posible, llevándolo a la *suite* de Lena en el Copa, donde ella ensayaba con sus músicos. En cuanto lo vio, Lena se echó a su cuello y le soltó atropellándose que si él era absolutamente esto y aquello y lo de más allá. João Gilberto notaba que Lena Horne parecía entusiasmada con algo, pero se impacientó:

—¡No entiendo una palabra de lo que está diciendo esta mujer!

Cuando Lena se calmó y João cogió la guitarra para cantar, los músicos de ella intentaron acompañarlo, con cautela al principio; pero a los pocos minutos producían juntos un sonido que parecían haber ensayado durante semanas.

Otros cantantes norteamericanos empezaban a descubrir la bossa nova. El año anterior, Sarah Vaughan había viajado por primera vez a Brasil, donde escuchó a Johnny Alf en la nueva Baiúca-Roosevelt, en São Paulo, y lo invitó a ir con ella a Estados Unidos. Alf se quedó de piedra y fingió que no la entendía. Hay que imaginárselo: ¡ir a Estados Unidos con Sarah Vaughan, cuando Sarah Vaughan era todo lo que él quería ser! Nat King Cole también había pasado por Río, actuando en el Copa y recopilando material para sus discos *latinos*. Sylvinha Telles realizó dos grabaciones con él. Nat era uno de los ídolos de João Gilberto, y éste se propuso verlo de cerca: se apostó en un pasillo de laOdeon, que era la compañía de ambos, y esperó casi dos horas al acecho, cerca de una puerta por la que sabía que saldría. Nat King Cole salió, fumando con boquilla, y pasó rápidamente a milímetros de João Gilberto. Aquella noche, en casa de Tom, João comentó maravillado:

—No es negro. ¡Es azul!

Pero João no se comportaba así con todo el mundo. Un día, se encontraba tranquilamente en casa con Astrud y un amigo, Alberto Fernandes, de Porto Alegre, cuando su padrino Jorge Amado le telefoneó. Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, de viaje por Brasil, estaban en su casa de Río: ¿qué tal si se daba un saltito hasta allí con la guitarra?

—Muy bien, Jorge, voy para allá.

Sartre y De Beauvoir ya se han muerto y João Gilberto aún no ha llegado.

* * *

—¡Y ahora, la Voz Orgullo de Brasil: Vicente Celestino! —anunció triunfalmente César de Alencar en su programa con público de Radio Nacional.

Vicente alzó la cabeza, dejó que los ventiladores del escenario le acariciaran la espesa cabellera e infló el pecho:

— *O paaato/Vinha cantaaando aleeegremente / Qü-ém, qü-ém...* [El paaato / venía cantaaando aleeegremente / cu-á, cu-á...].

La elección de «O pato» por un barítono de opereta como Vicente Celestino ya era risible de por sí, pero su manera de pronunciar «*qüém, qüém*», dividiendo las sílabas en «*qü-em, qü-em*», era para troncharse. Los miembros del jurado de César de

Alencar, todos periodistas, se esforzaban por contenerse. A fin de cuentas, Vicente ya tenía sesenta y seis años. Era una gloria de la música popular, pero su último éxito había sido con la película *O ébrio* [El borracho], de 1946. Que decidiera cantar una canción de la bossa nova —aun provocando que se desprendiera el estuco del techo— indicaba que el hombre al menos intentaba actualizarse. Por eso, cuando los miembros del jurado puntuaron a Vicente, se pasaron el micrófono de mano en mano, diciendo casi mecánicamente:

—Diez.

—Diez.

—Diez.

—Diez.

—Cero.

Silencio en el auditorio. ¡Alguien le había dado un cero a Vicente Celestino! El insensible que había osado hacer eso era Moysés Fuks, que ya no trabajaba en *Última Hora*, sino en *Radiolândia*. Sus compañeros de jurado lo miraban como a un marciano. Pero Fuks sabía lo que hacía. En su calidad de organizador, como director artístico del Grupo Universitario Hebraico, del espectáculo donde se leyó por primera vez la expresión «bossa nova», no podía permitir que un clásico del movimiento, como «O pato», lo desfigurara de aquella manera alguien a quien consideraba un adefesio del pasado, por más glorioso que éste hubiera sido. Uno del jurado le dijo «chsssst, chsssst», y fue lo último que se oyó. Las *simias* sacaron de sus talegas todas las provisiones que se habían llevado para las ocho largas horas de auditorio y se pusieron a lanzárselas a Fuks, y de paso también a los demás miembros del jurado. *Quibes*, tomates y naranjas se estrellaban en sus cabezas, y César de Alencar no sabía si consolar al ofendido Vicente o acudir a salvar al jurado del linchamiento.

«O pato» fue, al principio, el gran *hit* del segundo elepé de João Gilberto. Bajo su espontánea apariencia, ofrecía un colorido de dibujos animados y una construcción excelente; o, al menos, João Gilberto consiguió que pareciera así. Con el éxito, uno de sus autores, Jaime Silva, tuvo que salir de su cueva, al menos para ir a la Odeon a cobrar sus derechos de autor. Jaime aprovechó para buscar a João Gilberto y mostrarle otras canciones de su repertorio, con la esperanza de que las grabara. Pero a João Gilberto le decepcionaron. Todos los sambas de Jaime Silva seguían la línea de «O pato»: tenía «O sapo», «A vaca», «O marreco» [el sapo, la vaca, la oca] —la granja completa—, y ninguno era igual de bueno.

Pero a «O pato» le esperaba una carrera brillante. Todo el mundo parecía conocerlo. El programa *Noite de gala* a veces se emitía desde fuera de TV Rio y en una de esas noches visitó el Tijuca Tênis Clube. El público lo componían los cientos de socios del club, y el gimnasio, que era donde se había improvisado el plató, estaba a rebosar con los artistas, los técnicos y un montón de sambistas de Mangueira. João Gilberto soló aceptó participar en el programa porque prácticamente lo arrastró el productor, Abelardo Figueiredo.

Se hizo todo el silencio posible, João Gilberto entró en el escenario, esperó hasta que pudo oírse el sonido de una mosca y empezó:

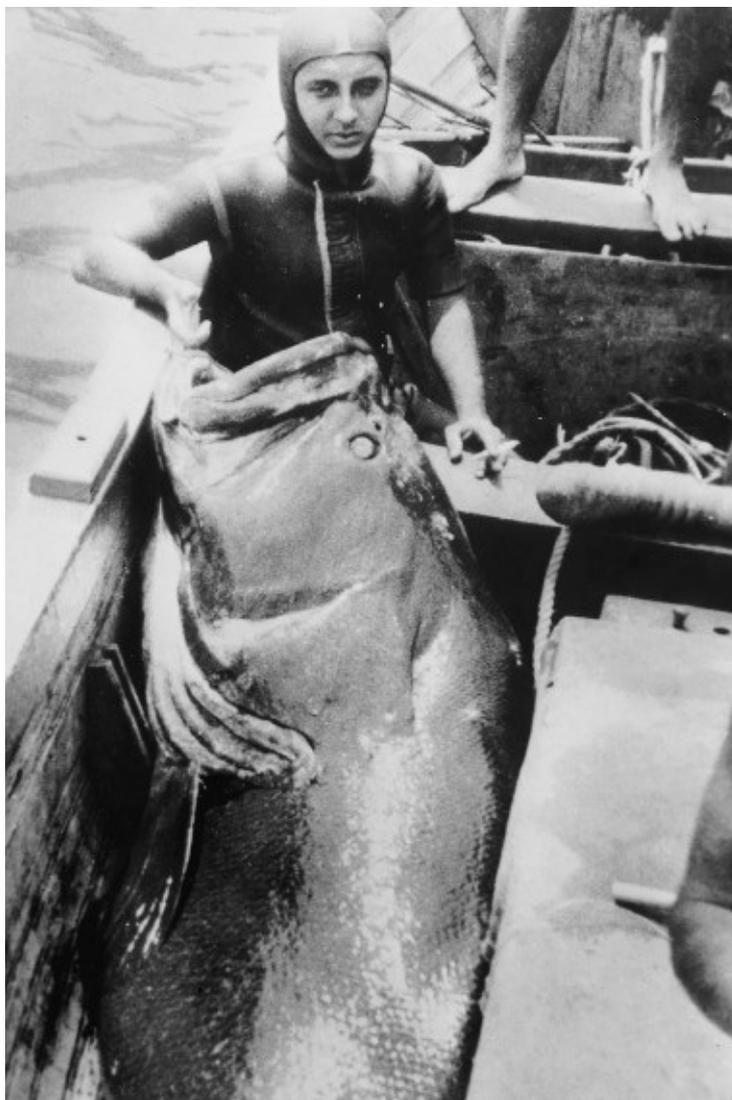
— *Opa-to / Vinha cantando alegremente...*

Como si se hubieran puesto diabólicamente de acuerdo —cosa que no habían hecho, como es natural—, los cientos de socios, los otros artistas, los técnicos y el grupo de Mangueira completaron al unísono:

— *¡¡¡QÜEM-QÜEM!!!*

João Gilberto se calló. Dirigió una mirada doliente y triste al público, durante interminables segundos. Entonces susurró al micrófono: «Yo no soy Miltoninho». Y se fue.

Nunca se supo por qué hizo esta referencia al *excrooner* y panderista de los Anjos do Inferno y los Namorados da Lua, que triunfaba en 1960 con un samba titulado «Mulher de trinta».



Puntería infalible: Menescal y el mero de trescientos sesenta kilos.

XIV

ES SAL, ES SOL, ES SUR

Ronaldo Bôscoli, tras devolverle el anillo a Carlinhos Lyra, contrajo nupcias musicales con Roberto Menescal. Empezó entonces lo que Ronaldo llamaría «el gran día festivo» en la vida de todos ellos. Fue un matrimonio entre la música y el mar: tan evidente, que no se les había ocurrido todavía. En la actualidad suele pensarse que la bossa nova nació sabiendo a sal, porque canciones como «Garota de Ipanema», de Tom y Vinicius, de 1962, y «Samba de verão», de Marcos y Paulo Sérgio Valle, de 1964, fueron enormes éxitos y la simbolizaron a la perfección. Pero no fue siempre así. El mar empezaron a explotarlo a partir del verano tropical de 1960-1961, cuando Menescal y Bôscoli unieron en serio sus arpones y sus lápices.

Hasta aquel verano, Menescal no componía. Su único intento anterior, «Jura de pombo», había sido un parto tan doloroso para él y su letrista, el propio Bôscoli, que Menescal decidió que le bastaba ser sólo guitarrista como Barney Kessel, Charlie Byrd o Jim Hall. (Alayde Costa llegó a grabar la cancioncilla, pero ella era amiga y no contaba). Sin duda, la sombra de Carlinhos Lyra junto a Ronaldo pesaba sobre él. Menescal creía que nunca sería tan espontáneo, melódico y lírico como Carlinhos. Pero ahora que éste había quedado mal con casi todo el grupo —se separaron incluso las academias—, Menescal veía el mar abierto ante sí para componer con Ronaldo. Y de esa zambullida salieron, casi a la primera, «Nós e o mar», «Rio», «Ah! Se eu pudesse», «Mar, amar», «A morte de um Deus de sal» y, no hay ni que mencionarlo, «O barquinho». Todas del género sol-sal-sur.

Un factor decisivo fue que Menescal arrancara a Bôscoli del asfalto y lo atrajera a las pescas en Cabo Frio, Arraial do Cabo y Rio das Ostras con su pandilla: Chico Pereira, Jom Tob (Jomico) Azulay, Henrique «Perobepa», Ronaldo «Cientista» [Científico], el ex Garoto da Lua Toninho Botelho y, ocasionalmente, Luizinho Eça y Luís Carlos Vinhas. Bôscoli y Chico Feitosa se unían a ellos, a veces con Nara. Al principio, Menescal y Chico Pereira alquilaban una trainera con motor de gasolina, la *Thiago III*, con capacidad para diez personas, que sería justamente el barquito de la canción. Sólo después se asociaron para hacerse con una lancha, la *Luanda*. Para no dormir al sereno, alquilaban una casita de pescadores en Arraial do Cabo y llevaban camas Dragoflex, de hierro y lona, o usaban esterillas de playa, de ésas en las que la arena se mete en los pliegues y las costuras y tatúa el cuerpo de quien se acuesta en ellas. Algo rústico, ciertamente; pero todo era en honor de la aventura.

Menescal y los otros practicaban pesca de inmersión, pero nadie podía competir con él. Sus compañeros coinciden en que Menescal era imbatible: siempre conseguía pescado, capturándolo entre las rocas o en marcha: corvinas, abadejos y chernas. Éstos eran mansos, con lo que la lucha resultaba desigual, porque, aunque el pez estuviera en su elemento, Menescal utilizaba armas —los arpones— y una puntería

simplemente asesina. A cada disparo suyo, el fondo del mar se teñía de sangre. Cuesta creer que de esta ferocidad surgieran aquellas canciones que hicieron del mar un decorado idílico de la bossa nova.

El combate submarino sólo se equilibraba cuando se trataba de meros o de mantas-rama, peces que no se andan con chiquitas con nadie. Pero Menescal ganaba siempre: su foto con un mero de trescientos sesenta kilos, humillantemente capturado, salió en varios periódicos, para vergüenza del mero. Pese a que ya eran célebres, sus proezas como pescador aún se tomaban a cachondeo en Ipanema: nadie que no hubiera ido con él de pesca se creía tales hazañas. Hasta que un día, en la playa que da a la calle Farne de Amoedo, Menescal se puso el traje de neopreno, cogió el arpón del coche y les dijo a sus amigos:

—Voy a ver si encuentro un pez por ahí.

Los otros se rieron, él se sumergió y, a los pocos minutos, volvió con una cherna. Conviene no olvidar el dato: en 1960 los peces aún frecuentaban la playa de la Farne de Amoedo.

Bôscoli se quedó muy impresionado cuando Menescal le *demonstró* la existencia de Dios, al revelarles el fondo del mar y descubrirles que allí existe una «ciudad iluminada». Posiblemente existiera, pero Bôscoli prefirió observarlo del modo más seguro posible: poniéndose las gafas de buzo y sumergiendo la cabeza sólo unos palmos, mientras le sujetaban las piernas desde dentro de la embarcación. En realidad, su verdadera función en las jornadas de pesca era la de «técnico», según definición propia. Se apostaba en el lugar más elevado del barco y se ponía a dar instrucciones al grupo —y también al pez—, gritando hacia abajo:

—¡Avanza, Chico! ¡Atrás, Menescal! ¡Pez, cuidado con el ladrón!

El uniforme de inmersión era el traje de hombre rana, pero Chico Feitosa prefería ponerse bragas de mujer por debajo. Decía que eran más cómodas. En la arena, ellos fueron de los primeros en Río que usaron los *shorts* estampados de surfista, que aún no se encontraban en las tiendas y se los confeccionaba a medida la mujer de uno de los porteros de la Galería Menescal. Pero no todo era tranquilidad cuando salían de pesca. Menescal no permitía beber a bordo, lo que obligaba a Ronaldo y Toninho Botelho a introducir el *whisky* o el aguardiente de contrabando en el barco, en botellas de guaraná Caçula, de casco oscuro.

Ceci, el barquero que gobernaba el *Thiago III*, no se creía que Ronaldo y Menescal fueran artistas «de la radio». Los aparatos de radio no eran frecuentes en las casas de los pescadores, y televisores ni había. Como no se resignaban a que Ceci no le prestara el debido respeto a su éxito, uno de aquellos fines de semana llevaron un transistor al barco. A los pocos minutos, Radio Jornal do Brasil puso «O barquinho» y el locutor dio el nombre de la canción y sus autores: «Con Maysa, de Menescal y Bôscoli, hemos escuchado “O barquinho”».

—Y ahora qué, ¿te lo crees o no? —dijo desafiante Menescal—. Ya has oído lo que ha dicho el tipo: «O barquinho», de Menescal y Bôscoli.

—¿Y qué? —replicó Ceci—. No hay sólo un Menescal y un Bôscoli en el mundo.

Quizá no, pero las canciones de ambos sobre el mar eran el no va más en Río, y aquella pareja equivalía, como se decía, a un «Caymmi de la Zona Sur». Pero seguro que Ceci ni siquiera creería en João Gilberto si lo viera.

A los propios Ronaldo y Menescal también les resultaba difícil creer en João Gilberto. La única vez que consiguieron llevarlo a Cabo Frio se negó a subir al barco y participar en la pesca. Los demás salieron al mar y João se sentó en una piedra a esperarlos, vestido y todo, bajo un sol de justicia, aunque había árboles de sobra cerca. Cuando regresaron, casi de noche, lo encontraron en el mismo sitio; completamente rojo, hinchado por la insolación y gimiendo: «¿Por qué me hacéis esto?». Fue una suerte que, cuando esto sucedió, en 1961, João ya hubiera grabado «O barquinho».

Desde mucho antes de grabarlo, él usaba «O barquinho» como seña para anunciarse bajo la ventana de los amigos, avanzada la noche. Al oír su silbido, el dueño o dueña de la casa sabía que era él y bajaba a decirle quién se encontraba allí. Dependiendo de la lista de los presentes, João entraba en la reunión... o se iba a silbar bajo otra ventana. Y no era para tomárselo a broma. Su presencia en una fiesta había pasado a estar más solicitada en Río que la del propio gobernador Carlos Lacerda; quizá porque, justo al contrario que Lacerda, sólo atendía una de cada cien invitaciones. Se convirtió en motivo de orgullo para cualquier anfitrión garantizarles a sus invitados: «João Gilberto viene!». Aunque no existiera la menor seguridad de que esto fuese a suceder; de hecho, la mayoría de las veces *no* sucedía.

También numerosas anfitrionas anunciaban su presencia en una fiesta —aunque no lo hubieran visto en su vida—, sólo para asegurarse la asistencia de todos los invitados. Pero incluso en las fiestas en las que se presentaba, no había garantías de que João Gilberto se quedara mucho tiempo, y ni siquiera de que se quedara. Cierta noche entró en el apartamento de Billy Blanco, saludó con la mirada, uno a uno, a todos los presentes —conocía al noventa y nueve por ciento de ellos—, y al completar la vuelta por el salón, salió de nuevo por la puerta sin decir ni pío. «Fue el uno por ciento restante el que le incomodó», supone Blanco. De igual modo, podía aparecer en casa de cualquier amigo sin ser invitado, cuando menos se le esperaba, y cantar hasta que los demás iban a echarse una cabezadita por turnos para seguir oyéndole.

Ya en aquella época, el principal medio de comunicación de João Gilberto con el mundo exterior era el teléfono. Solía llamar a su amiga Laurinha, esposa de Abelardo Figueiredo, y tirarse hablando con ella seis horas seguidas, con sólo un descanso de cuarenta minutos para que *él* comiera algo; y le pedía a Laurinha que esperara sin colgar. Y ella lo hacía, lógicamente.

* * *

En 1960, el programa *Brasil 60*, producido por Manoel Carlos y presentado por Bibi Ferreira en TV Excelsior de São Paulo, era el más ambicioso de la televisión brasileña de su tiempo. Visto desde hoy, era un programa con público más, pero pretendía ser moderno, lujoso y sofisticado; lo que explica que insistiera en incluir la bossa nova entre sus atracciones. El reticente y conservador público de *Brasil 60* torcía la nariz ante ella, considerándola una «cosa carioca», pero Manoel Carlos era lo suficientemente astuto como para combinar la bossa nova con algo que le gustara al público, y así se tragaban la píldora.

João Gilberto acudió varias veces a *Brasil 60*, en apariciones más que preparadas, incluso con los diálogos ensayados. En la primera de ellas, a Manoel Carlos se le ocurrió la gran idea de juntarlo con su antiguo ídolo Orlando Silva, por entonces ya sólo un nombre, no un cantante. Orlando entró en el escenario y, con las cuerdas vocales lamentablemente estropeadas, presentó uno de sus clásicos. Agradeció los aplausos, que se merecía por su pasado, y recibió a João Gilberto, que entró en el escenario bajo la desconfianza fría del público. João Gilberto lo abrazó, confesó ser su mayor admirador y le dijo que lo imitaba en Juazeiro. Siguiendo el guión, Orlando fingió no creérselo, le pidió que lo demostrara y João Gilberto cantó «Aos pés da cruz». Orlando esperó a que llegara al final de la canción, se unió a él y terminaron en un emocionante dueto.

El público percibió la sinceridad de João Gilberto —que, a pesar del guión, era real— y lo miró con otros ojos. La bossa nova, pese a ser «carioca», no podía ser tan fútil y liviana si João Gilberto le tenía tanto respeto a Orlando Silva. Muchos de aquellos cincuentones habrían conservado sus prejuicios de haber presenciado, pocos días después, al abatido Orlando, con lágrimas en los ojos, quejándose a un directivo de TV Tupi, en Río, de que la televisión ahora lo quería sólo para usarlo como *escalera* de João Gilberto.

Los jóvenes estudiantes del Mackenzie, en São Paulo, tal vez no vieran *Brasil 60*, pero disfrutaban de algo mejor: después del programa, Manoel Carlos llevaba a sus invitados —Tom, Vinicius e incluso João Gilberto— al bareto sin nombre de la asociación de alumnos de la escuela, en la calle Doctor Vilanova, donde los chicos podían escucharlos en directo, acompañados por el trío que actuaba en el programa: Pedrinho Mattar al piano, Luís Chaves al contrabajo y Rubinho a la batería; dos tercios del futuro Zimbo Trio. El bareto se llamaría después Sem Nome [Sin Nombre] y se convirtió en el lugar de encuentro de la bossa nova que se producía en São Paulo.

La bossa nova no tardó en descubrir São Paulo, porque en 1960 era la única ciudad que pagaba por lo que Río pensaba que debía ser gratis. En el futuro inmediato, el mercado paulista, incluyendo la televisión y los espectáculos del teatro Paramount, resultaría decisivo para garantizar el reflujó de la bossa nova a Río. Pero, en 1960, Vinicius estuvo a punto de echarlo todo a perder al meterse en una discusión en la *boíte* Cave, en la calle Consolação, y pronunciar la famosa frase en la que llamaba a São Paulo «el t́mulo del samba».

* * *

Vinicius había ido a São Paulo a resolver unos asuntos y entró en el Cave para hacer tiempo antes de volver —en taxi— a Río. La *boíte* se encontraba vacía, excepto una mesa, cuyos integrantes lo reconocieron y llamaron a voces. «Eran unos pijos, ya un poco borrachos», contó después Vinicius. Se sentó con ellos y, como hablaban alto, no oía bien la música del conjunto que tocaba. De pronto, Vinicius distinguió el piano de Johnny Alf en medio del jaleo. Se levantó y fue a charlar con él. Eso irritó al grupo. Cuando volvió, uno de los pijos le echó en cara:

—Qué mal gusto, cambiar nuestra compañía por un tipo que no da una, desafina a tope y tiene todas las armonías equivocadas. Vinicius le replicó:

—Un tipo con tu cara y tu bigote no tiene derecho a decir ni pío de música. Johnny Alf es un gran compositor y tú no tienes oído para comprender las armonías que hace.

Paulo Cotrim, relaciones públicas del Cave, escuchó la discusión y acudió corriendo. Pero Vinicius ya había vuelto al piano y le decía a Johnny Alf:

—Hermano, coge tu maleta y mándala a Río de Janeiro, porque São Paulo es el túmulo del samba.

Y se largó sin decir ni adiós. Johnny Alf, detonante involuntario de la discusión, prefirió quedarse quieto, aunque sólo fuera porque, pese a ser carioca del barrio de Vila Isabel, nunca fue del samba, sino del *jazz*. Pero la frase de Vinicius, de la que posteriormente él mismo se arrepentiría en público, fue repetida durante años. A los habitantes de São Paulo les costó perdonársela.



Tom en Brasilia: un poema sinfónico con Vinicius.



Tom en Brasilia: alboradas con Niemeyer.

La boba rivalidad entre Río y São Paulo se encontraba en una especie de apogeo en 1960, y frases desafortunadas como aquella de Vinicius contribuyeron a avivarla. Uno de los que intentaron enfriar la situación fue Murilinho de Almeida, *crooner* de la *boite* Sacha's, de Leme, que poseía un ingenio estilo Truman Capote. En São Paulo, en una fiesta elegante en la que se hablaba de la frase de Vinicius y la conversación amenazaba con recaer en las diferencias entre São Paulo y Río, Murilinho se bajó los pantalones, enseñó su culo blanco contrastando con las piernas tostadas de sol y dijo en supuesto inglés:

—*Ladies and gênrolmen, zis is zi difference bé-twin Rio and São Paulo!*

Para ser diplomático en activo, Vinicius no parecía estar en muy buena forma. En septiembre del año anterior al de su discusión en São Paulo, gastó diez días de su vida componiendo junto a Tom Jobim un poema sinfónico sobre una ciudad que aún no existía: Brasilia. Juscelino, al final de su mandato, les había invitado a ir allí para que escribieran una obra para el espectáculo de luz y sonido que se realizaría el día de la inauguración de la ciudad, el 21 de abril de 1960. Los dos viajaron en coche a Brasilia, en el Volkswagen de Tom, y Juscelino los instaló en el Catetinho, el campamento presidencial. Todo era precario en el Catetinho, salvo los servicios de Osório, el mayordomo oficial, cuya bodega parecía inagotable. Parecía: hasta que llegaron Tom y Vinicius.

«Brasília, sinfonia da alvorada» se compuso en aquellos diez días, en mitad de un paisaje desolador, habitado por serpientes y por un gallo al que Vinicius bautizó como «Polígamo de las sequías». Ya en aquella época se quejaba de que Brasilia no tenía esquinas.

¿Alguien ha oído «Brasília, sinfonia da alvorada»? Casi seguro que no. Para decepción de Tom y Vinicius, la pieza no se ejecutó en el espectáculo de luz y sonido, que los periódicos, a falta de algo mejor, denominaron «feérico». El responsable de la ceremonia se deshizo en disculpas y les dio varias explicaciones, ninguna demasiado convincente. Una de ellas era que se había producido un cambio en el estilo del

repertorio. Nadie conocía los detalles de ese cambio de «estilo», pero el hecho es que se interpretó en su lugar una marcha titulada «Salve o presidente», de Heckel Tavares, intercalándose en ella «Peixe vivo», el tema oficial de JK.

La «Sinfonía da alvorada» se grabó en una edición limitada, para unos pocos, y lo cierto es que ni esos pocos se animaron a cantarla en la ducha.

* * *

En 1961 no se levantaba una piedra en Río sin que apareciera algo «bossa nova» debajo. Carlinhos Lyra tenía razón: la marca era demasiado buena como para no haberla registrado; aunque eso no le hubiera impedido al mundo lanzarse a morderla. La prensa, la televisión y la publicidad fueron las que más se sirvieron de ella. Sus directores de arte dispusieron de una libertad con la que jamás habían soñado, e hicieron un festín con el uso del espacio en blanco, la disposición de las fotos, los títulos esmerados, la tipografía casi caligráfica: en fin, con todo lo que parecía «bossa nova». En realidad, simplemente aplicaban lo que veían hacer a los artistas gráficos norteamericanos desde la década de 1950, haciéndoseles la boca agua.

Los textos de los reportajes sobre cualquier asunto, principalmente los de José Amádio en *O Cruzeiro*, pasaron a tener un sabor a veces explícito de «bossa nova». En este punto ejercieron una influencia directa las letras de Tom, Vinicius y, ante todo, de Bôscoli, por ser ya del ramo: el lenguaje de la prensa se volvió más ligero, suelto y creativo. El *Jornal de Vanguarda*, un informativo ultramoderno de TV Rio, mostraba —u ocultaba— a un presentador —Sérgio Porto— de espaldas al público: y eso era «bossa nova». La expresión pasó a designar todo lo que fuera diferente o, aunque no lo fuese, supusiera una nueva interpretación. El Flamengo derrotó al invencible Santos de Pelé por uno a cero, con gol en propia meta: y eso era una «goleada bossa nova». Los paracaidistas brasileños acudían al canal de Panamá con un uniforme nuevo... y era un uniforme «bossa nova». En la UDN, un partido político que no cesaba de elegir militares, se formó un sector moderadamente renovador (del que formaba parte, Dios le perdone, el diputado José Sarney): y ésta era la «bossa nova de la UDN». La bossa nova no era culpable de tales abusos.

La empresa de electrodomésticos Brastemp lanzó una nevera «Príncipe bossa nova», que era «mayor por dentro y menor por fuera». La Westing-house inventó la lavadora para ropa de color, con el esmalte del cuadro de mandos en colores: y se la llamó «bossa nova». Aparatos de radio, gramófonos, enceradoras, máquinas de afeitar y demás utensilios que empezaban a producirse en Brasil, nuevos modelos de zapatos, corbatas y hasta edificios, se lanzaban bajo la etiqueta de «bossa nova». Todo esto formaba parte de la oleada de modernización que se había adueñado de Brasil en 1960, y tenía tanto que ver con la música que le daba nombre como *Pistoleiro Bossa Nova* [Pistolero Bossa Nova], una comedieta con Ankitó y Grande

Otelo, con las nuevas películas brasileñas que se hacían en Río y en Bahía. O sea, nada.

La bossa nova propiamente dicha tuvo que construir un dúplex para albergar a toda la gente que quería vivir en ella o en sus proximidades. A algunos se les dio la bienvenida, como al veterano cantante Mário Reis, a quien Aloysio de Oliveira convenció de que le restara unos días de descanso a su jubilación para grabar un elepé en la Odeon —*Mário Reis canta suas criações em hi-fi*—, incluyendo dos canciones que Tom y Vinicius compusieron para él: «O grande amor» e «Isto eu não faço não». Aloysio, como todo el mundo, consideraba a João Gilberto un seguidor de Mário Reis. Debió de sorprenderle saber que João no era precisamente fan de Mário y que la única grabación suya que elogiaba era «Cadê Mimi», de 1936.

* * *

Las adhesiones a la bossa nova se sucedían en aluvión. Algunas podían considerarse naturales, como la de Wilson Simonal, que cantaba cha-chachá en el Top Club, una *boite* de la plaza del Lido; la de Wilson Miranda, exsamba, *extwist* y *exhully-gully*; y la de Jorge Ben, que cantaba cosas como «*Itsy-bitsy, teenie-weenie yellow polka dot bikini*» y cuyo ídolo, además de João Gilberto, era el rockero brasileño Ronnie Cord. Pese al pasado negro, parecía que ellos sólo habían estado haciendo tiempo, hasta que llegara la bossa nova. Aunque mejor no hablar del pasado, porque Alayde Costa venía del bolero, hasta que la convirtió João Gilberto; y Claudette Soares, del *baião*. Mucho más natural fue la aproximación de los cantantes románticos, como Sérgio Ricardo, Rosana Toledo, Sílvio Cesar y Pery Ribeiro; o jazzísticos, como Leny Andrade, Flora Purim y, años después, Rosa Maria. Éstos efectuaron más fácilmente la transición.

En esta transición, por otra parte, nombres venerados por los chicos en la década de 1950, como Dick Farney, Lúcio Alves y Tito Madi, se habían quedado en el camino, pese a las muchas tentativas para incorporarlos. Los tres, que habían puesto las semillas, fueron las grandes víctimas de la bossa nova; por no hablar de Johnny Alf. Dick y Lúcio aún grabaron discos en la Elenco, cuando Aloysio de Oliveira fundó la compañía en 1963, y Lúcio llegó a participar en el concierto de la Escuela Naval, en 1959, pero ambos se sintieron siempre en casa extraña. En el auge de la bossa nova, viviendo ya en São Paulo, Dick Farney se centró en su piano, realizando actuaciones y discos instrumentales de *jazz*, como si no quisiera ser confundido. Lúcio, por su parte, admitiría muchos años después que se sintió «robado», al ver que toda aquella libertad recién adquirida por los cantantes —y que, en buena parte, se debía a él— reducía sus oportunidades de trabajo. Y a Tito Madi se le invitó varias veces al apartamento de Nara, pero hubo siempre algo que le impidió ir.

Ciertas adhesiones, de tan oportunistas, se quedaron en meras intentonas. Cuando se dieron cuenta de que perdían mercado, Tony Campello, Agnaldo Rayol y hasta

Anísio Silva consideraron la hipótesis de cantar bossa nova, lo que les fue sutilmente desaconsejado, para que no se expusieran a una vergüenza como la de Vicente Celestino con «O pato». Anísio Silva se mostraba tan desinformado al respecto que le pidió canciones de bossa nova a Carlos Imperial. Es posible que lo confundiera con Ronaldo Bôscoli. O quizá no.

Pocos meses antes, aún en 1960, Imperial organizó una reunión en su enorme apartamento de la calle Miguel Lemos, en Copacabana. El objetivo era vender como bossa nova a algunos jóvenes rockeros a quienes representaba informalmente. El padre de Imperial era banquero y él no tenía que trabajar para vivir, pero su pasión por Elvis Presley le había llevado a producir en TV Tupi el programa *Clube do rock* [Club de rock], en 1958, en el que Roberto Carlos y Tim Maia ya habían participado como cantantes y Erasmo Carlos como regidor. Fue el primero de una serie en la línea de *Os brotos comandam* [Los chavales mandan], que llevó a diferentes radios y televisiones en los años siguientes, intentando convertir a alguno de sus protegidos en el Elvis de la Zona Norte. Pero Imperial no lo estaba logrando —ninguno de sus protegidos sabía pronunciar bien «Wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom»— y algunos de ellos buscaron otras salidas.

Uno era Roberto Carlos, que, a sus dieciocho años, llamó a la puerta de la *boite* Plaza aquel mismo 1958 y descubrió a un cantante que solía intervenir en los conciertillos informales: João Gilberto. Roberto se quedó impresionado. Aquella voz y aquella guitarra, en el rincón más oscuro del fondo del local, acompañado por una simple batería, lo volvieron loco y le quitaron a Elvis de la cabeza por una buena temporada. Cuando aprendió a hacer una imitación aceptable de João Gilberto, compuso «Brotinho sem juízo» y se ofreció a participar en aquellas sesiones. Pero, precisamente por parecer una copia algo aguada del original, no le permitieron ni acercarse al micrófono. En las actuaciones de los jueves, en el club Leblon, le ocurrió lo mismo. Intentaba introducirse en el grupo, pero nadie quería saber nada de él ni de su «Brotinho sem juízo». Llegó un momento en que Roberto Carlos insistía demasiado, y lo más suave que le llamaron fue «pesado». Una de esas veces, en casa del empresario Lauro Boamorte, en Flamengo, Menescal se lo llevó a un rincón:

—Mira, tío, no tienes nada que hacer. Quieres cantar igualito que João Gilberto, pero ya tenemos a João Gilberto.

En 1959, Roberto Carlos llegó finalmente al micrófono del Plaza, como *crooner* de un conjunto que tocaba música de baile. Pero para entonces eso le parecía poco, porque João Gilberto triunfaba con el elepé *Chega de saudade* y ya se había montado el jaleo de la bossa nova con los conciertos universitarios. Intentó participar en esos conciertos y en todos le dijeron que no. Lo rechazó hasta Carlinhos Lyra, que tras el cisma con Bôscoli andaba reclutando gente. El único espectáculo en el que Roberto Carlos consiguió participar fue uno de los menos importantes, el del colegio Franco-Brasileiro. Por cortesía de Ronaldo Bôscoli.

Entonces Imperial entró en escena. Se figuró que la bossa nova podría ser sólo

una cuestión de rótulo y vio la oportunidad de vender a sus chicos con un nuevo envoltorio. Así que organizó aquella reunión. Juntó cerca de trescientas personas en su apartamento y convocó a la prensa, para presentar a «los nuevos talentos de la bossa nova», revelados por él. Menescal, también invitado, fue a echar un vistazo. Cuando vio que uno de los «nuevos talentos» era Roberto Carlos, pensó que ya había oído aquel disco y se fue a pescar. Pero la estrategia de Imperial resultó acertada, porque Roberto Corte Real, de la Columbia —la futura CBS—, se interesó por el chico y lo contrató allí mismo, por cuatro años; durante los cuales continuó imitando a João Gilberto, hasta que encontró su, digámoslo así, estilo propio.

Si a la bossa nova no le costó ningún esfuerzo mantener fuera a Roberto Carlos, el caso de Juca Chaves resultó mucho más complicado mientras duró. Sus sátiras y *modinhas* no tenían nada de bossa nova, pero había quien identificaba su manera de cantar con la de João Gilberto, y a la bossa nova —con la excepción de Carlinhos Lyra— le producía alergia esa identificación. Lyra veía «afinidades» entre la bossa nova y lo que Juca hacía, así que cuando se produjo su famosa disputa con Ronaldo Bôscoli, Carlinhos atrajo a Juca Chaves a su equipo; para irritar a Ronaldo y para reforzar su propio liderazgo.

Toda aquella ropa sucia podría haberse lavado en casa con detergente Rinso, si Juca Chaves no hubiera compuesto enseguida «Presidente bossa nova». Para Bôscoli no era tanto la apropiación indebida de la marca como el que Juca Chaves osara utilizarla para hacer crítica política, lo que nunca había entrado en los planes de la bossa nova. Para empeorar las cosas, la censura de Juscelino, contrariando su costumbre, prohibió la canción, con lo que ésta se convirtió en un éxito. Corrió el rumor de que Ronaldo había intentado darle a Juca en su famosa nariz; lo que, ciertamente, no pasó de ser un rumor, porque, de haberlo intentado, Bôscoli no hubiera tenido forma de fallar. El tránsito de Juca Chaves por la bossa nova sólo concluyó cuando, unos meses después, él mismo se desentendió de la polémica y siguió haciendo las mismas cosas de siempre, a las que ya nadie volvió a llamar bossa nova.



Beco das Garrafas, 1962: el Little Club, el Baccara y el Bottle's Bar.

XV

BOSSA NOVA EN VENTA

Mientras el mundo se engolfaba con la bossa nova en 1961, ésta se refugió en la calle Duvivier, en Copacabana, en un pasaje sin salida que Sérgio Porto había bautizado años antes como Beco das Garrafadas [Callejón de los Botellazos]. El nombre quedó pronto reducido a Beco das Garrafas [Callejón de las Botellas], mucho más noble, aunque se seguía refiriendo a la irritante costumbre de los habitantes de sus edificios de lanzar botellas vacías a los que frecuentaban las *boites* situadas abajo. A los granaderos nunca se les identificó, pero tenían mala puntería, porque no hay registro de impacto en ningún cráneo. Resultaban más eficientes arrojando agua u orina: una de las víctimas fue el juez del Tribunal Superior de Trabajo, Carlos Coqueijo, amigo de Vinicius, compositor esporádico y autor de «É preciso perdoar», que João Gilberto grabaría en 1973.

En 1961, esas *boites* eran, por orden desde el fondo del callejón hacia afuera: Little Club, Baccara, Bottle's Bar y Ma Griffe. De las cuatro, sólo Ma Griffe se dedicaba prioritariamente a la prostitución, aunque también tuviera un piano que, en un pasado reciente, había estado a cargo de Newton Mendonça. Las otras tres ofrecían sencillamente la mejor música que podía escucharse al sur de la bahía de Guanabara. Dos de ellas, Little Club y Bottle's, pertenecían a los mismos propietarios, los italianos Giovanni y Alberico Campana, siempre dispuestos a patrocinar a jóvenes talentos, mientras mantuvieran llenos sus locales.

Lo cual no era nada difícil. Las dos *boites* tenían un aforo de sesenta personas apretadas, si no llevaban chaquetas con hombreras: y había una cantidad muy superior de gente a la que le interesaba ver todas las noches los *pocket shows* que producía la nueva pareja Miéle y Bôscoli. Ellos introdujeron en Brasil un nuevo concepto de espectáculo: el de la pobreza *de luxe*. Así como Miéle, que dos años antes poseía un único pantalón, aunque de esmoquin, los espectáculos del Beco das Garrafas ofrecían una música de calidad, a cargo de artistas que en breve no tendrían precio, pero todo lo demás era precario; empezando por la producción. Miéle y Bôscoli creaban el espectáculo, reclutaban a los artistas, escribían el guión, montaban la iluminación —con un único foco y rollos de papel higiénico—, proyectaban las diapositivas, se ocupaban del sonido —con la ayuda de Chico Pereira— y dirigían el espectáculo: sin cobrar por ello, y encima pareciéndoles bien.

O, al menos, sin cobrar en dinero. Se contentaban con el *whisky* gratis y en plan *cowboy*, porque ninguna de las *boites* tenía frigorífico. El hielo, que compraban Giovanni y Alberico en bloques, se destinaba a los clientes. Para beber *on the rocks*, Miéle y Bôscoli habían acordado con el pianista Sérgio Mendes que la introducción de ciertos temas resultara bien trepidante —estilo Oscar Peterson—, para así poder romper algunas piedras de hielo sin que los propietarios —que eran también los

camareros— se enteraran; o que lo hicieran demasiado tarde. A los únicos a los que se les pagaba adecuadamente —en dinero, al final de su actuación— era a los artistas, que a su vez bebían gratis. E incluso había uno que al principio pagaba por tocar: Sérgio Mendes.

Con veinte años en 1961, Mendes no sólo no cobraba, sino que le obligaban a consumir y a pagar lo que consumía.

—Tú aún estás aprendiendo —le decía Alberico, con su acento italiano—. Así que tienes que pagar para aprender.

Sérgio aceptaba, porque entonces podía permitirse ese lujo. A mediados de la década de 1950 tomaba el transbordador en Niterói para ir, con sus pantalones cortos, a Tiendas Murray y escuchar gratis los discos de sus ídolos: Stan Kenton, que era la pasión común, y el joven pianista Horace Silver. Al final de la tarde, los clientes de la Murray hacían un fondo común para pagarle el transbordador de regreso a Niterói. Y no es que él fuera pobre; pero su padre, médico, no le soltaba el dinero. Su infancia había sido tétrica, marcada por una escoliosis que le había obligado a pasar años vestido con un corsé de yeso mientras estudiaba piano, y su familia le calentaba la cabeza cuando suspendía en el colegio. Para ganar algún dinero, montó un trío con su amigo Tião Neto, también de Niterói, al contrabajo, más algunos bateristas que iban rotando. Los tres tocaban todo tipo de bailes, sólo que estilo *jazz*, con lo cual nadie lograba bailar. Cuando tenían que interpretar un vals en los bailes de graduación, el único que conocían era «Lover», de Rodgers y Hart. Con este bagaje, a Sérgio Mendes, que ya era un pianista completo, le parecía una minucia cuando algún idiota le tiraba petardos bajo el piano en el Bottle's, durante un pase de «All the things you are».

Hacia 1960, empezó a dirigir los conciertos informales de *jazz* y bossa nova, que les sirvieron de iniciación a centenares de adolescentes cariocas y a muchos músicos aficionados, las tardes de domingo en el Little Club. Estos pequeños conciertos resultaban un buen negocio para todos. Los chicos entraban gratis y llenaban el local, pero pagaban los cubalibres que consumían. Los músicos profesionales también tocaban gratis, pero en esas ocasiones la bebida estaba más o menos liberada y ellos podían interpretar lo que realmente les gustaba, fuera de su trabajo formal en los bailes populares, en los conjuntos de las *boites* o en las orquestas de TV Tupi y TV Rio. Y lo que a ellos les gustaba era el *jazz*... hasta que la bossa nova les ofreció una serie de temas modernos y movidos, sobre los cuales resultaba una delicia improvisar: cosas como «Menina feia», «Não faz assim», «Desafinado», «Batida diferente» y «Minha saudade», que se convirtieron en los primeros *standards* jazzísticos de la bossa nova.

Un auténtico *who's who* de grandes músicos pasó por aquellas actuaciones dominicales en el Little Club, y después por las noches del Bottle's: los trombonistas Raul de Souza —en la época, ya admiradísimo como Raulzinho— y los hermanos Edmundo y Edson Maciel; los saxofonistas y flautistas J. T. Meirelles, Aurino

Ferreira, Paulo Moura, Juarez Araújo, Cipó, Jorginho y Beбето; los trompetistas Pedro Paulo y Maurílio; los pianistas Toninho, Salvador, Tenório Jr., Luizinho Eça y Luís Carlos Vinhas; los guitarristas Durval Ferreira y Baden Powell; los contrabajistas Tião Neto, Tião Marinho, Otávio Bailey, Manoel Gusmão y Sérgio Barroso; los bateristas Dom Um, Edison Machado, Vítor Manga, Chico Batera, Aírto Moreira, Wilson das Neves, João Palma, Hélcio Milito y Rafael; y los virtuosos de esos instrumentos que la revista *Down Beat* denominaba *miscellaneous*, como los armonicistas Maurício Einhorn y Rildo Hora, el vibrafonista Ugo Marotta, el trompista Bill Horn o el percusionista Rubens Bassini. Comparado con el Sinatra-Farney, el Beco das Garrafas sí que representó para la bossa nova algo así como lo que el Minton's Playhouse, el club de la Calle 118 de Harlem en Nueva York, fue para el *be-bop* a comienzos de la década de 1940.

A partir de 1961, este grupo cristalizó en diversos conjuntos estables, como el Tamba Trio de Luizinho Eça, el Bossa Três de Luís Carlos Vinhas, el Sexteto de Sérgio Mendes, el Copa Cinco de Meirelles o el Quinteto Bottle's de Tenório Jr., pero su reducto siguió siendo el Beco. Lo que ellos tocaban no era exactamente la bossa nova «peso pluma» de Tom, João Gilberto, Menescal y Milton Banana, sino una variante que se inclinaba hacia el *bop* y que el columnista de *jazz* Robert Celerier, del periódico *Correio da Manhã*, denominó *hard bossa nova*, mucho más pesada. Tan pesada, por cierto, que de haberse pasado João Gilberto por el Beco cuando aquellos grupos tocaban sus propios temas, como «Quintessência» o «Noa-noa», se hubiera quedado horrorizado: todas las baquetas que él creía haber eliminado de las baterías brasileñas se encontraban allí, haciendo más ruido que nunca. Y cuando estaban en las manos del baterista Edison Machado, peor aún: había sido cabo de artillería del Ejército y a veces tocaba como si se estuviera enfrentando a los alemanes.

* * *

A mediados de 1961, transformada en artículo comercial, expuesta como mercancía y vulgarizada por la publicidad, la bossa nova sentía que se ahogaba. A Menescal y Bôscoli no les gustaba ver su música mezclada con cifras, contratos y facturas, pero necesitaban defenderse. Tenían la ligera impresión de que el dinero era algo sucio. Para conservar las manos limpias y en condiciones de componer, cedieron la gestión de sus negocios a un editor musical, Umberto Marconi, que se convirtió en su apoderado. No fueron los únicos.

João Gilberto, Carlinhos Lyra, Luiz Bonfá y Chico Feitosa también dejaron sus guitarras en casa y acudieron al despacho de Marconi, en la calle Evaristo da Veiga, donde le firmaron poderes para que resolviera absolutamente todo lo referente a su producción musical: editar, vender, ceder, fiscalizar, proteger y, claro, cobrar lo que las canciones rendían ya en Brasil y en el extranjero, y pagarles. Era como permitirle a Marconi libre acceso a sus cuentas bancarias, pero al fin y al cabo era un *padre* para

ellos. La primera vez en que lo llamaron al despacho para cobrar, Menescal se asustó: nunca se imaginó que una canción como «Teté» pudiera producir tanto dinero. (Después de todo, él y Ronaldo la compusieron sólo porque Tom acababa de crear «Dindi»). Como Menescal descubriría con el tiempo, ese dinero era una migaja de lo que él, de hecho, debería haber recibido; pero, como no lo sabía, se sintió feliz. Hasta se compró con él unas aletas nuevas.



Cuna de fenómenos: Tião Neto, Tenorio Jr. (con gafas), Vítor Manga, Cláudio, Bôscoli, Giovanni Campana, Hércio y Luís Carlos Vinhas en el Beco das Garrafas.



Seis batutas: Juarez (saxo tenor), Aurino (saxo barítono), Maciel (trombón), Sérgio Mendes (piano), Tião Neto (contrabajo) y Vítor Manga (batería), en el Mackenzie, São Paulo, 1961.

Así, cuando Marconi convocó a la pandilla para que se diera un salto al Copacabana Palace y mostrarle algunas de sus canciones a un editor francés que había viajado a Brasil expresamente para conocerlos, no se hicieron de rogar. El francés era un viejo amigo de Vinicius, Sacha Gordine, el productor de *Orfeo negro*. Gordine tenía una editorial en París, la Sacha, y quería lanzar la bossa nova en Francia, así que, ¿qué tenían por ahí los muchachos? Éstos cogieron sus guitarras y cantaron sus cosas, mientras Gordine, bebiendo *pernod*, decía sí o no según el tintinear de las monedas que las notas musicales producían en sus oídos: «*Je veux ça*»

[Quiero ésta], o «*Pas ça, jouez autre chose*» [Ésta no, toca otra].

A cada canción aprobada por Gordine, su representante en Brasil, Lidia Libion, mecanografiaba los contratos sobre una mesita al lado. Cada canción, un contrato, que le daba a Gordine el derecho de volverla a vender «para todos los países del mundo» y «por todo el tiempo durante el que gozaran de protección legal». Eso significaba que los chicos le transferían todos sus derechos directos de «edición gráfica, representación, ejecución, reproducción fonomecánica y de radiodifusión», a cambio de porcentajes que iban desde el diez hasta el setenta y cinco por ciento —en prestaciones semestrales— de lo que rindieran. Como regalo, se llevaban treinta copias de cada canción impresa, «absolutamente gratis».

Para demostrar que la cosa iba en serio, Gordine les adelantó ciertas cantidades a todos ellos, y les explicó que correspondían al cincuenta por ciento de lo que cobrarían por la sesión de subediciones gráficas en Estados Unidos. Aquellas explicaciones resultaban mortalmente tediosas para los chicos, en especial para Menescal, que estaba loco por coger el coche e irse a pescar a Cabo Frio. Lidia les pasaba los contratos, que ellos firmaban sin leer. Algunas horas después, cada cual siguió con su vida, con el cheque del adelanto en el bolsillo. Ojalá que les hiciera buen provecho, porque durante los años siguientes aquel sería el único dinero que verían por aquellas canciones.

¿Quieren saber cuáles eran?

Por «Lobo bobo», Gordine le pagó a Carlinhos Lyra y Ronaldo Bôscoli el equivalente en la época a noventa y dos dólares; o sea, cuarenta y seis dólares a cada uno. Por el mismo precio, Menescal y Bôscoli le cedieron a Gordine «O barquinho», «Errinho à toa», «Panorámica», «Lágrima primeira» y «Nós e o mar». Ídem de ídem para las cuatro canciones de Bonfá y las tres de Chico Feitosa. El que hizo peor negocio fue João Gilberto, aunque en aquel momento aquéllo le pareciera una maravilla: recibió, sólo, el equivalente a trescientos siete dólares de 1961 por «Bim-bom», «Hô-ba-la-lá» y «Um abraço no Bonfá» (las tres); pero con ellas Gordine se abrió el mercado internacional de la bossa nova, cediéndolas a su vez a la Leeds Corporation de Estados Unidos. El dinero que produjeran estas canciones se les pagaría a través de Umberto Marconi, en su calidad de paternal apoderado.

Ecos del éxito de «Le petit bateau», «The little boat» y «El barquito» —y de las otras canciones— llegaban a Brasil, pero ellos no veían ni un céntimo. Una de dos: o el dinero no salía de París, o desaparecía en algún cofre de la calle Evaristo da Veiga, donde Marconi tenía su despacho. Aunque los muchachos tampoco insistían demasiado en cobrar el dinero. Luvercy Fiorini, colaborador de Oscar Castro Neves y uno de los primeros de la bossa nova en tener una canción editada y grabada por *todos* en Estados Unidos —«Chora tua tristeza»—, no sabía que en aquella época tenía derecho a cobrar por ello, y ni lo intentó.

Gordine había desplumado ya a los propios Tom y Vinicius en el *affaire* de *Orfeo*, la película. Un año después de aquella feria de muestras musical en el Copa, Gordine

indujo a Baden Powell a firmar un contrato, según el cual todo lo que produjera en los doce meses siguientes sería propiedad de Gordine. Baden debió de olerse que allí había gato encerrado, porque siguió produciendo, pero le decía a Gordine que no hacía nada. Mientras tanto, Lidia Libion rompió con Gordine y se convirtió en una gran amiga de la bossa nova. Ella cree, hasta hoy, que el dinero de aquellas canciones nunca llegó a Río.

Tal vez no. Pero al final de la década de 1960, Menescal fue uno de los que tuvieron motivos para sentirse decepcionados con Marconi: fue a su despacho y, según él, descubrió bajo la mesa una grabadora en la que registraba todas las conversaciones entre ambos. Curiosamente, Marconi desapareció al poco de Río, y tal vez de Brasil. Nadie pudo localizarlo jamás; ni siquiera para saber dónde mandar las flores.

Éste sería un buen capítulo inicial para una novela de misterio que podría titularse *El gran robo de la bossa nova*.

UMBERTO MARCONI
QUARTO DE VILA, 11 (SALA 101)
TEL. 2774
RIO DE JANEIRO

/Cr. 100.000,00

Na qualidade de procurador do senhor João Gilberto Pereira de Oliveira, recebi do senhor Sacha Gordine a importância supra de CEM MIL CRUZEIROS, como adiantamento referente ao 50% (cincoenta por cento) dos direitos de autor de propriedade, digo pertinência, do senhor João Gilberto Pereira de Oliveira, sobre os "a valoir" que o senhor Sacha Gordine cobrará somente pela cessão de sub-edições gráficas que fará a sub-editores gráficos no estrangeiro, das obras de autoria de João Gilberto Pereira de Oliveira, a saber:

HO-BA-LA-LA = UM ABRAÇO NO BONFÁ = e

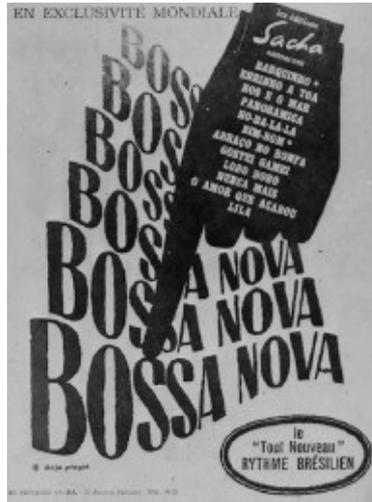
BIM - BOM,
respeitando, o senhor Sacha Gordine, todas as cláusulas do contrato editorial gráfico a ser assinado entre ele próprio e o senhor João Gilberto Pereira de Oliveira, pelas obras aqui mencionadas.

Isento de selos por tratar-se de direitos de autor, espécie isenta de toda taxaço, ex-vi do Artigo 203 da Constituição e do Despacho da Recebedoria do Distrito Federal no processo n. 18.976/56, "in fine", com fundamento na alteração 13ª da lei n. 3.519 de 30/12/56 que acrescentou o item 35 ao Artigo 52 do Decreto n. 32.392 de 9/3/53.

Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 1961.

p.p. de João Gilberto Pereira de Oliveira, Umberto Marconi.

Amateurismo: la bossa nova vende sus canciones a precio de ganga y ni así ve el color del dinero.



* * *

—Para salvar la bossa nova, yo me ligo hasta al Trio Irakitan —dijo Ronaldo Bôscoli, prometido de Nara Leão.

Alguien le sugirió en broma a Bôscoli que, si tuviera una aventura con Maysa, ella cantaría bossa nova; y bien que, en 1961, la bossa nova necesitaba una cantante *nacional*. João Gilberto podía ser un dios para muchos, pero todos ellos pertenecían a la elite, al igual que los fans de Sylvinha Telles, Alayde Costa, Carlinhos Lyra, Johnny Alf, Sérgio Ricardo y Os Cariocas. La bossa nova era ahora un nombre solicitado por las marcas de frigoríficos, pero su música, que era lo que interesaba, no había penetrado, por ejemplo, en Radio Nacional; aunque tampoco es que ellos estuvieran particularmente locos por Radio Nacional.

Maysa era un gran nombre, como cantante y como celebridad. Se había presentado en la *boîte* Blue Angel, en Nueva York, y se decía que Marlon Brando tenía todos sus discos. A partir de 1959 sus borracheras fueron de dominio público, y ella aparecía tanto en las listas de éxitos con «Ouça» y «Meu mundo caiu», como en las páginas de escándalos de los periódicos. Los motivos eran los de siempre: lanzaba el zapato, el vaso o el micrófono a la cabeza de quienes hablaban demasiado alto en la *boîte* en la que cantaba; se había enzarzado en el escenario con el pianista Pedrinho Mattar a causa de un acorde; tuvieron que atarla al piano para que se sostuviera de pie, durante una actuación en *Noite de gala*; fue vista caminando descalza por la calle, a las cuatro de la mañana, según ella para adelgazar.

No era así, pero debería, porque había engordado tremendamente desde que era famosa. En abril de 1960, Maysa pesaba noventa y seis kilos cuando decidió adelgazar por el método favorito de las estrellas de su tiempo: operándose. Ocho médicos de São Paulo se inclinaron sobre ella durante diez horas, como en el famoso cuadro de Rembrandt, y le hicieron varias operaciones plásticas simultáneamente, la principal para reducirle la barriga que había adquirido con el embarazo. A

continuación le presentaron una dieta estricta que incluía la sustitución radical del *whisky* por la leche. Maysa adelgazó veintiocho kilos; o, como ella misma dijo, «veintiocho litros». Se lo tomó en serio, pero se pasó con la dosis. Para sorpresa general, fue a hacer prácticas como enfermera en el hospital de Nossa Senhora do Carmo, en São Paulo, donde se dejó fotografiar en uniforme blanco, tricotando y leyendo novelas de Pearl S. Buck. Se pensó que debía de estar cumpliendo alguna promesa.

Si se trataba de eso, se liberó rápidamente de ella, porque a los pocos meses ya brindaba por su vuelta a la actividad. Lo engordó todo de nuevo, se mudó a Río y, en 1961, Ronaldo y Menescal la convencieron para cantar sus temas. Bôscoli no creía que, con aquel temperamento *dark*, Maysa resultara adecuada para las canciones más típicamente bossa nova, como «O barquinho», que los dos habían compuesto para Nara. Pero sería perfecta para cosas más *sobrias*, como «Lágrima primeira», de ambos; o «Depois do amor», de Bôscoli con Normando; y «Melancolia», con Luizinho Eça.

Pero Maysa quería darle una imagen moderna a su carrera y se enamoró de «O barquinho». Se enamoró también de Ronaldo, quien nunca rechazó ningún servicio, y zarparon todos para hacer una gira por Chile, Argentina y Uruguay: Maysa, Menescal y Bôscoli, Vinhas y el nuevo trío que se había formado a su alrededor, compuesto por Luizinho Eça, Bebeto y Hércio. O sea, el Tamba Trio. Durante la gira probaron el nuevo repertorio, y Ronaldo se probó también en una aventura con una gran mujer como Maysa. Él no era precisamente ingenuo y quien le gustaba era Nara, su novia desde hacía ya cuatro años. Los dos estaban prometidos «para casarse», como se decía, y paseaban por la ciudad con el anillo puesto. Pero, en aquellas tinieblas anteriores a la píldora, el sexo era un problema y ellos no paraban de llevarse sustos con la *ruleta vaticana*. Fue entonces cuando apareció Maysa, con toda su experiencia, fascinación, belleza... y problemas.

Desde que se libró de su marido, tuvo relaciones con el cantante Almir Ribeiro, que murió en Punta del Este, y con el hermano de Sylvinha, Mário Telles, entre otros. Como Ronaldo iba a descubrir, Maysa se entregaba con más voluptuosidad aún en la vida real que en las canciones, si eso era posible. Resultó una revelación hasta para él, pero, de haber dependido de Bôscoli, su romance se hubiera quedado allí, en el Cono Sur. Cuando volvieran a Brasil, él seguiría siendo el prometido de Nara y, si podía, mantendría el lío con Maysa por algún tiempo. Pero ella no le concedió la oportunidad de madurar sus planes. En el mismo aeropuerto de Ezeiza, en Buenos Aires, unos minutos antes de partir para Brasil, Maysa telefoneó a la Columbia de Río:

—Manden periodistas a Galeão. Voy a anunciar una noticia sensacional — garantizó.

Bôscoli, en esta ocasión, fue el último en enterarse. Cuando el avión aterrizó, se extrañó con aquella multitud de colegas en el aeropuerto, esperándolos, y casi le da

algo cuando Maysa declaró:

—La noticia es que voy a casarme con Ronaldo Bôscoli, aquí presente, y nadie lo podrá impedir.

A Ronaldo parecía que le había comido la lengua el gato. Se quedó paralizado, sin poder reaccionar. Con el hecho consumado, Maysa lo agarró del brazo y lo condujo sin resistencia por el aeropuerto. Las fotos de la escena muestran a una Maysa descomunadamente gorda, dentro de un manto con botones del tamaño de unos platillos, mirando algún punto ante ella con aquellos ojos que eran dos océanos no pacíficos y con la determinación de quien parte para el desembarco de Normandía. A su lado, un despeinado y frágil Ronaldo, portando la maleta y el chubasquero, ligeramente desequilibrado por el pesado brazo de Maysa enganchado en el suyo, mientras parece contemplar la vida con un aire de triste resignación.

Cualquiera que haya conocido a Nara Leão se imagina la nube desde la que tuvo que caer cuando los periodistas la llamaron por teléfono desde el aeropuerto para preguntarle qué le parecía la boda de su prometido con Maysa. El desmentido de Nara apareció por el canal más oficial posible: la columna de Ibrahim Sued en *O Globo*. No iba a haber boda alguna, aseguró ella. En otros periódicos, al día siguiente, Maysa desmintió el desmentido: sí que iba a haber boda, faltaría más. Nara, entonces, confirmó que su noviazgo se había terminado. Durante aquellos días, la prensa no pudo localizar al novio. Se escondía en el hotel Plaza.

Ronaldo sólo quería ganar tiempo, para ver si se enfriaba la cosa. En tanto Nara no le perdonara por su aventura con Maysa, se quedaría con ésta, por la que, en cualquier caso, estaba fascinado. No lo estaría por mucho tiempo —fascinado—, pero durante el poco más de un año que permanecieron juntos, ella grabó un gran disco en la Columbia, *Barquinho*, que le proporcionó al fin proyección nacional a la bossa nova, y situó en el mapa la canción que en principio iba a ser para Nara. Y también protagonizó con Ronaldo Bôscoli algunos de los mejores y peores momentos de la guerra entre el hombre y la mujer desde *Educando a papá*.

Casi todas las peleas diarias entre ellos tenían que ver con la bebida. Ronaldo, que no era abstemio, se asustaba con las cantidades que Maysa se metía. Pasaba todo el tiempo escondiéndole las botellas, al menos antes de una actuación: o no habría actuación. Ella protestaba y terminaban liándose a tortazos. En una de aquellas, a pocos minutos de su salida a escena en una *boite* de São Paulo, un diente postizo de Maysa salió disparado hacia la pista. Pese a la oscuridad de la *boite*, la mella en su teclado dental resultaría visible. De repente, una panda de hombres —Bôscoli, Vinhas y otros— buscaban a gatas en mitad de una pista de baile un diente postizo.

Todas las peleas con la *Gorda*, que era como Ronaldo la llamaba, parecían muy graciosas al día siguiente, cuando él mismo se las contaba a los amigos. Pero mientras ocurrían no lo eran tanto. Cuando él cogía su chaqueta para irse del apartamento de Maysa en Copacabana —«para siempre»—, ella juraba que dejaría de beber —también «para siempre»— y vaciaba las botellas en el retrete. Hasta el día en

que Bôscoli se fijó en un cordel que pendía de la ventana del baño, hacia fuera. Tiró de él e izó una botella de *whisky*. Aquella escena ya la había visto: en la película *Días sin huella*, con Ray Milland.

Pero Maysa logró una hazaña: meter a Ronaldo en dos o tres aviones. Él, por su parte, la arrastró una vez a Cabo Frio, aunque sólo para probarle al barquero Ceci que la pareja Menescal y Bôscoli de la que hablaba la radio eran ellos; porque, al final, hasta Ceci conocía a Maysa. Por último, en 1962, ella convenció a Ronaldo —más Menescal, Vinhas y el Tamba Trio— para irse todos a vivir a Vitória, en Espírito Santo, lejos de este insensato mundo. Y lo más increíble es que se fueron. Hasta que llegó el día, unas semanas después, en que Ronaldo se cansó de ver a Maysa autodestruyéndose, cogió el coche a escondidas y volvió a Río, sin dejar ni siquiera una nota.

* * *

Todo el mundo salió herido del *affaire* Maysa-Bôscoli. Ellos dos, por motivos obvios. Nara Leão, ídem. Nara tardaría años en perdonar a Ronaldo, hasta mucho después de que ya no hubiera la menor oportunidad entre ellos. Los amigos de Bôscoli afirman que, durante mucho tiempo, él siguió buscando a Nara en todas las mujeres que tuvo: Betty Faria, Joana Fomm, Mila Moreira... La bossa nova también salió herida porque, durante el *affaire*, Menescal y los otros se convirtieron en acompañantes de Maysa y, evidentemente, dejaron de frecuentar el apartamento de Nara. Así se perdió un importante punto de cohesión de la pandilla. Pero sólo para *aquella* pandilla: porque casi enseguida Nara se aproximó de nuevo a Carlinhos Lyra, asentó su cabeza con un nuevo novio —el cineasta mozambiqueño Ruy Guerra— y se interesó por un tipo de música que le haría cambiar radicalmente de opinión con respecto a la bossa nova.

* * *

—Ten paciencia, Waltinho —le imploraba João Gilberto a Walter Wanderley, que ya daba señales de querer estar en cualquier lugar que no fuera aquel estudio.

Estaban grabando el tercer —y, en realidad, último— elepé de João Gilberto para la Odeon, que se titularía sólo *João Gilberto*. Quería que Wanderley interpretara con el órgano un sonido concreto de bramido de barco, para el arranque de «O barquinho». Wanderley no encontraba el tono adecuado y João Gilberto le mostraba con su voz exactamente el tipo de bramido que quería. Los músicos de Walter —Papudinho, trompeta; Azeitona, contrabajo; Toninho Pinheiro, batería— se quedaron asombrados: João Gilberto podía producir *cualquier* sonido con su voz.

La víspera, el 9 de marzo de 1961, había grabado el primer corte del disco,

«Bolinha de papel», del difundo Geraldo Pereira, un éxito más de los Anjos do Inferno en 1945. Con aquélla, era ya la tercera canción del repertorio de los Anjos do Inferno que João recuperaba, desempolvaba, pulía y recreaba, logrando el milagro de hacerlo aún mejor que ellos (las otras dos habían sido «Rosa morena» y «Doralice»). Y sin apartarse casi nada del original: en «Bolinha de papel», por ejemplo, se aseguró de que el «pistón nasal» de Harry Vasco de Almeida en la obertura de la grabación de los Anjos se hiciera con una trompeta de verdad.

Nadie prestaría atención a esos detalles, pero a él no le importaba. El músico más moderno de Brasil tenía un ataque de «regreso al pasado» y, sólo aquel día, grabó tres canciones que podrían calificarse de antiguallas: «Saudade da Bahia» y «O samba da minha terra», ambas de Caymmi; y «Trenzinho», de Lauro Maia. Y aún pretendía incluir en el disco otro antiguo samba de la pareja Bide y Marçal, «A primeira vez», un éxito de Orlando Silva en 1940. ¿Dónde estaban las *bossanovas*?

João Gilberto andaba de malas con la bossa nova. Nunca le había gustado demasiado la etiqueta, pero ahora que ésta servía para todo y la adoptaba gente a la que él ni conocía, empezó a decir que no hacía bossa nova, sino samba. Además, su relación con Jobim iba fatal. Tom «no tenía paciencia» y la salida de Aloysio de Oliveira de la Odeon, el último septiembre, lo había complicado todo. A João nunca le gustó demasiado Aloysio —le llamaba sin más «ese americano»—, pero cuando empezaban sus roces con Tom por cuestiones de trabajo, Aloysio acudía en socorro. Sin él cerca, Tom no quiso participar en el disco y por eso João grababa con Walter Wanderley.

Ismael Corrêa, nuevo director artístico de la Odeon, le había concedido libertad a João Gilberto para hacer lo que quisiera. Aunque éste se habría tomado esa libertad, en cualquier caso: *Chega de saudade* había vendido ya treinta y cinco mil copias y *O amor, o sorriso e a flor* iba por el mismo camino. El tercer disco no podía fallar. Pero estaba fallando. El propio João realizó los arreglos —mejor dicho: intentó decirle a Walter Wanderley lo que quería—, pero su insatisfacción con lo que estaba grabando era enorme. Al día siguiente, 11 de marzo, grabó «Presente de Natal» y paralizó el disco, que sólo sería retomado cinco meses después, en agosto, con Tom de nuevo al mando. Era la única manera de salvar la situación. Parecía que Tom y João no podían conseguir lo que más deseaban en la vida: librarse el uno del otro.

Del 2 de agosto al 28 de septiembre, casi a trompicones, grabaron el resto, con un repertorio hermosamente bossa nova. Tom consiguió producir con los trombones el bramido del barco que João Gilberto quería para la introducción de «O barquinho», y simplificó lo que pudo el trabajo con las otras: «O amor em paz» e «Insensatez», suya y de Vinicius; «Este seu olhar», sólo suya; y «Você e eu» y «Coisa mais linda», de la nueva y sorprendente pareja Carlinhos Lyra y Vinicius de Moraes.

* * *

Por pura casualidad, Carlinhos Lyra no encontró a Vinicius en la bañera, cuando fue a su apartamento en Parque Guinle, en 1961. Allí pasaba Vinicius la mayor parte del tiempo, sometiéndose a un elaborado ritual. El agua tenía que estar ardiendo cuando él entraba. A su alrededor, en bancos, banquitos y taburetes, se repartía lo que entonces se conocía aún como «parafernalia»: café, *whisky*, hielo, tabaco, bocadillos, libros, periódicos, revistas, bloc, lápiz y teléfono. A nadie le sorprendería ver por allí un patito de goma. Si llegaba alguien —una visita o incluso periodistas y fotógrafos—, Vinicius les invitaba a quitarse la ropa y meterse en la bañera, que era donde él recibía. Y no por lascivia, aunque fueran las apetecibles becarias que acudían constantemente a entrevistarle, sino por demostrarles los efectos reconstituyentes del baño.



Ritual diario: Vinicius en su paraíso particular, la bañera, con Zequinha Marques da Costa.

Y Vinicius necesitaba reconstituirse cada día. Su frase de que el mejor amigo del hombre no era el perro, sino el *whisky*, no era una broma. «El *whisky* es el perro embotellado», decía: y lo decía en serio. Pero la idea que la posteridad llegó a tener de él, de que el poema siempre fue una extensión del vaso, no es exacta. En las décadas de 1940 y 1950, hasta podía considerársele un bebedor moderado en comparación con los grandes profesionales del Villarino. Jobim sitúa la escalada alcohólica de Vinicius —y de sí mismo— en 1960, a partir de la estancia en Brasilia para componer la «Sinfonía da alvorada». Hasta entonces, se trataba de mero calentamiento. El propio Tom a veces se asustaba:

—Pero ¿vas a aguantar, Vinicius?

A lo que Vinicius respondía:

—El cuerpo tiene que aguantar. El cuerpo es el laboratorio que debe destilar esta

cosa y transformar el alcohol en energía. Porque la sangre sólo corre bien por las venas cuando hay bebida.

Las historias de sus curas de desintoxicación en la Clínica São Vicente, en Gávea, eran verdaderas, por más que parecieran de leyenda. Vinicius realmente recibía la llave de la clínica y tenía permiso para salir y volver a la hora que quisiera. «No puedo quedarme sin una *farofinha*», le decía a la nutricionista Rita, mientras se ponía los pantalones para irse de juerga. También era cierta la historia de que él mismo se acunaba para dormir, cantando bajito cosas como «Tutu marambaia», del tiempo de su niñez en Ilha do Governador. Lo gracioso es que, sin ese lado ingenuo y casi infantil, Vinicius, siendo el gran poeta que era, tal vez no se hubiera decantado por la música popular. (Aunque, por otra parte, le disgustaba que su poesía se convirtiese en una «receta para ligar en las esquinas de los suburbios»).

Era esa parte infantil lo que le impulsaba, pese a ser diabético, a asaltar el frigorífico de madrugada en busca de *papos-de-anjo* [«papos de ángel»], aunque lo descubrieran a la mañana siguiente por haberse olvidado las gafas en él. El *papo-de-anjo*, un dulce casero, era su perdición. Hablaba de él como si todo el mundo compartiera su predilección. En 1964, en un momento del espectáculo que realizó con Dorival Caymmi en la *boite* Zum-zum, Vinicius dijo que lo mejor del mundo era «comer un *papo-de-anjo* con la mujer amada al lado». Su amigo Rubem Braga, que se encontraba entre el público, comentó:

—Está gagá. ¿No será mucho mejor comerse a la mujer amada con un *papo-de-anjo* al lado?

Vinicius fue también el que implantó el diminutivo en la bossa nova, un movimiento musical cuyas estrellas se devoraban las unas a las otras mientras se trataban de «Tomzinho», «Joãozinho», «Carlinhos» y «Ronaldinho». Pero Vinicius trataba a todo el mundo así con naturalidad, y, cuando no sabía el nombre de la persona, la llamaba «*neguinha*» [negrita]. Y se quejaba de que el maestro Pixinguinha siempre había sido Pixinguinha, «sin su autorización».

Era celosísimo con sus colaboradores, pero escribía letras hasta para los colegas que le llevaban una musiquilla. Carlinhos Lyra fue a buscarlo aquel día, cuando Vinicius *no estaba* en la bañera, con la intención de pedirle letras para un par de canciones suyas que pensaba que irían bien con su estilo poético. Desde su separación de Ronaldo Bôscoli, Carlinhos componía con su compañero de CPC y de apartamento en la calle Barão da Torre, Nelson Lins de Barros, o bien solo. Pero para aquellas dos canciones Lyra sintió que necesitaba algo especial. Vinicius, que lo admiraba por «Maria Ninguém» y seguía con preocupación aquella bobada de «*sambalanço* contra bossa nova», aceptó en el acto. Se convirtió en su «*parceirinho*» [colaboradorcito], y las dos canciones se convirtieron nada menos que en «Coisa mais linda» y «Você e eu».

Vinicius escribió también la contraportada del segundo elepé de Carlinhos, en 1961, con un tono de advertencia, que lamentablemente resultó profético: «Carlinhos

Lyra pertenece a lo que podríamos llamar “la corriente más nacionalista de la bossa nova”, lo que le ha llevado, con un sentido singularizador, a crear el término *sambalanço* para sus composiciones. Yo personalmente cuestiono la necesidad del término, y se lo he dicho de viva voz. Me parece que la expresión *bossa nova* caracteriza perfectamente lo que hay de mejor y más sano en la nueva música popular brasileña, que debe buscar, sin espíritu de división ni rivalidades de grupos, su lugar bajo el sol», etcétera, etcétera.



Baiúca, 1955: Johnny Alf, recién llegado a Sao Paulo, con Araken (trompeta), Pedrinho Mattar, Chu Viana (contrabajo) y el cantante Ted Moreno.

Vinicius parecía atisbar ya ese «espíritu de división», que se volvería aún más colérico después de 1964. Él mismo, que se consideraba de izquierdas y había pensado ingresar en el Partido Comunista en 1945, también haría bossa nova *social*, pero sin la pobreza demagógica que parecía ser la marca del género. Hasta en el himno de la UNE, que compondría con Carlinhos en 1963, Vinicius conseguiría hacer una cosa tan neutra, incolora y anodina como... Exacto: como un himno.

* * *

En 1961, mientras la bossa nova andaba inmersa en discusiones, dos de los mayores responsables de su existencia se ocupaban de sus propias vidas en lados opuestos del continente; y en lados más opuestos aún de la música. En São Paulo, Johnny Alf grababa —ya era hora— su primer elepé, *Rapaz de bem*, mostrando cómo en 1955 ya se tocaba en Brasil tan bien como en Estados Unidos. En California, João Donato —o Joao Donato, debido a la ausencia de virgulilla en las tipografías locales—

participaba en una revolución con futuro: la reincorporación de la música afro-cubana al *jazz*, realizando alguna que otra contribución a la misma. Resulta impresionante cómo dos carreras que habían corrido tan paralelas, como las de Alf y Donato, entraron en pistas que les llevarían a destinos tan divergentes.

En 1955, Johnny Alf cambió la gloria ante unos pocos al piano de la *boite* Plaza, en Río, por la perspectiva del éxito en São Paulo. A los pocos meses de instalarse en la antigua Baiúca de la calle Major Sertório, cerca de la plaza Leopoldo Fróes, ya había conquistado un grupo razonable de seguidores, con su dúo de piano y contrabajo, éste a cargo de Sabá. Una noche, a comienzos de 1956, se encontraba en medio del siempre fascinante «*Céu e mar, estrelas na areia / Verde mar, espelho do céu / Minha vida é uma ilha bem distante / Flutuando no oceano*» [Cielo y mar, estrellas en la arena / verde mar, espejo del cielo / mi vida es una isla bien distante / flotando en el océano], cuando escuchó una serie de gritos:

—¡Puede bajar! ¡Está cerrada!

En la cocina, la negra Lucila, que freía camarones, se sobresaltó. Eran los Comandos Sanitarios, que estaban cerrando la Baiúca por falta de higiene y echando a los matarazzos, pignataris, marques da costas y otros personajes de Tavares de Miranda que la frecuentaban. Esos millonarios sólo iban al Baiúca a oír a Johnny Alf y, sensatamente, se mantenían a distancia de los crustáceos de Lucila, pero los Comandos Sanitarios no querían saber nada de eso. Alf y Sabá fueron declarados no aptos para el consumo, igual que los camarones.

Para Johnny Alf comenzó entonces la peregrinación habitual de los músicos de la noche, de *boíte* en *boíte*, mudando de sitio antes de haber formado una clientela fija; porque el establecimiento quebró, se transformó en puticlub o se convirtió en una gasolinera. En los años siguientes, hasta 1961, pasaría por el Michel, también en la calle Major Sertório; el Feitiço, ídem; el Golden Ball, en la esquina de la calle Augusta con la avenida Paulista; el Tetéia, en la avenida Ipiranga; o La Ronde, en la plaza de la República; la nueva Baiúca, en la plaza Roosevelt; o el After Dark, en la avenida Indianópolis; y, por algunas de ellas, varias veces. Allá donde iba, arrastraba a su pequeño gran público.

Puede argumentarse que no le faltó empleo. A veces tenían la gentileza de invitarlo a casas buenas, como la *boíte* del hotel Lancaster, en la Augusta, cerca de la Estados Unidos, donde tocó con un trío; miel sobre hojuelas. Pero en épocas más difíciles se resignaba a tocar en el Stardust o en el Club de Paris, dos puticlubes. Y si el lugar era el Cave, compartía su audiencia con los pijos sordos —pero no mudos— que habían cabreado a Vinicius, provocando aquella frase sobre São Paulo.

Tampoco hubiera sido demasiado grave ese ir a salto de mata si su música, aunque grande, no se hubiese estancado. Mientras Alf permanecía oculto en las *boîtes* de São Paulo, sus antiguos fans del Plaza —Jobim, João Gilberto, Carlinhos Lyra— empezaban a causar sensación en el universo musical de Río. (Newton Mendonça también se ocultaba en las *boîtes*, sólo que en Copacabana, y contaba con Tom para

que respirara por él). Así, cuando Johnny Alf finalmente grabó un elepé, seis años más tarde, era como si Brasil hubiera pasado ya de curso y él repitiera. Cosas fantásticas, como «Rapaz de bem», «Ilusão à toa» y «O que é amar», habían perdido fuerza. En 1960, en el escenario de la Facultad de Arquitectura, por invitación de Ronaldo Bôscoli, en *A noite do amor, do sorriso e a flor*, Johnny Alf ya casi era algo del pasado. ¿Y de qué le servía oír a Ronaldo decir al micrófono lo de que «hace diez años que toca música bossa nova», si a nadie le interesaba?

João Donato se lo montó diferente. En 1959, marginado en Río porque creían que tocaba *jazz*, se marchó a California a tocar música latina; que era, en realidad, lo que había estado intentando hacer en Brasil, sin que nadie le entendiera. En cuanto llegó allí, lo acogieron los virtuosos del género, como los cubanos Tito Puente, Mongo Santamaría y Johnny Rodríguez, y los norteamericanos Cal Tjader, Herbie Mann y Eddie Palmieri. Donato había llevado, sin saberlo, una vida paralela a la de ellos: Santamaría y Tjader eran, respectivamente, la conga y el vibráfono del superquinteto «latino» de George Shearing, cuyos discos él no quitaba del gramófono en 1953; y Tito Puente era una especie de Stan Kenton cubano. Para variar, Kenton era la mayor influencia norteamericana sobre todos los músicos cubanos de aquel tiempo, con su grabación de «23° N-83° W», título que representaba precisamente las coordenadas de La Habana en el mapa.

En medio de todas aquellas congas, timbales y bongos del *latín jazz*, con su libertad para entrecortar los soplidos y usar las armonías más locas del piano, Donato se sintió en casa. Todo estaba permitido, siempre que el ritmo fuera una enchilada de mambos, rumbas, sambas y, ¿por qué no?, bossanovas. La Costa Oeste, donde esos músicos se habían instalado, era entonces, más que Nueva York, el crisol de la música latina. De 1959 a 1961, Donato tocó el piano con Mongo Santamaría y participó en la primera grabación de «Para ti», tocó el trombón y escribió arreglos para los metales de Tito Puente, grabó abundantemente con Cal Tjader, que ya era famoso, y con Eddie Palmieri, que aún no lo era. Su irrupción en escena fue simplemente alucinante.

En los años siguientes, estos músicos incorporarían a sus repertorios temas de Donato, como «A rã», «Amazonas» o «Cadê Jodel?», que se convertirían en *standards* de lo que iba a llamarse *funky*. El propio Donato haría pronto sus propios discos en la Pacific Records y su *songbook* lo grabarían otros jazzistas seducidos por la enchilada, como el vibrafonista Dave Pike. Donato mereció entrada propia en la *Encyclopaedia of jazz in the Sixties* [Enciclopedia del *jazz* de la década de 1960], de Leonard Feather. Una proeza que no se repetiría en la *Encyclopaedia of jazz in the Seventies* [Enciclopedia del *jazz* de la década de 1970] del mismo Feather, porque, como los norteamericanos también descubrieron, él seguía siendo todavía el muchachote de pantalones cortos del Sinatra-Farney Fan Club.

XVI

LA CHICA DE IPANEMA

*La bossa nova volvió una vez más
para quedarse toda la vida.*

VINICIUS DE MORAES

Cuenta la leyenda que, en 1962, Vinícius de Moraes entró en la *boíte* Arpège, en Leme, para apoyar a su amigo Tom Jobim, que estaba allí ganándose algún dinero al piano, y salió con su futuro colaborador: un chico que tocaba la guitarra eléctrica en el conjunto de música de baile, llamado Baden Powell. Vinicius, que nunca había oído a Baden, se entusiasmó con su repertorio: un amplio abanico que iba desde «My funny Valentine» a «Estúpido Cupido». Habló con él después de la actuación y le propuso a quemarropa que compusieran juntos, empezando aquella misma noche. Baden debió de asustarse: al fin y al cabo, ¡era Vinicius de Moraes! Dijo que sí con la cabeza y, en cuanto el poeta se distrajo, desapareció de su vista. Unos días más tarde, se armó de valor y fue a su casa. Entonces los dos se encerraron en el apartamento de Vinicius, se bebieron la mitad de la producción de Escocia y no salieron a la calle hasta tres meses después, con veinticinco canciones listas.

No se sabe cómo surgió esta historia, pero es una de esas leyendas típicas de la bossa nova, que intentan que todo parezca muy casual, para pintar a sus protagonistas como chicos tímidos y asustados. En ésta de Baden y Vinicius, sólo el final es exacto. En 1962, Tom ya era demasiado famoso como para tocar en el Arpège, una *boíte* de segunda categoría. Y la identidad de Baden Powell, que ciertamente tocaba en aquel conjunto de música de baile, estaba lejos de ser secreta. A decir verdad, todos los músicos y cantantes de Río lo conocían al menos de nombre, incluso el propio Vinicius. Y no resulta creíble que, para lo que tenía en la cabeza, el poeta le ofreciera colaborar con él basándose en el repertorio de *boíte* que tocaba allí.



Baden y Vinicius: *saravá* a Haig & Haig.

Se conocieron en aquella época a través de un amigo común, el empresario Nilo Queiroz, alumno de guitarra de Baden. Nilo los reunió en su apartamento de la avenida Atlântica, esquina calle Duvivier, con la intención de que de aquel encuentro surgiera algo. Después de escuchar a Baden toda la noche, interpretando incluso a Villa-Lobos, Vinicius le hizo la propuesta. Y Baden no tenía el menor motivo para asustarse, porque ya se la esperaba: Nilo le había hablado del asunto. Lo que no se imaginaba, cuando entró en el apartamento de Vinicius en Parque Guinle, era que se quedaría casi noventa días encerrado allí, pillando la mayor y mejor borrachera de su vida, de la que saldría con veinticinco canciones y una nueva carrera por delante.

De aquel retiro étlico-musical nacieron, entre otras, «Consolação», «Samba em prelúdio», «Só por amor», «Labareda», «O astronauta», «Bom dia, amigo», «Tempo de amor» (en el futuro más conocida como «Samba do Veloso», en homenaje al bar de la calle Montenegro), «Berimbau» y casi todos los *afro-sambas*, incluidos los «Cantos»: el de Ossanha, el de Xangô y el de Iemanjá. Una producción extraordinaria, en número y calidad, ante todo si se considera lo que bebieron en aquellos tres meses y el hecho de que Baden consiguiera darles un sabor tan *bahiano* a los *afro-sambas* sin haber pisado jamás Bahía.

Lo que bebieron lo calculó orgullosamente el propio Vinicius: veinte cajas de *whisky* Haig's, con un total de doscientas cuarenta botellas; o sea, 2,666 botellas al día. Parece mucho, pero no sería una cantidad descabellada para dos buenos bebedores como Baden y Vinicius, si al principio no le hubieran dado también a la ginebra, que no se contabilizó. Y no se sabe si una de sus visitas habituales, el expresidente Juscelino, entonces senador por el estado de Goiás, contribuyó a acabar

con las reservas.

En cuanto al *sabor* de Bahía, Baden le escuchó un extenso relato a Vinicius, que se había preparado para hacer este ciclo de canciones, y los dos tuvieron como guía sonora un disco de folclore bahiano que el poeta había recibido de su amigo Carlos Coqueijo. De este disco sacaron las fórmulas del *samba-de-roda*, los *pontos* de candomblé y las partes de berimbau. ¿Será posible perdonarles algún día a Baden y Vinicius que popularizaron el berimbau, el instrumento más aburrido del planeta después de la gaita? (Baden sólo iría a Bahía, de verdad, mucho tiempo después, en 1968, cuando pasó seis meses por allí y regresó con «Lapinha»). En cuanto a Vinicius, salió directamente del apartamento a internarse en la Clínica São Vicente, donde él y Baden aprovecharon la carrerilla para crear «Amei tanto», «Pra que chorar» y «Samba da bênção».

Curiosamente, gran parte de esta producción fue al cajón y tardó en salir de ahí. (El disco *Os afro-sambas* no se grabaría hasta cuatro años después, en 1966). Pero el trabajo con Vinicius le supuso a Baden un giro decisivo en su vida personal y profesional. Dejó de ser el muchacho que vivía en el suburbio de Ramos, que desde los diecisiete años iba y volvía en tren para dirigirse a las *boîtes* en las que tocaba música de baile, y que a veces tenía que chuparse doce horas de autobús para acompañar a Ivon Curi por los pueblos de Minas Gerais. En 1956, con diecinueve años, consiguió aquel trabajo en el conjunto de Ed Lincoln, en la *boîte* Plaza, donde al menos tocaba un poco de *jazz*, su pasión. Todo perfecto, de haber tenido a alguien en la *boîte* escuchándolo.

En aquel tiempo, Baden estaba ya tan acostumbrado a actuar ante auditorios invisibles que hasta podía tocar sin desenfundar la guitarra. Badeco, de Os Cariocas, iba al Plaza a ver a los amigos y salía de madrugada con Baden. Cuando éste quería mostrarle algo nuevo que había aprendido con la guitarra, ni se molestaba en sacarla de la funda: cogía las cuerdas por encima de la lona y ejecutaba el sonido que quería. En los años siguientes, Baden hizo el circuito de las *boîtes*, entre ellas la Midnight, en el Copacabana Palace, con la orquesta de Copinha, y acabó en TV Continental, acompañando a cantantes femeninas. Pero éstas protestaban enseguida: salvo que la cámara enfocara sólo el rostro de la cantante, los telespectadores no quitaban la mirada de la guitarra de Baden (imaginen si además llega a ser guapo).

Baden pasó a estar más que ocupado como músico de estudio, grabando en la Philips prácticamente con todo el mundo, desde Carlinhos Lyra hasta Lyra de Xopotó, sin que su nombre figurara nunca en la contraportada. En 1960, cuando ya pensaba que moriría en el anonimato, la Philips le permitió grabar su primer disco firmado y, en 1961, el segundo, pero con un repertorio que en aquel tiempo invitaba a economizar las agujas: «Estrellita», «Ojos verdes» o «Minha palhoça». Con ese nombre suyo, además, la gente pensaba que eran discos sobre *boy-scouts*. (En realidad, Baden Powell de Aquino nunca perteneció al movimiento. Su padre sí, y ya se ve que de modo ligeramente fanático).

Hasta que apareció Vinicius, sólo se habían interesado en componer con Baden Billy Blanco, en 1959, con «Samba triste» —que Lúcio Alves fue el primero en grabar—, y su alumno y protector Nilo Queiroz. Mala suerte para los demás, porque Vinicius le echó el lazo entonces a Baden y, con la colaboración decisiva del profesor Clementino Fraga, de la Clínica São Vicente, que los mantuvo vivos a los dos, los tres formaron el mayor dúo del mundo desde Haig & Haig.

* * *

—¡Crece, *baby!* —gritaba Lennie Dale cada treinta segundos en el Bottle's Bar vacío, a las cuatro de la tarde, ensayando con Wilson Simonal o Leny Andrade.

No sólo gritaba, sino que gesticulaba, giraba los brazos como hélices o daba vueltas en el aire como un helicóptero descontrolado. En el Beco das Garrafas nunca se había visto cosa igual. Lennie Dale no esperaba que los cantantes hicieran eso, claro está —¿o lo esperaba?—, pero quería darles una idea de cómo el artista debía *crecer* en el escenario, llegar a ser *larger than life*, aunque resultara una temeridad ocupar más espacio que el minúsculo escenario del Bottle's, ya que la *boite* entera no medía más que quince metros cuadrados.

Nadie sabía bien de dónde había salido aquel bailarín norteamericano al que Carlos Machado había descubierto en Roma, en 1960, al parecer en una fiesta en honor de Elizabeth Taylor para celebrar el comienzo del rodaje de *Cleopatra*, donde él trabajaba como ayudante de coreografía. Lennie Dale llevaba ya dos años en Brasil y el rodaje de *Cleopatra* seguía lejos de terminar, quizá porque él había abandonado la producción. Machado se lo había llevado para que interviniera en la coreografía de su espectáculo *Elas atacam pelo telefone* [Ellas atacan por teléfono], en la *boite* Fred's, y observó impresionado cómo casi mataba a las bailarinas en los ensayos. Las bailarinas sobrevivieron y Lennie, *born* Leonardo La Ponzina, se quedó en Brasil.

Su llegada al Beco causó sensación en la época, y justamente por esa novedad que él introdujo: el ensayo. Hasta entonces, los cantantes, los músicos y los productores sólo se acercaban al Bottle's, antes de la actuación, para tomar unos tragos en ausencia de los propietarios. A pesar de la improvisación, los espectáculos salían de miedo, pero sólo porque Johnny Alf —de regreso en Río, tratando de recuperar el tiempo perdido— o los conjuntos instrumentales, como el sexteto de Sérgio Mendes, Tamba Trio o Bossa Três eran capaces de sobreponerse hasta a aquellos micrófonos con sonido de lata. Sylvinha Telles cantaba acompañada de un *playback* con los fantásticos arreglos que Nelson Riddle le había hecho a petición de Aloysio de Oliveira, y de repente el *playback* no entraba. Todo era muy precario. Pero, en fin, nadie iba al Beco pensando que iba a Broadway.

Con Lennie Dale, el Beco *casi* se convirtió en un Broadway, sólo que con taparrabos. Lennie obligaba al cantante y al conjunto a ensayar como si fueran principiantes —lo que, por lo demás, eran—, repitiendo cada detalle decenas,

centenares de veces, hasta que éste se convertía en una segunda naturaleza. Y eran detalles complicados, con *breaks* súbitos y entradas aún más inesperadas, como un cambio de luz en el momento exacto en que se golpeaba un plato de la batería, focos de colores parpadeando cuando las baquetas redoblaban en los parches y cosas así.

Algunos pensaban que el gringo estaba un poco loco; otros atribuían esa genialidad a sus frecuentes idas al camerino; y otros no sabían qué hacía Lennie Dale perdiendo el tiempo en Brasil, cuando podría ser un gran coreógrafo, un nuevo Jerome Robbins, Michael Kidd o Bob Fosse, en su tierra. «Oh, well», decía él, aunque la palabra en portugués que más pronunciaba —aún no sabía demasiadas, además del «¡Crece, *baby!*»— fuera «¡Mentxiira!».

Ciertas producciones de Lennie Dale en el Beco exigían aparatos *hollywoodienses*, como el de su propio espectáculo en el Bottle's, en el que él cantaba «O pato» y entraba en el escenario con un pato vivo dentro de una copa. Obviamente, la *copa* era un frutero y el pato una cría. El pato se portaba bien, quedándose quieto, después de haber ensayado exhaustivamente. Pero, a medida que la temporada se alargaba —en buena parte, gracias al pato—, Lennie no podía impedir que el pato creciera hasta no caber en el frutero. Parecía más razonable sustituir al pato antes que buscar un frutero mayor, pero eso implicaba ensayar con el nuevo pato para que se quedara quieto. Quizá sea mejor no saber cómo lo lograba, pero el caso es que cada pato sustituto parecía aún mejor que el anterior.

El problema principal era que en el Bottle's no había un camerino adecuado para el pato. Por ello, le confiaron el animal a Lidia Libion, exrepresentante de Sacha Gordine en Brasil. La misión de Lidia consistía en alojar el pato en su casa, en el pasaje Santa Leocádia, en Copacabana, y llevarlo al Bottle's pocos minutos antes de su entrada en escena. Acabado el número, Lidia cogía el pato y volvía con él rápidamente a casa; entre otras cosas porque si el pato permanecía en aquel ambiente irrespirable siquiera unos minutos, a la noche siguiente Lennie tendría que cantar «O pato» solo.

El pato alcanzó un gran éxito de público y crítica mientras el espectáculo estuvo en cartel, pero su carrera posterior —cocinado por Lidia al *tucupi* para su marido Jacques y algunos amigos— le reportó sólo *mixed reviews*.

No todas las ideas de Lennie Dale cosecharon tanto éxito, pero su mayor fracaso fue su intento de inventar un baile para la bossa nova. En aquella época, cualquier nuevo ritmo musical se asociaba obligatoriamente a un baile, aunque jamás se les hubiera pasado por la cabeza a sus creadores; y si existía un ritmo para bailar al son de João Gilberto, está claro que era el del samba. Pero incluso a esto le ponían pegas, porque entre los músicos de la bossa nova, casi todos con rigurosa formación clásica o jazzística, no había peor señal de que un colega pasaba por dificultades que el que estuviera «tocando música de baile». El propio Tom, que nunca había bailado en su vida, acababa de componer con Vinicius «Só danço samba», aunque sin demasiada convicción. Tan poca que, al escucharla por primera vez, João Gilberto le preguntó:

—¿Qué es esto, Tomzinho? ¿*Boogie-woogie*?

Los bailes de moda entre los jóvenes eran el *rock*, el *twist* y el *hully-gully*, que la joven Nara Leão definió con mucha propiedad como «una tontería dividida entre tres». (Estaba también el *bostella*, dado a conocer al final de *La dolce vita*, de Fellini, en el que la gente se tiraba en el suelo y se contorsionaba epilépticamente al ritmo de la música. No duró mucho). La bossa nova, en tanto música exclusivamente para ser escuchada, estaba enfrentándose, con éxito, a toda esa presión internacional. Pero no parecía que fuera a resistir el asedio por mucho tiempo. El francés Sacha Distel ya rondaba por Brasil, después de haber oído en París las canciones que su tocayo Sacha Gordine había comprado *bon marché* en Río, y buscaba el modo de convertir la bossa nova en un baile.



Expresividad corporal: Lennie Dale inventó el «baile» de la bossa nova.



Expresividad corporal: Sigrid y Leticia (con Sérgio Mendes) intentaban ejecutar el «baile» de la bossa nova en el Bottle's.

Lennie Dale, que al fin y al cabo era coreógrafo y ya se sentía «de la bossa nova», decidió anticiparse y crear el baile antes de que cualquier gringo lo hiciera. Y lo creó, sólo que con algunos problemillas: los hombres no se sentían bien bailándolo, porque no favorecía demasiado su masculinidad; en Lennie Dale sí que quedaba bien, pero él era bailarín. Y las únicas mujeres que conseguían ejecutar aquellas contorsiones sin acabar en el ortopeda eran Sigrid Hermann y Leticia Surdi, también bailarinas profesionales. La mayor proeza de Lennie Dale con su baile fue la de ejecutarlo en el minúsculo escenario del Bottle's, aunque éste le obligara a ceñirse a los movimientos en vertical: con sólo saltar a los lados, caería encima de la mesa de Cesar Thedim o en el regazo de Paulo Garcez, dos clientes asiduos. Marly Tavares, otra bailarina profesional, también bailó en el Bottle's, pero llegó un momento en que consideró que el escenario resultaba más holgado para cantar.

Lennie Dale, sin querer, terminó ejerciendo más influencia como cantante que como bailarín. No es que él cantara, entiéndase, pero en su calidad de *showman* norteamericano hacía de todo, hasta eso. Y, naturalmente, cantaba como los norteamericanos de su generación que aspiraban a convertirse en el nuevo Sinatra: Steve Lawrence, Buddy Greco, Bobby Darin, Frank D'Rone o Julius La Rosa. Resultaba muy divertido oírle cantar «The lady is a tramp» en portugués, porque todo el mundo sabía que no era en serio, pero al final le contagió aquellos arabescos vocales a Wilson Simonal, Pery Ribeiro y, en un futuro inmediato, a Elis Regina. Acabaron cantando todos de forma parecida a como lo hacía Johnny Alf diez años antes.

* * *

Primera voz: «Éste es el encuentro...»

Segunda voz: «... con Tom...»

Tercera voz: «... Vinicius...»

Cuarta voz: «... João Gilberto...»

Las cuatro al unísono: «... y la participación especial de Os Cariocas».

Las voces, como estrellas sonoras abriéndose, eran las de Os Cariocas. Así empezaba en la *boite* Au Bon Gourmet el concierto *definitivo* de bossa nova: Tom, Vinicius y João Gilberto juntos por primera vez en un escenario, con el eficiente acompañamiento de Otávio Bailly al contrabajo y Milton Banana a la batería, y dirigido por Aloysio de Oliveira. Este espectáculo pretendía poner de nuevo a la bossa nova en su sitio, después de todas las libertades que se habían venido tomando en su nombre, y recordarle a todo el mundo que seguía siendo un fino producto musical: de hecho, el más fino y musical de todos.



Au Bon Gourmet, agosto de 1962: «Éste es el encuentro con Tom, Vinicius, João Gilberto...».



«... y la participación especial de Os Cariocas»; estreno mundial de «Carota de Ipanema».

La idea había sido del empresario de la noche Flávio Ramos, propietario hasta entonces del Jirau: una *boîte hi-fi* (animada con discos) en la que los clientes digerían el *strogonoff* de pollo y el mortífero picadillo en la misma pista, al ritmo de los *twists*

y *hully-gullies*. Ramos consideraba, con toda la razón, que aquellos *hi-fis* dejaban mucho que desear; más que nada, porque su sueño confeso era el de ser una especie de Humphrey Bogart en *Casablanca* y tener un *night-club* al que fuera inexcusable ir, como el Rick's de la película. Y había espacio para ello en la noche carioca, que para Ramos se limitaba en aquella época al Sacha's, ya sin su antiguo brillo, y al Top Club del barón Von Stuckart (el Bottle's Bar no contaba, porque siempre tenía más clientes fuera que dentro).

Cierta noche de aquel 1962, Flávio Ramos asistió a la actuación de Sylvinha Telles en el Bottle's, en la que ella cantaba sobre un *playback* con arreglos de Nelson Riddle. Dicho así pudiera parecer lo más, ya que Riddle era el arreglista de Sinatra y no cabía mayor gloria que la de ser *acompañada* por él. Pero la realidad era que el encargado del *playback*, Aloysio de Oliveira, estaba separado de la cantante por una precaria cortina de baño, tras la que accionaba una arcaica grabadora Webster conectada a un amplificador RCA que había conocido mejores tiempos (en la Segunda Guerra Mundial). No era esa precisamente la idea que Flávio Ramos tenía de un espectáculo digno de aquella música.

Entonces, intervino el azar. El organizador de banquetes y *restaurateur* José Fernandes, una leyenda de la noche carioca, se trasladaba a Brasilia y vendía a precio de saldo su restaurante Au Bon Gourmet, en la avenida Copacabana, con todos sus terciopelos rojos. Flávio se hizo con él, cambió la decoración entera y transformó sus seis por cuarenta metros en un local de espectáculos con capacidad para trescientas personas. Lo equipó con una batería de focos, adquirió micrófonos Shure y, en asociación con Aloysio, programó el primer concierto nada menos que con Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto y Os Cariocas. Y de haber estado Frank Sinatra de paso por Río, lo hubiera incluido también.

La previsión era que el espectáculo se mantuviese un mes, pero el lleno de todas las noches hizo que Ramos lo prorrogara dos semanas más. Lo cierto es que acabó por fatiga terminal de todos sus participantes: los artistas y los productores. El desgaste era diario. El concierto, fijado para las doce de la noche, no empezaba nunca a su hora porque, a pocos minutos del inicio, faltaba siempre alguien; por lo general, João Gilberto. Flávio Ramos le telefoneaba desesperado y el otro respondía, con voz de quien se acaba de despertar:

—¿Pero ya es la hora, Flavinho? Espera, que me doy un bañito rápido y salgo para allá.

A Flávio le invadía el pánico:

—¡No, no vengas! ¡Tú no te muevas de ahí! Báñate y quédate donde estás. ¡Te mando el coche!

Y el Cadillac negro de Flávio Ramos salía para Ipanema en busca de João Gilberto. La experiencia le enseñó que, para evitar sobresaltos, lo mejor era convertirlo en costumbre y, por precaución, extendió la cortesía a Tom y a Vinicius, que se encontraba internado en la Clínica São Vicente. Más de una vez sucedió que el

Cadillac se plantó en la clínica y Vinicius no estaba allí. Pero no andaba lejos del Bon Gourmet; de hecho, estaba justo en el bar de al lado, bebiendo con Badeco un *whisky* nacional llamado Mansion House: cosa extraña, ya que podrían estar sirviéndose los escoceses que Flávio Ramos les dejaba en el camerino.

Vinicius había necesitado un permiso oficial de Itamaraty para participar en el espectáculo. Como era comprensible, la Casa de Rio Branco no veía elegante que uno de sus vicecónsules cantara sambas en una *boíte* con un vaso de *whisky* en la mano, y encima cobrando por ello. Pero todo podía perdonársele, siempre y cuando renunciara al vil metal. Vinicius le propuso entonces a Flávio Ramos que, a cambio de sus emolumentos, sus invitados asistieran gratis al espectáculo. Ramos aceptó, pero no contaba con que Vinicius fuera a arrastrar cada noche a una horda de seis u ocho invitados que bebían como peces y nunca parecían saciados de ostras ni de filete con salsa tártara, las especialidades del Bon Gourmet. Una vez hechas las cuentas a final de temporada, Vinicius quedó debiéndole dinero a Flávio Ramos.

Durante las primeras veladas Vinicius mantuvo el decoro diplomático, y cantó vestido de traje y bebiendo poco, como le había pedido Itamaraty. Pero al final actuaba ya con ropa *sport* y pasaba de controlarse las copas: y fue entonces cuando ofreció sus mejores *performances* (no tan sueltas, naturalmente, como las que daría en el futuro, cuando ya no pertenecía a Itaramaty). Buena parte del éxito de los conciertos se debió a lo inusitado de ver al poeta cantando por primera vez en público.

El espectáculo acaparó varias portadas de revistas y recibió elogios de todos los periódicos. Los espectadores hacían reservas para dos o tres noches por semana: les sabían a poco los cuarenta y cinco minutos de duración. Durante el concierto se interrumpía el servicio de camareros y todo el mundo escuchaba con fervor religioso. El único ruido era el de los suspiros del empresario Alberto «Betty» Faria y el gemido de alguna dama de la sociedad —«¡Qué boniiiito!», habitualmente— cuando Tom, Vinicius, João Gilberto y Os Cariocas interpretaban, en primicia mundial, «Garota de Ipanema».

* * *

Cinco de los mayores clásicos de la bossa nova se estrenaron en el espectáculo del Bon Gourmet: «Só danço samba», de Tom y Vinicius; «Samba do avião», de Tom; «Samba da bênção» y «O astronauta», de Baden Powell y Vinicius; y por último, según el orden de presentación, «Garota de Ipanema». La noche del estreno, en agosto de 1962, nadie sabía lo que iba a seguir cuando Tom se puso a tocar unas notas al piano y João Gilberto canturreó:

—Tom, ¿por qué no nos haces ahora una canción / que nos pueda decir, / contar qué es el amor?

A lo que Tom respondía:

—Vaya, Joãozinho, yo no sabría / si Vinicius no hace la poesía...

El vate recogía el desafío:

—Para que esa canción se realizara / haría falta que João la cantara...

João Gilberto, con insospechada modestia, completaba:

—Oh, ¿pero quién soy yo? / Sin vosotros, no sé. / Mejor la cantamos los tres...

Y ya juntos:

— *Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça...* [Mira qué cosa más bonita, más llena de gracia...].

Fue un gran momento en la vida de todos los presentes: un momento que se repitió noche tras noche, durante cuarenta y cinco días, y que hizo que nadie recordara después que allí se estrenaron además las otras canciones. Y, mucho menos, que también formaron parte del concierto: «Corcovado», «Samba da minha terra», «Insensatez», «Samba de uma nota só», «Se todos fossem iguais a você» y, con Os Cariocas, «Devagar com a louça». Por suerte, todo aquello se grabó, y más de una noche incluso: en esta ocasión lo hizo el abogado Jorge Karam, otro enamorado del sonido y de la bossa nova. Combinando esas cintas podría hacerse un gran disco, si sus participantes lo permitieran.

La temporada de *O encontro* en el Bon Gourmet fue, probablemente, el momento decisivo de la bossa nova en Brasil. Salvó su música en una época en la que el movimiento ya no resultaba novedoso y hasta la publicidad lo había abandonado por otros reclamos más comerciales. Fue un espectáculo del personal de Aloysio (ni el recién llegado Baden Powell participó, salvo en la composición de sus canciones con Vinicius), y nadie podía sospechar que la *turmona* estaba a punto de deshacerse. En el monólogo de «Samba da bênção», el poeta se refería a Jobim como «colaborador querido, que ya viajaste conmigo tantas canciones, y aún hay tantas por viajar». Las había, sin duda: pero se quedaron todas en el limbo, porque, después de aquella fabulosa hornada de 1962, ya no volvieron a componer juntos.

El motivo que ambos alegaron fueron los viajes. Y es cierto que Tom se marcharía a finales de aquel año a Nueva York y volvería sólo esporádicamente; y que a Vinicius lo destinarían otra vez a París, aunque esto no iba a impedirle componer con Baden, Carlinhos Lyra, Moacyr Santos y, brevemente, Edu Lobo. Era el final de la colaboración entre Tom y Vinicius, aunque su amistad sí se prolongaría durante miles de borracheras más. En cualquier caso, si se trataba de dejar de trabajar juntos, no podría haber mejor canción de despedida que una de las últimas que hicieron: «Garota de Ipanema».

* * *

Ya se ha dicho, aunque el personal no parece resignarse: Tom y Vinicius *no* compusieron «Garota de Ipanema» en el bar que se llamaba Veloso y que después se llamó Garota de Ipanema, en la calle que era Montenegro y que se convirtió en

Vinicius de Moraes, esquina con Prudente de Moraes (sin ningún parentesco). Nunca fue el estilo de la pareja escribir música en mesas de bares, por más que en ellos hubieran gastado las mejores horas de sus vidas. Tom compuso meticulosamente la melodía, al piano, en su nueva casa de la calle Barão da Torre, y su destino era una comedia musical titulada *Blimp* [Dirigible], que Vinicius ya tenía entera en la cabeza, pero que nunca llevó al papel.

Vinicius, por su lado, escribió la letra en Petrópolis, como seis años antes «Chega de saudade», y le costó tanto como ésta. Para empezar, no nació titulándose «Garota de Ipanema», sino «Menina que passa», y toda su primera parte era diferente. Decía así: «*Vinha cansado de tudo / De tantos caminhos / Tão sem poesia / Tão sem passarinhos / Com medo da vida / Com medo do amor / Quando na tarde vazia / Tão linda no espaço / Eu vi a menina / Que vinha num passo / Cheia de balanço / Caminho do mar*» [Venía cansado de todo / de tantos caminos / tan sin poesía / tan sin pajarillos / con miedo a la vida / con miedo al amor / cuando en la tarde vacía / tan bonita en el espacio / vi a la chica / con aquellos andares / toda cimbreada / camino del mar].

En cuanto a la famosa chica, es cierto que fue en el Veloso, en el invierno de 1962, cuando Tom y Vinicius la vieron pasar. No una, sino innumerables veces, y no siempre camino del mar, sino también camino del instituto, del taller de costura y hasta del dentista. Sobre todo porque Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, más conocida como Heló, diecinueve años, metro sesenta y nueve, ojos verdes y cabello negro, largo y liso, vivía en la Montenegro y era ya muy admirada en el propio Veloso, donde entraba con cierta frecuencia a comprar tabaco para su madre... y salía rodeada de una sinfonía de silbidos.

La canción fue compuesta y se estrenó en el espectáculo del Bon Gourmet en agosto. Los primeros en grabarla en Brasil fueron Pery Ribeiro, en la Odeon, y el Tamba Trio, en la Philips; ambos en enero de 1963, para que ninguna de las dos compañías se sintiera agraviada (Claudette Soares, muy avisada, también la grabó rápido, en la Mocambo, pero estaba tan poco familiarizada con la letra que cambió el «*balanceado que parece um poema*» [balanceo que parece un poema] por un «*balanceado*» [balanceado], que no encajaba en la métrica). Y, en mayo de ese 1963, el propio Tom lanzó la canción en Estados Unidos, en su primer disco realizado allí, *The composer of «Desafinado»*. A partir de entonces, sólo en los dos primeros años (que fueron los dos primeros de la *beatlemania*), «Garota de Ipanema» se grabó más de cuarenta veces en Brasil y en Estados Unidos, algunas de ellas con artistas como Nat King Cole, Peggy Lee y Sarah Vaughan.

La *garota* Heló silbaba diariamente la canción camino del mar, sin saber que era su musa. Aunque lo cierto es que se olería ya algo porque, desde 1962, dos chicos bien informados de la revista *Fatos & Fotos* —el redactor Ronaldo Bôscoli y el fotógrafo Hélio Santos— le insistían sin descanso para que se dejara fotografiar en la playa, con uno de aquellos bikinis que entonces parecían osados y hoy darían para

confeccionar varios paracaídas. Al final lo consiguieron, pero sólo después de que el padre de la chica, un general de la línea dura, se asegurara de sus buenas intenciones. Hasta tres años después, en 1965, cuando Helô tenía ya veintidós años y estaba prometida, Tom y Vinicius no le revelaron a ella —ni al grueso de la prensa— quién era.

Se produjo entonces un gran revuelo, que el general y el prometido vivieron con una mezcla de orgullo y resquemor: todos querían conocer a la *coisa mais linda e mais cheia de graça*. Río celebraba aquel año su cuarto centenario y Helô resultaba perfecta como símbolo oficial de la ciudad, con su uniforme de colegiala. Pero el general y el novio no lo permitieron. Dos años después, en 1967, el Cinema Novo decidió rodar *La chica de Ipanema*, y ¿quién mejor para interpretar el personaje del título, tostándose al sol de aquella playa en bikini? Pero de nuevo el general y el ya marido se interpusieron entre Helô y los ojos del mundo.

La canción siguió despertando fantasías universales a propósito de la mítica *garota*, pero los años pasaron y el mundo, cansado de luchar, optó por volver a su vida y dedicarse a otros asuntos. Y se había olvidado ya del tema cuando, veinticinco años después de aquella tarde en el Veloso, el mundo pudo apreciar al fin, esta vez *au grand complet*, los méritos de la «garota de Ipanema» original: en el número de mayo de 1987 de la edición brasileña del *Playboy*. En fin, veinticinco años no son veinticinco días.

* * *

—Esta música es grande, señor Oliveira. Voy a llevarla a mi país y divulgarla —exclamaba entusiasmado el *disc-jockey* norteamericano Felix Grant en el Bon Gourmet, durante *O encontro*.

Estupendo que Grant hiciera eso, pero si hubiese escuchado con más atención a los otros *disc-jockeys* de su propio país habría descubierto que, en agosto de 1962, la bossa nova estaba lejos de ser el secreto mejor guardado del planeta. En 1959, el año de su explosión en el ambiente musical brasileño, Sarah Vaughan, Nat King Cole y Billy Eckstine estuvieron en Brasil; y al menos Sarah Vaughan escuchó bossa nova. En 1960 visitaron el país Lena Home y Sammy Davis Jr.; y si Lena cantó «Bim-bom» en el Copa y se reunió con João Gilberto, a Sammy Davis le acompañó en el teatro Record, en São Paulo, Hélcio Milito ya con su *tamba*, la batería que sería la marca del Tamba Trio. Pero la visita más importante de 1960 fue la del músico menos famoso: el guitarrista Charlie Byrd, que llegó, oyó y se llevó la bossa nova a Estados Unidos.

Al final de aquel año, la Capitol norteamericana lanzó en Estados Unidos el elepé *Brazil's Brilliant João Gilberto*, que contenía el brasileño *O amor, o sorriso e a flor*. En mayo de 1961, cantó en Brasil Tony Bennett. Y llegó sabiendo ya. En una reunión en casa del empresario Flávio Ramos, futuro dueño del Bon Gourmet, Bennett y sus

músicos escucharon explicaciones técnicas de Luizinho Eça sobre la batida y la división rítmica de la bossa nova. Uno de ellos, el contrabajista Don Payne, le llevó los discos y las recomendaciones a su amigo el saxofonista Stan Getz. En la misma época, la compañía Reprise lanzó en Estados Unidos el elepé *The Hi-Los happen to Bossa Nova*, que incluía ya versiones en inglés de «Chega de saudade», «O pato», «Chora tua tristeza», «Outra vez» y ocho canciones más de bossa nova.

En julio de 1961, un batallón de músicos de *jazz* llegó a Río y São Paulo para el American Jazz Festival, y la confraternización *after hours* con los músicos de la bossa nova no se limitó a las borracheras y los porros. Uno de los visitantes, el flautista Herbie Mann, se había pasado los dos últimos años recorriendo las playas californianas con João Donato —que pronunciaba «Zho-ao Don-AH-too»— y aprendiendo alguna que otra cosilla de bossa nova. O sea: cuando Stan Getz y Charlie Byrd grabaron «Desafinado» en marzo de 1962 y vendieron de golpe un millón de copias, Estados Unidos había hecho ya de sobra sus deberes en esta asignatura.

Resulta muy extraño que un profesional de la radio como Felix Grant, al que le pagaban para que escuchara discos, hubiese permanecido ajeno a todo ello; y sólo por caballerosidad se explica que aquella noche, en el Bon Gourmet, Aloysio de Oliveira no le hubiera llamado la atención sobre el hecho de que no se enteraba de nada. Pero lo que no tiene explicación es que, desde entonces, el propio Aloysio se empeñara en repetir la historia de su encuentro con Grant como algo tan importante para la expansión de la bossa nova en Estados Unidos.

XVII

EL LAMETÓN A LA MANZANA

El taxista neoyorquino se volvió y le preguntó al pasajero:

—Hey, ¿usted no es Agostinho dos Santos?

Agostinho dos Santos por poco mira a su alrededor para ver a quién le estaba hablando el hombre. Acababa de bajarse del avión en el aeropuerto de Idlewild, había tomado aquel taxi amarillo rumbo al hotel Diplomat, en la calle 47, ¡y ya lo reconocían en Nueva York! El taxista le explicó su mujer se pasaba todo el día escuchando la banda sonora de *Black Orfeus*, la película. La foto de Agostinho no estaba en la portada, pero al oír a aquel negro hablando en la misma lengua incomprensible del cantante del disco, dedujo que sólo podía ser él. Agostinho admitió satisfecho que era él mismo y pensó que podría librarse de la carrera con un autógrafo. El taxista aceptó el autógrafo, pero le pasó la cuenta era para su esposa, no para él.

Del mismo taxi saltaron João Gilberto —con un gabán color marrón vino, checo, que le había dado Jorge Amado— y el locutor Walter Silva, el «Picapau», que iba a transmitir el *show* de la bossa nova para Brasil, por Radio Bandeirantes, en directo desde el Carnegie Hall. João Gilberto dejó su única maleta en un rincón de recepción, se dirigió al mostrador, descolgó el teléfono y marcó un número que sacó del bolsillo de su gabán.

—Hola, ¿Percy? —dijo en portugués—. Soy João. Estoy en el hotel Diplomat. Ven para acá.

Veinte minutos después llegó al hotel un negro elegantísimo de sombrero a zapatos, con barba puntiaguda, que parecía un diplomático zulú. Era Percy Heath, contrabajista del ModernJazz Quartet. Los dos se habían conocido pocos meses antes en Río, cuando el mjq tocó en el Municipal y Heath insistió en que le presentaran a João Gilberto. Se acomodaron en un sofá de la recepción del hotel Diplomat y estuvieron charlando un buen rato en el idioma de los músicos, porque João no hablaba inglés, ni Heath portugués.

CARNEGIE HALL 1962-63 SEASON

Wednesday Evening, November 21, 1962 at 8:30 O'clock

AUDIO FIDELITY RECORDS, Sidney Frey, President
and
SHOW MAGAZINE, Robert Wool, Editor-In Chief
presents

Bossa Nova
(NEW BRAZILIAN JAZZ)

PHIL SCHAPIRO, Producer
LEONARD FEATHER, Host-Narrator

PROGRAM
Musical selections to be introduced
DIRECT FROM BRAZIL
(Via Varig Airlines)

*Bola Sete
*Carmen Costa - *José Paulo
*Oscar Castro Neves Quartet
Luiz Bonfá

Program continued on page 9

As in winter, so in summer

STEINWAY was FIRST
AT THE MUSIC FESTIVALS

During the successful 1962 season of summer festival concerts,
of the piano soloists scheduled at

Berkshire Music Festival	9 out of 10 played the Steinway	-	-	-
Lewisohn Stadium	5 out of 6	-	-	-
Robin Hood Dell	4 out of 5	-	-	-
Ravinia Park	3 out of 6	-	-	-
Seattle World's Fair	4 out of 4	-	-	-
Grant Park	2 out of 4	-	-	-



Season after season, summer and winter, Steinway is the overwhelming choice of piano soloists everywhere, because only the Steinway will interpret their technique so faithfully and so eloquently.

STEINWAY & SONS
100 WEST 57th ST. • NEW YORK 65 W SUNRISE H.Y. FREEPORT

Concierto decisivo: primera página del programa del Carnegie Hall.

La bossa nova, a falta sólo de Tom, estaba desembarcando aquella mañana para participar en el concierto que la extraña asociación entre una compañía norteamericana, la Audio-Fidelity, y un órgano del gobierno brasileño, Itamaraty, habían programado para unas horas después en el Carnegie Hall. (Jobim estaba tomando el avión en Río en aquel momento, y sólo llegaría a Nueva York con la hora justa para la actuación). En teoría iba a ser un espectáculo «de bossa nova», aunque algunas de las atracciones que anunciaban los carteles de la puerta del teatro, en la Calle 57, fueran el guitarrista Bola Sete, la cantante Carmen Costa, el percusionista José Paulo y el pianista argentino Lalo Schifrin. Los cuatro tenían que ver con la bossa nova tanto como Kennedy, Krushev, Fidel o Dag Hammarskjöld, las figuras de la época.

Los otros nombres de los carteles del Carnegie sí eran legítimos y representativos: Luiz Bonfá, el conjunto de Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Carlinhos Lyra, el Sexteto Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Normando Santos, Milton Banana, Sérgio Ricardo, Antonio Carlos Jobim y João Gilberto. Aunque no aparecían en los carteles, el público también tendría ocasión de juzgar a otros artistas

de la bossa nova, como Caetano Zama, Ana Lúcia y Cláudio Miranda..., lo que hacía aún más incomprensibles las ausencias de Sylvinha Telles, Johnny Alf, João Donato, Tamba Trio, Baden Powell, Maurício Einhorn, Alayde Costa, Bossa Três u Os Cariocas, a pesar del bagaje con que ya contaban.

En efecto: ¿por qué unos y no otros?

Quienes siguieron en Río el barullo que precedió al viaje de la bossa nova al Carnegie Hall tuvieron la sensación de que ni entre los tripulantes de las carabelas de Pedro Álvares Cabral, para decidir quién descubriría Brasil, se armó tanto follón. La cosa empezó en septiembre, cuando Sidney Frey, presidente de la Audio-Fidelity, llegó a Río para proponerles a algunos artistas brasileños actuar en Estados Unidos. ¿A quiénes quería él? Sólo a Tom Jobim y a João Gilberto, con los cuales —más contrabajo y batería— cualquiera montaría un concierto de primera. Frey, por su parte, no estaba sólo pendiente de la taquilla o de las ventas del disco del *show*. Todo eso eran *peanuts* comparados con la gran tajada que supondría la edición de las canciones del espectáculo en Estados Unidos, a través de sus dos editoriales, la Matador y la Eleventh Avenue.

Para Aloysio de Oliveira, el hombre elegido para esta empresa era perfecto: Tom y João se presentarían en persona en Norteamérica. Pero había una piedra en el camino de Frey: todo el vasto catálogo anterior de Tom pertenecía a Henrique Lebendiger, que lo había editado en Brasil en la Fermata. Y sin Jobim, que ya era conocido en Estados Unidos como «el compositor de “Desafinado”», el espectáculo no tenía sentido.

Pero Frey no era el norteamericano del chiste, ni un simple listillo sin sensibilidad. Entre otras cosas, no lo ignoraba todo de Brasil ni de los brasileños, como se creía. Había llegado por primera vez como marino, en la Segunda Guerra Mundial, y conoció bien la plaza Mauá. Se apasionó por el folclore nativo y reunió en su casa de Nueva York una notable colección de panderos, *cuícas* y *reco-recos*: más de doscientos cachivaches con los que hacían ruido los brasileños. Conocía muy bien la diferencia entre el samba, el sambón y la bossa nova, y también cómo podrían combinarse para darle vidilla al paladar musical norteamericano.

En aquel mes de septiembre, en Río, había visto y oído lo mejor de lo mejor. Consiguió pillar, por ejemplo, el fin de temporada de *O encontro* con Tom, Vinicius y João Gilberto en el Bon Gourmet y, como cualquier ser humano, se había rendido ante «Garota de Ipanema». Además, acudía regularmente al Beco das Garrafas, donde Sérgio Mendes había armado aquel fantástico sexteto con Paulo Moura, saxo alto; Pedro Paulo, trompeta; el propio Sérgio, piano; Durval Ferreira, guitarra; Otávio Bailly, contrabajo; y Dom Um, batería. Había oído también, con el conjunto de Oscar Castro Neves, todas aquellas canciones de jóvenes compositores como Lyra, Menescal, Feitosa, Durval y el propio Oscar. Un material de primera para editarlo en Estados Unidos: y seguro que encontraría más buscando en las mismas fuentes. Si no podía pescar con anzuelo lo mejor de Jobim, echaría la red para hacer pesca de

arrastre.

Frey fue al grano: convocó a la prensa a un gran aperitivo en el Salón Verde del Copacabana Palace, durante el cual anunció que había alquilado el Carnegie Hall para una noche de bossa nova el 21 de noviembre, y estaba decidiendo aún a quién llevaría. Durante los días siguientes, no quedó un centímetro de periódico o revista que no hablara de este bombazo. Llovieron candidatos al Carnegie Hall en la *suite* de Frey en el Copa. Parecía una estampida de bueyes. Todo el que había hecho sus pinitos con la guitarra en alguna actuación universitaria se consideró apto para enfrentarse al escenario que había acogido no sólo a los clásicos, sino también a Benny Goodman en 1938. Era como si nadie tuviera espejo en casa. El Carnegie Hall se había vuelto tolerante, pero no se había convertido aún en una casa de putas. Además, éste sería un concierto de bossa nova, no de cualquier música brasileña.

Sólo que, de repente, todo el mundo se convirtió en «bossa nova»: músicos de serenatas, repentistas, conjuntos de *lundu*, arpistas y hasta jazzistas bienintencionados; las conversiones fueron en masa en la hora veinticinco. Sidney Frey conocía la música brasileña, pero no todos sus matices y, en un descuido, alguien podría darle gato por liebre. Además, Frey había firmado ya contratos con músicos que le cedían los derechos para explotar esta o aquella canción en el extranjero. Pero, como no había empezado aún a explotarlas —según decía—, tampoco tenía que pagarle a nadie. Entre una cosa y otra, ya había quien amenazaba con atizarle si volvía a aparecer por el Beco das Garrafas.

Todo esto, más un espectáculo caótico en el Carnegie Hall, podría resultar perjudicial para la música brasileña en el extranjero. Fue lo que pensó un hombre ligado a la bossa nova por varios motivos: el consejero Mário Dias Costa, jefe de la división de Difusión Cultural de Itamaraty.

El antiguo colega de Vinicius en la ingestión de la *medida fosfórica* en el Villarino vivía en la calle Viveiros de Castro, en Copacabana, y era vecino del Beco das Garrafas, cuyas *boites* frecuentaba con devoción. Con su admiración por la bossa nova, se ofreció a Frey para colaborar en la selección. Como Itamaraty tenía un pequeño presupuesto para este tipo de emergencias, pagaría algunos pasajes, y además acompañaría a la delegación a Nueva York, para asegurarse de que en el hotel nadie comiera con los dedos ni se rascase el paquete delante de las damas. Frey agradeció el apoyo, sobre todo lo relativo a los pasajes —la compañía aérea Varig proporcionó otros—, y pasó a ocuparse de sus propios problemas... más que nada, porque ahora tenía uno enorme.

Aloysio de Oliveira intentaba abortar el concierto, argumentando —por lo demás, con razón— que el evento estaba volviéndose confuso y podría resultar fatal para las futuras carreras de todos en Estados Unidos. Con «todos» se refería a los dos que le interesaban de verdad: Jobim y João Gilberto. Su esperanza era que, si los grandes nombres no acudían, Frey suspendería el espectáculo y éste se celebraría en otra ocasión y de la manera *adecuada*: o sea, sólo con Tom y João. Aloysio estaba

convencido de que los dos lo habían entendido y aceptado, y les pasaba consignas a los más próximos:

—Mira —le dijo a Carlinhos Lyra—, Tom y João Gilberto no van. Así que lo suyo es que no vaya nadie.

Lyra y Menescal se habían tragado ya este anzuelo cuando Vinicius, dándose cuenta de la estratagema, avisó a su colaborador Lyra:

—Escucha, Tomzinho y João irán. Así que tú también.

—¿Cómo? —se sorprendió Lyra—. Pero si acabamos de salir de una reunión en casa de Tom y todo el mundo ha estado de acuerdo en no ir para evitar el ultraje.

—Sí —insistió Vinicius—, pero ellos dos van, y tú también.

Carlinhos se dio cuenta entonces de que la campaña contra lo del Carnegie Hall era una maniobra para apartar a los que eran calificados de «prescindibles» —todos, menos Jobim y João— y alertó a Menescal. Cuando Menescal declaró que, si la cosa era así, él también iba, la maniobra fracasó y al Carnegie Hall fue al final quien quiso.

Aunque no todos quisieron. Sylvinha Telles y Nara Leão prefirieron no exponerse al supuesto ultraje. Maurício Einhorn alegó que se iba a casar. Johnny Alf, invitado por Chico Feitosa, desapareció del Top Club, donde tocaba, y nadie se empeñó en buscarle. João Donato, que vivía en California, dio las gracias y dijo que no lo necesitaba. El Tamba Trio, que acababa de volver de Nueva York, no mostró interés. Y Ronaldo Bôscoli, que aunque no cantaba ni tocaba era un invitado natural, dijo que no iba a conciertos de bossa nova con *passistas* y *ritmistas* [bailarines y percusionistas de samba].

No todos fueron con Itamaraty. Los paulistas, por ejemplo, tuvieron patrocinio. El pasaje de Agostinho dos Santos lo pagó su compañía, la RGE; el de Caetano Zama, la casa de guitarras Di Giorgio; y el de la cantante Ana Lúcia, la corporación Diários Associados. Sérgio Ricardo, que estaba en Los Ángeles presentando en un festival su película *O menino da calça branca* [El niño del pantalón blanco], solicitó participar. Mário Dias Costa le contó al periodista Renato Sérgio, de *Manchete*, que el compositor de «Zelão» buscó el consulado brasileño en Nueva York, con un libro de poesía bajo el brazo cuya autora era Dora Vasconcellos: por más señas, la cónsul general de Brasil. «Soy admirador suyo, me sé sus poemas de memoria», le dijo Sérgio Ricardo a doña Dora. «Y se puso a recitar con tal emoción, que ella se quedó encantada», contó Dias Costa. «Entró en el concierto de inmediato».



Revelación: Agostinho dos Santos (con Alberto Ruschel, ex Quitandinha Serenader) entusiasma al Carnegie Hall.



Voz de guitarra: Luiz Bonfá se consagra con «Manhã de carnaval», que tiró del cortejo de Orfeo.



* * *

Sérgio Mendes ya lo había advertido en la reunión entre los músicos y el norteamericano Sidney Frey, poco antes del espectáculo:

—Yo abro o cierro el concierto. Y no acompaño a nadie.

Para haber pasado todo el vuelo con un rosario en la mano, pensando que Nueva York estaba demasiado lejos de Niterói, Sérgio Mendes tenía disparada su faceta comercial. Sidney Frey consideró más conveniente que abriera el espectáculo. Del cierre, a lo grande, se encargaría —por si había dudas— João Gilberto. A fin de cuentas, era para escucharlo a él por lo que había entre el público nombres tan ilustres como Tony Bennett, Peggy Lee, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Gerry Mulligan, Erroll Garner y Herbie Mann.

Ellos y tres mil personas más, según todos los cálculos, llenaron el Carnegie Hall. Se habló de que otras mil se quedaron fuera en aquella noche de lluvia intensa en Nueva York, el 21 de noviembre de 1962. Las estimaciones varían en lo referente al porcentaje de brasileños entre el público. Para Tom Jobim, que estaba en el escenario con centenares de focos apuntándole a los ojos, «todo el mundo» era brasileño. Para el periodista Sylvio Tullio Cardoso, de *O Globo*, también presente, los brasileños sumaban como mucho quinientos. Pero ¿qué más da si la mayoría, brasileña o no, apenas oyó lo que se tocó allí? Y eso a pesar de la famosa «selva de micrófonos»: había cinco sólo de la Audio-Fidelity, más los de CBS, Voz da América, US Information Agency, BBC, Radio Europa Libre —retransmitiendo para Moscú— y hasta el de Radio Bandeirantes, la única emisora brasileña presente. Todos los micrófonos funcionaron bien, excepto los del sonido interno del propio teatro: el equipo de Frey, más preocupado con la grabación del disco, no le prestó demasiada atención a ese detalle.

El público del primer piso —dos dólares con ochenta la localidad— pudo oír mejor que el del patio de butacas —cuatro con ochenta—, porque no tuvo que soportar la competencia de las cinco mil tazas de café servidas por el ibc (International Business Communications) en el ambigú, cuyo jaleo de platos y cucharillas se colaba a veces durante las actuaciones. Tales contratiempos con el sonido hasta resultaron oportunos, porque ocultaron los innumerables patinazos y errores que artistas y técnicos cometieron durante el concierto y que la prensa brasileña explotaría después con sádica satisfacción en sus referencias al «fracaso de la bossa nova» en el Carnegie Hall.

Algunos de esos patinazos y errores hoy resultan hilarantes. Casi todos los cantantes intentaron dirigirse al público en inglés, dejando fatal en Nueva York la reputación de nuestros colegios públicos. Normando Santos empezó a cantar «Amor

no samba» con el micrófono desenchufado. Le hicieron la señal de que no se oía nada; él paró y, en el momento en que el micrófono empezaba a funcionar, se oyó su voz: «*No hear? No hear?*». Caetano Zama, no contento con perpetrar unos pasos de baile, cantó algo titulado «*Bossa Nova in New York*» en una lengua muy parecida al inglés, pero que sólo lograron entender los brasileños del público: sobre todo cuando se refería a un país llamado «*Bréizil*». Y Roberto Menescal se lió tanto con la letra de «*O barquinho*» que nunca la volvió a cantar ni en la ducha.

Tom Jobim tal vez fuera el más preocupado allí. Después de Luiz Bonfá, era el de más edad del escenario: cumpliría treinta y seis años dos meses después. Hasta entonces nunca había salido de Brasil, pero se había pasado la vida soñando con la noche en la que se presentaría ante un auditorio en Nueva York. Era también el que más tenía que perder con un desastre —suyo o del espectáculo—, porque sus canciones circulaban ya por Estados Unidos en la voz de algunos de sus antiguos ídolos. Y, para desesperación suya, aquella noche estaba discurriendo exactamente como él se había temido: un montón de chicos talentosos, pero meros aficionados, comprometiendo una gran música por culpa de su inexperiencia.

Sin contar con las payasadas que habían sucedido ya. Bola Sete, Carmen Costa y José Paulo habían interpretado «*In the mood*» con Bola Sete tocando con la guitarra a la espalda: ¿qué tenía que ver eso con la bossa nova? Un grupo de *ritmistas* había realizado una exhibición de malabarismos con panderos en el turno de Bonfá. Ya sólo faltaba que saliera una bahiana arrojándole dulces de coco al público. Y, hacía pocos minutos, un vigilante norteamericano, de esos tamaño armario, casi le había atizado a Carlinhos Lyra entre bastidores, al pillarlo fumando bajo un cartel de «*Don't smoke*». Y Carlinhos había estado a punto de enfrentarse con él, ¡con lo que podría haber acabado en la silla eléctrica!, imaginó Tom.

Eso explica su resistencia a tomar el avión en Río aquella mañana. Su mujer, Teresa, tampoco quería que fuera. Lo embarcó casi a la fuerza su amigo el periodista Fernando Sabino, y sólo después de asegurarle que el avión no se caería. Pero el problema de Tom no era el avión, sino el miedo a que se hundiera su carrera. Sabino se dio cuenta: «Vas a triunfar, Tom. A partir de esta noche, el mundo te va a oír». Aunque una buena parte del mundo ya oía a Tom Jobim, porque «*Desafinado*» se había grabado aquel año hasta once veces en Estados Unidos; una de ellas, la del millón de discos, con Stan Getz y Charlie Byrd. Pero la intuición *mineira* de Sabino brilló como una lámpara cuando se refirió a *aquella* noche. El que se despertó a la mañana siguiente, era ya un nuevo Tom Jobim.

En aquel momento, sin embargo, en el escenario del Carnegie Hall, Antonio Carlos Jobim parecía tocar el teclado con cinco pulgares en cada mano. Había salido al escenario bajo una estruendosa ovación, pero Agostinho dos Santos, que había cantado justo antes su propia «*A felicidade*», era un hito difícil de igualar. Tom se sentó al piano, se apartó el pelo que le caía sobre el ojo derecho —y que volvió a caer inmediatamente sobre el mismo ojo—, empezó a cantar «*Samba de uma nota só*» y

—peor incluso que Menescal con «O barquinho»— se olvidó de la letra. Las palabras no acudían, como si se las hubiera dejado en el Veloso. Sólo las recuperó a partir del verso «*E quem quer todas as notas / Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó*» [Y el que quiere todas las notas / re, mi, fa, sol, la, si, do], y a partir de ahí la interpretó ya bien hasta el final, incluso en inglés. Aplausos delirantes.

Tom empezó aún peor la segunda canción, «Corcovado», equivocando el tono. Pero entonces Antonio Carlos Jobim volvió a nacer. Paró la música, les hizo el gesto de «un momento» a Menescal y Milton Banana, que lo acompañaban, y empezó de nuevo con gran autoridad; y tocó y cantó ya hasta el final, sin equivocarse, en portugués y en inglés. Al Carnegie Hall sólo le faltó arrodillarse. Tom se levantó del piano, tropezó con un micrófono, como si lo hiciera todos los días, e intentó salir del escenario, pero los aplausos lo reclamaban y volvió. Entonces dijo, en el mejor inglés de la velada, superado sólo por el del maestro de ceremonias, el crítico Leonard Feather:

—*It's my frst time in New York and I'm very, very, very glad to be here. I'm loving thepeople, the town, everything. I'm very happy to be withyou.*

Para no haber salido nunca de Brasil, su inglés sonaba más que perfecto; y, con lo tímido que parecía, su seguridad a partir de ahí sería impresionante. Tal vez todos se habían engañado con su aparente fragilidad. Tal vez el propio Tom había estado engañado consigo mismo. Hasta entonces.

* * *

Pero nadie se engañaba con João Gilberto. Él también había ido al Carnegie Hall a hacer negocios. El espectáculo ya había comenzado, con las primeras actuaciones, cuando João estaba vistiéndose aún. De pronto, se quedó chafado: la raya de su pantalón no iba paralela a la costura lateral. Llamó al consejero Mário Dias Costa y se la mostró:

—Fíjate, Mário. No están paralelas. Así no puedo cantar...

João Gilberto se preocupaba con razón. Para un guitarrista, la raya del pantalón es tan importante como tener el zapato derecho como un espejo. Un pianista no se preocupa por eso, porque sus piernas y sus zapatos quedan ocultos bajo el piano; pero el guitarrista permanece expuesto allí, encima del taburete, y la gente se fija en esas cosas. Además, cuando toca, João Gilberto mueve las piernas al ritmo de la música. Con una raya que no estuviera paralela a la costura, cuando él lanzara su pierna hacia un lado, el pantalón se iría hacia el otro, poniendo en grave riesgo la imagen de la música brasileña en el extranjero.

João le explicó todo eso a Mário Dias Costa. Éste ponderó el asunto y concluyó que João tenía razón, pero no sabía qué hacer. Le pidió ayuda a la cónsul, doña Dora Vasconcellos. Más experimentada en estos usos y costumbres de la ciudad, doña Dora sabía que el problema era encontrar a aquellas horas una plancha en el Carnegie Hall.

Con mucho esfuerzo, localizaron a la costurera del teatro (hay siempre una de guardia, para remendar cortinas, coser botones en las camisas de los tenores después de un do de pecho y cosas así). Entre las dos forzaron la puerta del cuarto de la planchadora, que ya se había marchado, y encontraron la plancha. Y allí mismo, mientras Carlinhos Lyra cantaba «Influência do jazz» en el escenario, la cónsul general de Brasil planchó el pantalón de João, que esperaba en calzoncillos en el camerino.

Con la raya impecable ya, João Gilberto fue llamado por Leonard Feather al escenario del Carnegie Hall. Entró con su guitarra, una Romeo número 3, que le había prestado Billy Blanco. Por primera vez en la velada, los fotógrafos y los cámaras se abalanzaron. Él era por quien los norteamericanos sentían la mayor curiosidad... y él lo sabía mejor que nadie, pese a que su gesto de absoluta humildad aparentara lo contrario. Era sólo una cuestión de estilo. Sidney Frey, en la cabina de sonido del Carnegie Hall, no le intimidaba más que don Emicles, el dueño del amplificador de Juazeiro. De hecho, le intimidaba menos.

Los técnicos regularon precariamente los micrófonos y João esperó a que se hiciera el silencio. Entonces cantó «Samba da minha terra», sólo con Milton Banana a la batería, «Corcovado» y «Desafinado», éstas últimas con Jobim al piano. Quienes consiguieron oírlo le aplaudieron mucho, pero la impresión que causó en Peggy Lee, Miles Davis, Dizzy Gillespie y otros artistas que estaban en los palcos fue incomparablemente mayor que entre el público común del patio de butacas, que siguió pensando que el momento culminante del concierto había sido Agostinho dos Santos, con Bonfá a la guitarra, cantando «Manhã de carnaval».

* * *

Durante los días siguientes, algunas de las firmas más prestigiosas de la prensa brasileña se dedicaron a hacer picadillo el concierto del Carnegie Hall, tachándolo de «fracaso histórico». Se vengaban al fin de las fanfarronadas de Bôscoli, de la arrogancia de Menescal y de la autosuficiencia de los jóvenes de la bossa nova en los últimos años. Antônio Maria soltaba carcajadas en el periódico, Sérgio Porto hacía chistes en la televisión, y la bestia negra de la bossa nova, el crítico José Ramos Tinhorão, cometió la mayor crueldad: relató lo vivido en el escenario y entre los bastidores del Carnegie Hall, en *O Cruzeiro*, que todavía era el medio más influyente. Lo que escribió revelaba sólo la desorganización del espectáculo y el nerviosismo de algunos de los participantes. Pero Tinhorão, con su vasta munición verbal, lo ridiculizó todo y lo definió como un «fracaso» de los músicos brasileños en su intento de parecer «esforzados imitadores de la música norteamericana». El resto de la prensa le secundó.

Como Tinhorão no había estado allí, Sylvio Tullio Cardoso calificó su reportaje de «mediúmnico». Pero en realidad era como si Tinhorão hubiera estado, no en el

patio de butacas, sino entre bastidores y en el propio escenario del Carnegie Hall. Los datos para el reportaje —«La bossa nova desafinó en USA», *O Cruzeiro*, 8-XII-1962 — se los proporcionó el corresponsal independiente de la revista en Nueva York, el cubano Orlando Suero, quien a su vez la obtuvo de alguien que se encontraba allí dentro: Sérgio Ricardo.

El reportaje resultó muy embarazoso para doña Dora Vasconcellos en Nueva York, y obligó al consejero Mário Dias Costa a dar explicaciones a su regreso, «en posición de firmes», ante el ministro de Asuntos Exteriores. ¿De modo que Itamaraty gastaba el dinero en financiar los negocios de un empresario norteamericano y además humillaba a la música brasileña en el extranjero? Éste era el tono del reportaje. Pero lo que los quintacolumnistas y enemigos de la bossa nova no se esperaban era que un equipo de televisión norteamericano hubiera grabado el espectáculo. La película, que doña Dora compró por cuatrocientos cincuenta dólares y Walter Silva llevó en su maleta a Brasil, se emitió por las televisiones Continental y Tupi. Lo que mostraba no tenía nada que ver con las anotaciones escritas a mano en papel de carta que Orlando Suero le había pasado a Tinhorão. Allí se veía, por ejemplo, al público aplaudiendo entusiasmado a Agostinho dos Santos, Bonfá, Sérgio Mendes, Jobim y João Gilberto. (A no ser que sólo hubieran filmado sectores determinados del público: pero es dudoso que Itamaraty tuviera poder para obligarles a hacer eso...).

En realidad, los aplausos sonaron durante todo el concierto, como se oye en las innumerables cintas pirata del audio completo del evento que existen aún hoy en manos de coleccionistas de Río y São Paulo. En esas cintas se oye también al locutor Walter Silva anunciando la participación de Sérgio Ricardo y diciendo que ésta fue posible gracias «al auspicio de la revista *O Cruzeiro*», para la que él «escribiría un reportaje sobre el acontecimiento». Al parecer, el autor de «Zelão» se reveló como un despistado corresponsal de guerra, porque, ante la película del concierto, la revista se vio obligada a retractarse semanas después en otro reportaje, éste firmado por su redactor principal, David Nasser.

Durante la monumental *feijoada* que ofreció Frey después del Carnegie Hall, varios brasileños cerraron contratos para seguir por allí. João Gilberto firmó por tres semanas en la *boite* Blue Angel y la grabación de un disco en la Verve. Tom fue contratado como arreglista por la Leeds Corporation, que le pagó mil quinientos dólares de adelanto por la edición de «Garota de Ipanema» (que sorprendentemente no había tocado en el Carnegie Hall, guardándosela para el futuro inmediato). El conjunto de Oscar Castro Neves fue al Empire Room del hotel Waldorf Astoria, aunque es cierto que tocando «para baile». Sérgio Mendes demostró que tenía categoría internacional. Y hasta Sérgio Ricardo se benefició: su canción «Zelão» fue editada por Frey y apareció en casi todos los discos de la Audio-Fidelity. Todo esto, sin embargo, fue sólo el lametón a la manzana, comparado con lo que vendría después.

Dos semanas más tarde, con la mayor parte de los «prescindibles» ya de vuelta en Brasil, la bossa nova realizó un nuevo espectáculo, a menor escala, en el George Washington Auditorium, en Washington DC, con la participación de Jobim, João Gilberto, Lyra, Menescal, Sérgio Mendes, Sérgio Ricardo y Caetano Zama. Entre el público, entusiasmadísimo, se encontraba el joven periodista carioca Telmo Martino, que entonces trabajaba en la Voz de América. Hacía años que se había ido de Brasil y se llevó una sorpresa:

—¡Qué maravilla! ¡Música brasileña sin pandero!

Después del concierto, Jacqueline Kennedy recibió a la bossa nova en la Casa Blanca; la primera dama consiguió que Carlinhos Lyra casi se olvidara de su aversión al imperialismo cuando ella le dijo que una de sus canciones favoritas era «Maria Nobody» («Maria Ninguém»).

* * *

Durante el año y medio que precedió al Carnegie Hall, la carrera de João Gilberto fue todo menos ascendente. Su tercer disco para la Odeon, *João Gilberto*, tuvo unas ventas decepcionantes, en comparación con los dos primeros. Por no hablar de los sinsabores de la grabación. Sospechaba que la Odeon albergaba oscuros pensamientos sobre su futuro: nadie le habló de grabar un disco en 1962 y no parecían demasiado ansiosos por renovarle el contrato. El año anterior, la Odeon había prescindido de los servicios de Sylvinha Telles, Lúcio Alves y Sérgio Ricardo. En solidaridad con Sylvia, que era su mujer, Aloysio de Oliveira presentó su dimisión. João se quedó como único cantante de su género en la compañía; pero con el relativo fiasco de su tercer disco, ni Nossa Senhora das Grotas podría protegerle. Y ahora que su hijo João Marcelo iba a cumplir dos años, no podía permitirse vivir de la brisa en Río, como en los buenos tiempos.

Jorge Amado, su padrino de boda y hombre experimentado en cuestiones de mercado exterior, no cesaba de aconsejarle:

—Tú aquí ya has hecho todo lo que tenías que hacer. Es el momento de que te largues.

Además, a João se le sucedían los conflictos en sus salidas. En Porto Alegre faltó a una actuación en el *Programa Maurício Sobrinho*, del poderoso Maurício Sirotsky, en Radio Gaúcha, y éste desató contra él una campaña que prendió en la ciudad. Y Porto Alegre era una de sus ciudades. Le perdonarían, pero costó. Nada comparable, sin embargo, con el incidente que tuvo con Tito Madi a finales de 1961, en el teatro Paramount de São Paulo.

Fue una escena digna de las viejas comedias de Abbott & Costello, sólo que dirigida por Roger Corman. João y Tito eran dos de los cantantes a los que TV Record premió con el trofeo Chico Viola junto a Elza Laranjeira e Isaurinha Garcia. Los cuatro estaban ya en sus puestos entre bambalinas, esperando que les llegara el turno.

Mientras se entregaban los premios menores, João, Elza e Isaurinha se entretenían canturreando algo, con João a la guitarra. Tito, mientras espiaba el escenario tras el telón, oyó al personal de producción decir que el alboroto de allí atrás llegaba a los micrófonos. Se acercó a sus amigos y les pidió que parasen. Soltaron un pequeño alarido entre los cuatro y surgieron «chsst» de todos lados. Tito Madi fue uno de los que hizo «chsst».

João Gilberto se molestó:

—No me hagas «chsst», Tito.

Sonaron más «chsst» y Tito reconoce que, mientras emitía sin darse cuenta otro «chsst», le dio un leve empujón a João Gilberto. Éste alzó su guitarra sin pensárselo dos veces, como quien levanta un hacha, y la hizo vibrar en la cabeza de Tito Madi. La vibración produjo un acorde en mi menor.

Tal vez sin querer, el golpe lo dio con el lateral del instrumento, casi con la esquina. Tito, con reflejos envidiables para un cantante romántico, bajó la cabeza unos centímetros, pero no pudo impedir ser alcanzado en la parte superior del cráneo. El golpe le cortó el cuero cabelludo, la sangre manó de la herida y le empapó el esmoquin negro y la pechera de la camisa blanca. Tito se desmayó y se armó un gran revuelo. Irrumpió el personal de producción haciendo más «chsst», pero, cuando vieron aquella escena sangrienta en la calle Consolação, mandaron que se llevaran a Tito de allí. Llamaron a João Gilberto al escenario, le entregaron el Chico Viola y ni le pidieron que cantase. Se marchó sin que nadie le retuviera.

Tito también se fue, pero al Hospital das Clínicas, donde recibió diez puntos en la cabeza, una semana antes de su boda. Del hospital se dirigió a la comisaría para prestar declaración. Fue a disgusto, porque no quería denunciar. Examinaron el cuerpo del delito y Tito le dijo al comisario que se había caído por una escalera. Pero varios testigos —concretamente, fans de Francisco Carlos, que nunca habían perdonado a João Gilberto por aquello de «Cinco» Carlos—, le contaron la verdad al comisario y éste abrió una investigación. Se produjo una larga serie de molestias para Tito Madi, que le hicieron sospechar que empezaba a aborrecer a João Gilberto.

Viviendo en Río, declarar en São Paulo obligaba a Tito a interrumpir sus temporadas. A João no, porque solía estar de viaje y nunca le localizaban; y menos aún después del Carnegie Hall. A Tito le costó casi dos años conseguir que el caso se transfiriera a Río, y una vez allí encontró a un comisario comprensivo que lo cerró.

Al salir del Carnegie Hall para la *feijoada* en el apartamento de Sidney Frey, João Gilberto comprendió que Jorge Amado tenía razón. Él ya había hecho todo lo que tenía que hacer en Brasil.

* * *

—Tom, dile al gringo éste que es un idiota —le ordenó João Gilberto a Tom Jobim, en portugués.

—Stan, João dice que su sueño ha sido siempre grabar contigo —le transmitió Jobim, en inglés.

—*Funny* —respondió irónicamente Stan Getz—. Por su tono de voz, no parece que esté diciendo eso...

La grabación del disco *Getz/Gilberto* no resultó tan plácida como sus fantásticos ocho cortes pudieran hacer creer. En aquella época, Getz sólo se relacionaba con la humanidad con tres o cuatro copas interpuestas, y era un poco torpe para casi todo. Unos días después del concierto en el Carnegie Hall, habían mantenido un primer encuentro Getz, Jobim, João Gilberto y el productor Creed Taylor, dueño de la compañía Verve, en el Rehearsal Hall del propio Carnegie. Querían ver si había *feeling* para grabar el disco. João cantó y tocó «Samba de uma nota só», con Tom al piano, para mostrarle a Getz cómo debía hacerse. Getz ya había grabado la canción un año antes, en su disco *Jazz samba*, con Charlie Byrd, pero no la había captado bien. Y, por lo visto, seguía sin captarla.



Sonrisas de alivio: Stan Getz (saxo), con Tom y João (de espaldas), durante la grabación de *Getz/Gilberto*, menos plácida de lo que parece.



Sonrisas de alivio: Con el disco terminado, Tião Neto, Tom, Getz, João y Milton Banana.



Cuentos de hadas: Astrud insistió en cantar «Garota de Ipanema» en inglés, con la aprobación de Tom.



La Capitol se enorgullece de lanzar O amor, o sorriso e a flor en Estados Unidos.

Luchando contra la impaciencia y contra su pelo rebelde, Tom le pidió al

fotógrafo David Drew Zingg, amigo suyo y de Creed Taylor, y que era quien los había puesto en contacto:

—David, date un salto a la *delicatessen* de la esquina y compra una botella de *whisky* para el amigo, a ver si se desatasca.

Getz se desatascó. La experiencia de tocar bossa nova con músicos brasileños le cohibía. En *Jazz samba*, por ejemplo, había empleado a dos bateristas norteamericanos, Buddy Deppenschmidt y Bill Reichenbach, que daban la impresión de tener lumbago comparados con el ritmo y la elasticidad con que se desenvolvía Milton Banana. Pero no siempre las dos estrellas que firmaban un disco se trataban con tal suavidad. Cuanto más en susurros cantaba João Gilberto, más insistía Getz en soplar como si en vez de pulmones tuviera fuelles gigantes o como si el micrófono fuera sordo (más adelante, João Gilberto se quejaría también de que Getz reecualizó el disco haciendo que su saxofón sonara aún más alto, para mantenerse en primer plano todo el tiempo). Tampoco se ponían de acuerdo en la elección de la toma definitiva de entre las grabadas con cada canción, y era Creed Taylor el que tenía que desempatar. Fue un récord que los ocho cortes se grabaran en sólo dos días —18 y 19 de marzo de 1963—, incluyendo «Garota de Ipanema» con Astrud Gilberto.

La historia de que la participación de Astrud en el disco fue casual es otra que se ha venido repitiendo con gran candor desde entonces, sobre todo después de que el sencillo con «Garota de Ipanema» vendiera dos millones de copias. Y, ciertamente, era una historia tan perfecta que resultaba irresistible para contársela a los nietos: a la esposa del artista, que hasta entonces sólo había cantado en la intimidad del hogar, la invitan a intervenir en un corte y se convierte en un éxito mundial fulminante; mayor incluso que el de su propio marido. En los viejos tiempos, Hollywood pagaba para que los guionistas inventaran fábulas así.

Lo cierto es que la única casualidad en la participación de Astrud Gilberto en el disco fue el hecho de que nadie allí, excepto ella, y tal vez João Gilberto, sabía que eso iba a ocurrir. En la cabecita de Astrud, la idea de grabar de manera profesional no era nueva. No había sido un capricho el que hubiera ensayado con João Gilberto hasta la extenuación, tres años antes, su actuación en *A Noite do amor, do sorriso e a flor*, en la Facultad de Arquitectura; ni que él, tan riguroso, le hubiera dado el visto bueno para cantar en público, y hasta la hubiese acompañado. Con toda seguridad, Astrud habría seguido actuando en los siguientes espectáculos *amateurs* de la bossa nova... si hubieran tenido lugar. (*A noite do amor, do sorriso e a flor* fue el último de esa clase y, a partir de entonces, los chicos partieron hacia el profesionalismo).

El caso es que, en aquel segundo día de grabación del *Getz/Gilberto*, Astrud les pidió a João y Stan participar en «Garota de Ipanema», cantando la versión en inglés. João se desentendió, pero ella insistió y consiguió que los otros la apoyaran. Creed Taylor pensó que quedaría bien una voz femenina, y que tampoco le vendría mal al disco que alguien cantara en una lengua menos exótica; Tom ya había oído antes a Astrud y sabía que daría la talla; y a Getz, francamente, le daba un poco igual. João

finalmente aceptó y, en alguna de las cuatro o cinco tomas, hasta llegó a entusiasmarse.

El corte, que salió larguísimo —cinco minutos y quince segundos—, contenía la parte de João, en portugués; la entrada de Astrud, en inglés; el solo de Getz al saxo; el solo de Tom al piano; y la vuelta de Astrud con Getz para terminar. Tal duración no habría sido excesiva de haberse tratado de un disco para el mercado jazzístico, sin aspiraciones comerciales. A Taylor le gustó tanto el resultado que les sugirió repetir la fórmula en el corte que faltaba, «Corcovado». Pero algo debía de estar pensando ya, porque les pidió que la hicieran un poco más corta, y «Corcovado» salió con cuatro minutos y quince segundos.

La cinta con *Getz/Gilberto* permaneció meses en el cajón de Creed Taylor, mientras éste decidía qué hacer con ella. No era el primer disco en que reunía a Stan Getz con brasileños. En febrero, había grabado *Jazz samba encore!*, juntando a Stan y Luiz Bonfá, con Jobim al piano y, en seis de los cortes, con la mujer de Bonfá, Maria Helena Toledo, cantando en portugués. Era un disco excelente, mucho mejor que el de Getz con Charlie Byrd, pero ni con el signo de exclamación del título se había logrado animar a los compradores. Y no quería que ocurriera lo mismo con *Getz/Gilberto*.

Cuanto más lo escuchaba, especialmente los dos cortes con Astrud, más se convencía Creed Taylor de que sería una tontería comercializarlo sólo como un disco «de prestigio». A finales de año, Taylor hizo lo que su razón le aconsejaba, aunque le doliera relativamente el corazón: aplicó el bisturí y extirpó la parte vocal de João Gilberto en «Garota de Ipanema». Con eso, ahorró un minuto y veinte segundos y redujo el corte a tres cincuenta y cinco, que ya era una duración adecuada para que sonara en la radio. La empaquetó en un sencillo, la lanzó en la sección latina de la compañía y cruzó los dedos. Nadie sabe cómo pasan estas cosas, pero el disco sólo con Astrud disparó hacia el éxito el elepé entero, que coleccionó premios Grammy y les hizo ganar mucho dinero a todos los implicados. O a casi todos.



Fuga del apartamento: Carlinhos Lyra y Nara Leao escuchan la voz del morro.

XVIII

LA FLOR ARMADA

Aloysio de Oliveira encontró una cucaracha viva, cosecha de 1961, dentro de su cajón en la Philips. Dio un respingo, cerró el cajón y se largó de allí. No fue la cucaracha, obviamente, lo que le llevó a presentar la dimisión del cargo de director artístico de la compañía, sólo un año después de haber dimitido de la misma función en la Odeon. Abandonó la Odeon porque la compañía había prescindido de Sylvinha Telles y, además, de Lúcio Alves y Sérgio Ricardo, con los cuales formaba un núcleo de cantantes modernos y adultos. Pero la Odeon prefería quedarse sólo con João Gilberto. Entonces Aloysio se fue a la Philips, se llevó a Sylvinha y a Lúcio con él, y se puso a desempeñar allí el mismo trabajo, aunque se sentía sin libertad de acción. La cucaracha no hizo más que reforzar su decisión. Lo ideal sería una compañía propia que reuniera todo aquel elenco de gente, talentosa y sin sitio, en la onda de la bossa nova.

Su resistencia a los cantantes *sin voz* empezó a disiparse con un disco que produjo en la Philips al poco de llegar: *Bossa Nova mesmo*, que presentaba al grupo que se había formado en torno a Carlinhos Lyra, tras el cisma con Ronaldo Bôscoli. Casi nadie en aquel disco sabía cantar, entre ellos Vinicius de Moraes, que grababa por primera vez. Pero el resultado fue excelente y pensó que tal vez tuviera razón André Midani al sostener que había que aprovechar a la *turminha*.

La consecuencia de estas elucubraciones de Aloysio de Oliveira fue la compañía Elenco, que estuvo preparando durante todo 1962, mientras producía espectáculos para Flávio Ramos en el Bon Gourmet. La idea inicial de Aloysio era que la Elenco fuese un sello dentro de una gran compañía, con lo que tendría aseguradas la comercialización y la distribución. Lo intentó con la CBS, pero a ésta no le interesó. Como no estaba lo que se dice loco por proponerle nada a la Odeon ni a la Philips, creó la compañía él mismo, en asociación con Flávio Ramos, fabricando los discos en la RCA. Ramos aportó el capital, la experiencia administrativa y su amplio apartamento, en la calle Marquês de Abrantes, que serviría de oficina inicial y de local de ensayos. Aloysio aportó las ideas, el trabajo y una pandilla que lo seguiría adonde fuera.

Una vez que se montó la compañía y fueron lanzados los primeros discos, los dos socios discutieron y Ramos retiró su inversión. El dinero podía conseguirse de otra fuente, pero Aloysio confiaba ahora en su propio talento para los negocios, calificado unánimemente como «nulo». André Midani lo describe como «un maestro... del estudio para adentro». Y debía de ser exactamente así, porque contra todos los factores adversos, convirtió la Elenco en la única compañía brasileña cuyos discos se buscaban en las tiendas por su etiqueta. Los compradores preguntaban a los dependientes: «¿Ha salido algo de la Elenco?», como dicen que los hipocondríacos

hacen con la Bayer.

Hacían bien en preguntar, porque en los tres años (1963-1966) en que Aloysio de Oliveira controló personalmente la Elenco, produjo y lanzó cerca de sesenta discos: firmados por Tom Jobim, Sylvinha Telles, Dick Farney, Lúcio Alves, João Donato, Sérgio Mendes, Sérgio Ricardo, Baden Powell, Roberto Menescal, Quarteto em Cy; los primeros discos de Nara Leão, Edu Lobo, Rosinha de Valença, Sydney Miller y hasta el mismo Billy Blanco como cantante; conciertos en directo de Maysa, Lennie Dale, Vinicius y Caymmi; una serie de *encuentros*, como los de Caymmi y Tom, Vinicius y Odete Lara, Sylvinha y Lúcio Alves, Dick Farney y Norma Bengell; y rehabilitaciones bien pensadas de la vieja guardia, como un disco más de Mário Reis y otro, excepcional, de Cyro Monteiro cantando a Baden y Vinicius. A veces Aloysio se descolgaba con una falsa buena idea, como la de grabar al entonces gobernador Carlos Lacerda leyendo su propia traducción del *Julio César* de Shakespeare; cuyo *stock* seguía aún años después abarrotando el baño de la pequeña oficina de la Elenco, en la avenida Presidente Antônio Carlos, en el Centro.

Los discos de la Elenco se reconocían desde lejos por las portadas: siempre blancas —con dos o tres excepciones—, con las fotos en blanco y negro de Chico Pereira, que el director de arte César Villela procesaba con el contraste muy alto. Para los entendidos, este estilo de portadas —económico, directo, sin alardes, como la propia música que contenía el disco— era una propuesta revolucionaria. Chico Pereira atribuyó esa economía a la pura y simple falta de dinero. En una de las portadas más graciosas de la Elenco, *Surfboard*, los músicos de Menescal aparecen vestidos de bañistas antiguos. Como no había dinero para comprar los disfraces, se fotografiaron en calzoncillos y César Villela les pintó con *rotring* los trajes de baño, *vistiéndolos* con ellos.

Según Chico Pereira, las portadas de la Elenco habrían tenido más colores que los de la Odeon, de haber dispuesto de recursos. Pero, le gustaran a él o no, las fotos en alto contraste se convirtieron en un símbolo de la bossa nova, y las demás compañías pronto empezaron a imitarlas. (Primero la Philips, en los discos del Tamba Trio, y después la RCA y la RGE). Pero más grave que la economía de recursos era la de información: Aloysio, en su intento de abarcarlo todo, no siempre se acordaba de poner los créditos pertinentes en las contraportadas, que él mismo escribía. Era habitual que faltara la lista de los músicos que componían el conjunto o que acompañaban al cantante y, a veces, hasta omitía distraídamente el nombre de su principal colaborador: el ayudante de dirección artística José Delphino Filho, un hombre capaz de encontrar un intérprete de tuba o de fagot a las tres de la mañana, por el simple capricho de un arreglista, generalmente Gaya.

La Elenco apenas gastaba cartuchos en la promoción. El mismo Aloysio escribía los *press releases*, los copiaba a ciclostil, pegaba los sobres con la lengua y los mandaba a los periódicos y revistas. Ocasionalmente le echaba una mano el joven Guilherme Araújo, futuro promotor de espectáculos. Aloysio también se pasaba

madrugadas en el estudio de la Riosom, ecualizando y mezclando las delicadas combinaciones de voces e instrumentos. No dejaba para nadie lo que sabía —y lo que no sabía— hacer él mismo.

La Elenco no tenía a nadie contratado, ni siquiera a los artistas: todos recibían *royalties*. Ésta no hubiera sido una mala opción si los discos vendieran millones de copias, pero no sucedía así. Las primeras tiradas eran de dos mil y la compañía le tenía pavor a que alguno de sus discos llegara a las diez mil... porque no hubiera podido atender los pedidos. Algunos dieron en el larguero —*Vinicius e Caymmi no Zum-zum, Dick Farney & Norma Bengell*—, pero ninguno alcanzó esa cifra. Aunque daba igual que la Elenco lanzara dos mil o diez mil, porque no tenía cómo hacer llegar sus discos a los compradores. En 1963 no existían las grandes empresas de distribución, y eran las propias compañías las que colocaban sus discos, casi de puerta en puerta. La Continental, por ejemplo, contaba con vendedores a lomos de burros que vendían discos hasta en el sertón de Goiás. Y ya le resultaba difícil a la Elenco que sus discos llegaran a las tiendas del Centro de Río, como para pensar en las de otras ciudades.

Éste fue también el drama de la otra brava pequeña compañía de la época, la Forma, de Roberto Quartin, que tenía un proyecto ambicioso: sus discos eran declaradamente de lujo, con portadas consistentes y dobles, ilustradas con pintura moderna y títulos también en esa línea, como *Coisas*, el impresionante disco del maestro Moacyr Santos; *Novas estruturas*, con Bossa Três; e *Inútil paisagem*, el primer disco oficial de Eumir Deodato. La Forma se vio obligada a reducir costes volviendo al formato más tradicional de las portadas, aunque sus discos siguieron siendo *difíciles*, como *Os afro-sambas*, de Baden y Vinicius.

Aloysio de Oliveira cometió un gran error con la Elenco: tardó exactamente un año en lanzar la compañía en São Paulo, el gran mercado de la bossa nova desde siempre. Y cuando al fin lo hizo, en 1964, São Paulo ya producía su propia bossa nova en gran cantidad. Empezó la RGE de José Scatena, que siempre había tenido a Agostinho dos Santos y tendría también a Ana Lúcia, Manfredo Fest, Paulinho Nogueira y el Zimbo Trio, para posteriormente hacerse con los cariocas Tenório Jr., Wanda Sá y Francis Hime. En São Paulo estaba también la filial brasileña de la Audio-Fidelity, que grabó grandes discos con Alayde Costa, Milton Banana y el Sambalanço Trio de César Camargo Mariano, y fue la primera que lanzó a Walter Santos y Geraldo Vandré en elepé. Por no hablar de la pequeña compañía Farroupilha, de Tasso Bangel, que tendría a Vera Brasil, Pedrinho Mattar y alcanzaría un gran éxito con «Menino das laranjas», de Théo de Barros, con el sensacional Jongo Trio.

Pero la principal recolecta de bossa nova en el mundo del disco —a la que Aloysio no podía hacer frente— la hizo la propia Philips, de donde él había salido, promovida por el hombre que lo sustituyó: Armando Pittigliani. En una rápida maniobra, Pittigliani consiguió para su compañía a Os Cariocas, el Tamba Trio, el

Bossa Rio de Sérgio Mendes, Walter Wanderley y Os Gatos (de Eumir Deodato y Durval Ferreira). Pittigliani ya había *descubierto* a Jorge Ben en el Beco das Garrafas y no se inquietaba con los silbidos del público del Bottle's cuando cantaba «Chove chuva» y «Por causa de voxê». Grabó a Jorge Ben y su primer disco, *Samba esquema novo*, vendió cien mil copias en dos meses, en 1963. Pero la gran jugada de Pittigliani sería quitarle a Nara Leão de las manos a Aloysio de Oliveira.



Proeza: Aloysio de Oliveira (con Lyra a la guitarra y Vinicius) saca a Nara del nido para que protagonice *Pobre menina rica* en el *Bon Gourmet*.



Economía: bañistas vestidos a mano por César Villela.



* * *

El padre de Nara Leão, el doctor Jairo, estaba en su sofá con las piernas cruzadas, leyendo el *Correio de Manhã* en el famoso apartamento, cuando Nara le comunicó que acababa de aceptar la oferta de Carlinhos Lyra y Vinicius de Moraes para protagonizar el espectáculo *Pobre menina rica* [Pobre niña rica], en el restaurante Au Bon Gourmet. El doctor Jairo ni descruzó las piernas. Sólo alzó los ojos del periódico y dijo:

—Ah, ¿eso quiere decir que vas a convertirte en una vagabunda?

Flávio Ramos, propietario del Bon Gourmet, cuenta la escena. El padre de Nara volvió a su periódico y Nara, desconcertadísima, se fue a su cuarto. Pero ya había tomado la decisión y, además, estaba harta de que todo el mundo la protegiera y gobernase.

Mientras cantaba en los apartamentos y los conciertos universitarios de la bossa nova, nadie le hacía mucho caso. Era, como mucho, un bibelot querido por todos: Menescal, Lyra y, claro está, su prometido Ronaldo Bôscoli. A finales de 1960, cuando la *turminha* empezó a profesionalizarse, ellos mismos impidieron que Nara hiciera lo mismo. Tenía que mantenerse en su papel de musa. Ronaldo no le veía cualidades como cantante y nunca se lo ocultó. Los otros pensaban que, por su frágil aspecto de libélula, Nara no debería meterse en la guerra sin escrúpulos del ambiente profesional. Y — confirmando la primera impresión de André Midani— los prejuicios eran tan *belle époque* que, para los chicos, ella no se adecuaba al tipo de las que cantan «en la noche».

Cuando estalló el escándalo Maysa-Bôscoli y se encontró de repente sin novio, Nara consideró que sus compromisos con ellos también se habían terminado. Dolidísima con Ronaldo, se aproximó de nuevo a su viejo amigo Carlinhos Lyra, que lideraba la otra pandilla. En 1963, él también había cambiado de opinión y pensaba que Nara debía cantar. Había escrito con Vinicius una comedia musical, *Pobre menina rica*, cuyo título recordaba al de una canción de Noel Coward, «Poor little rich girl», de 1920, pero que contenía canciones geniales: «Samba do carioca», «Sabe você?», «Pau-de-arara», «Maria Moita» y «Primavera», entre otras. Llevarían la obra al Bon Gourmet y Nara era la mismísima *pobre niña rica*.

Su padre no hizo nada por impedirlo, salvo refunfuñar, y Nara debutó el primer semestre de aquel año en un local nocturno, absolutamente aterrorizada por el público. No se trataba ya de cantar en casa, o en auditorios que, a veces, eran más pequeños que el salón de su apartamento. Y, en los conciertos de Arquitectura, en que había mucha gente, ella no distinguía a nadie entre el público. En el Bon Gourmet conocía a casi todos los que estaban en las mesas y se sentía desnuda en el pequeño

escenario, incluso con Carlinhos y Vinicius a su lado. Aloysio de Oliveira, el director del espectáculo, tuvo que emplear toda su habilidad.

—Estás entre amigos, Nara —le decía—. Canta en el Bon Gourmet como si estuvieras en tu casa.

Nara cumplió la temporada de tres semanas, realizando un esfuerzo brutal. Flávio Ramos tuvo una mísera media entrada todas las noches y el espectáculo no alcanzó, ni de lejos, el éxito de *O encontro* pocos meses antes, con Tom, Vinicius, João Gilberto y Os Cariocas. «Nara no daba garantías», recordó Flávio. «Aún no era una profesional».

Ella había empezado a salir con el cineasta Ruy Guerra, que poco después rodaría *Os cafajestes* [Los canallas], con la famosa secuencia en la que Norma Bengell aparecía desnuda durante casi cinco minutos: comparativamente, un desnudo con el metraje de *Lo que el viento se llevó*. Ruy Guerra era de izquierdas, como Carlinhos Lyra, quien, cada día más CPC, hablaba ya de la bossa nova como si fuera algo del pasado:

—La bossa nova estaba destinada a vivir poco tiempo —declaró en aquella época—. Era sólo una forma musicalmente nueva de repetir las mismas cosas románticas e incoherentes que se decían desde hacía mucho. No alteró el contenido de las letras. El único camino es el nacionalismo. Nacionalismo, en música, no es igual que particularismo.

El hecho de que Lyra hubiera declarado esto en noviembre de 1962 no le impidió actuar, pocas semanas después, en el Carnegie Hall. Pero, de regreso a Brasil, estaba más dispuesto que nunca a dedicarse a la investigación con los viejos sambistas de los morros, que al final le encantaron: Cartola, Nelson Cavaquinho y Zé Kéti; o sea, los *auténticos*. Armado ideológicamente por su colaborador Nelson Lins de Barros, Carlinhos los llevó al apartamento de ambos en la calle Barão da Torre, en Ipanema. La idea era componer con ellos. El periodista José Ramos Tinhorão, que era la bestia negra de la bossa nova, sorprendentemente participó en una de aquellas reuniones y recuerda haberse divertido mucho observando a Nelson y a Carlinhos sirviéndoles cachaza y cerveza a los sambistas — porque era lo que a los sambistas les «gustaba»— mientras que ellos tomaban *whisky*. «Ni se les pasaba por la cabeza que a los negros también les pudiese gustar el *whisky*», dijo riendo Tinhorão.



Cisma: pocos meses después de cantar con la Rhodia en Japón.



Nara cambia la bossa nova por el morro, con Zé Kéti y Nelson Cavaquinho en el famoso apartamento.

El resultado de esas tentativas de componer juntos fue ínfimo, según Tinhorão, porque el lenguaje musical de Nelson y Carlinhos, lo quisieran o no, era demasiado elaborado para Cartola y Nelson Cavaquinho. Lo único que salió de aquellas cataratas de cerveza fue el «Samba da legalidade», de Carlinhos y Zé Kéti: no por casualidad, el único de los tres sambistas que no era músico y capaz de aportar únicamente un *know-how* de primitivismo. Todos se convencieron de que lo mejor era que cada cual siguiera donde estaba, aunque sin que esto impidiese que las composiciones casi

inéditas de aquellos sambistas pudiesen grabarse en un estilo moderno, digamos, bossa nova. Y eso hizo inmediatamente Nara.

El disco *Nara*, que grabó la Elenco a finales de 1963, no fue la primera grabación de Nara, como se piensa. Meses antes había participado en dos cortes del tercer y mejor disco de Carlinhos Lyra hasta entonces, *Depois do carnaval*. Pero, para su disco, quiso que los sambistas bajaran del morro. Durante meses, reunió a Cartola, Zé Kéti y Nelson Cavaquinho en su enorme apartamento de la avenida Atlântica. No repitió el papelón de Carlinhos y Lins de Barros y les sirvió convenientemente *whisky*, permitiéndoles sentir al menos el dulce aroma de la burguesía mientras ella aprendía sus sambones.

A Aloysio de Oliveira, que produciría el disco, no le gustaban nada aquella selección. Consideraba que la bossa nova era un regalo caído del cielo para su gusto musical de hombre urbano y *sofisticado*, aunque le costó aceptar que la interpretaran cantantes *sin voz*. Y ahora que al fin se había acostumbrado, Nara, con menos voz aún, sustituía aquella temática del mar y del amor por historias de favelas y pobreza, completamente extrañas al movimiento. Pero Nara insistió y grabó «Diz que fui por aí», de Zé Kéti; «O sol nascera», de Cartola y Elton Medeiros; y «Luz Negra», de Nelson Cavaquinho.

Aloysio cedió y se grabó el disco, pero en el texto que escribió para la contraportada apenas podía disimular su disgusto hacia el repertorio de Nara, que incluía canciones que, según él, «nada tenían que ver con la bossa nova». Y —observaba Aloysio— hasta cuando Nara cantaba a los compositores de la bossa nova, optaba por sus composiciones «de tendencias puramente regionales», como «Feio não é bonito» y «Maria Moita», de Carlinhos; «Berimbau» y «Consolação», de Baden y Vinicius; «Nanã», de Moacyr Santos, aún sin letra; y «Canção da terra» y «Réquiem para um amor», del joven Edu Lobo y Ruy Guerra: todas con un sabor como a barracón de esclavos. Sin saberlo, Aloysio se preocupaba con razón: aquellos devaneos con el populismo terminarían estragando la poesía del asunto.

Pero cuando el disco de Nara salió, la bossa nova lo asimiló bien. Por el contrario, los tradicionalistas avanzaron hacia Nara con sus mazos de sacrificios indígenas, los *tacapes*, diciéndole que asaltaba la *pureza* de la *auténtica* música popular al entrometerse en ella. El veterano músico Jacob do Bandolim —que tenía fama de gafe y todo el mundo tocaba madera cuando se pronunciaba su nombre— la detestaba como cantante. Y el hijo de éste, el periodista Sérgio Bittencourt, la atacaba día sí, día no, en su malhumorada columna «Bom dia, Rio» [Buenos días, Río] en el *Correio da Manhã*. Hasta promovió una bizantina discusión sobre si Nara era *sambista* o no y, para sorpresa suya, la defendieron dos admiradores de la vieja guardia que estaban lejos de toda sospecha: Lúcio Rangel y Sérgio Cabral. Por aquel entonces, Zé Kéti abordó a Bittencourt en la calle:

—Por amor de Dios, déjalo ya —le imploró Zé Kéti—. ¡Ella es la única que graba mis canciones, las de Cartola y las de Nelson Cavaquinho!

La tímida Nara, que hasta hacía bien poco necesitaba que la protegieran los amigos, estaba curtiéndose magníficamente con aquellas batallas. Una consulta a sus álbumes de recortes muestra que guardaba todo lo que se escribía sobre ella, incluso los insultos, con el mismo cariño que los elogios. La libélula finalmente salió del capullo y se arriesgó a volar cerca de los focos. En enero de 1964, sobrevivió a una temporada en el casi salvaje Bottle's y, pocos meses después, fue nada menos que a Japón con el trío de Sérgio Mendes, Tião Neto y Edison Machado. La gira era una iniciativa de la Rhodia, para el lanzamiento de su colección *Brazilian style*.

Antes de partir, Nara y el trío posaron en Salvador para un amplio reportaje de moda en la extinta revista *Jóia*, con Nara exhibiendo los modelitos de la colección. Su imagen hasta entonces, salvo por el hecho de que era la «musa de la bossa nova», no difería demasiado de la de su hermana Danuza en cuanto a «elegancia frívola». Pero algo sucedió con Nara en Tokio, para que insistiera en incluir «Diz que fui por aí» en el repertorio, cuyo gran *hit* era, naturalmente, «Garota de Ipanema». Sérgio Mendes se negó —no quedaba bien tocar a Zé Kéti en un desfile de moda— y ambos tuvieron serios roces.

Al volver de Japón, en el segundo semestre de 1964, la libélula Nara acercó sus alas al fuego. Con los militares ya en el poder y los demócratas brasileños saboreando el gusto amargo de la derrota, firmó con la Philips para grabar un disco conflictivo: *Opinião de Nara*.

* * *

Éste fue el disco que realmente dividió a la bossa nova: mucho más que los celos y disputas comerciales entre Carlinhos Lyra y Ronaldo Bôscoli cuatro años antes, o que su propio disco con la Elenco. Excepto por «Derradeira primavera», de Tom y Vinicius, y «Em tempo de adeus», de Edu Lobo y Ruy Guerra, dos canciones románticas de género indefinido, el resto consistía en una reverencia de noventa grados hacia los valores *auténticos* de la realidad brasileña: contenía dos sambones de Zé Kéti («Opinião» y «Acender as velas»), y otros dos de Baden y Vinicius («Deixa» y «Labareda»), una *marchinha* de carnaval de 1940 («Mal-mequer»), una tonada de *protesta* del marañense João do Vale («Sina de caboclo»), otras protestas sueltas de Sérgio Ricardo y Edu Lobo, y hasta dos *capoeiras* del folclore bahiano. Era la mayor fuga de Ipanema de la que hay constancia desde que «Chega de saudade» cambió la vida de «una generación».

Lo irónico es que quien escuche hoy *Opinião de Nara* por primera vez, lo encontrará un disco tan «de bossa nova» como cualquier otro. La explicación puede estar en los músicos que la acompañan: Erlon Chaves, al piano; Edu Lobo, a la guitarra, haciendo la batida de João Gilberto; Tião Neto, al contrabajo; y nada menos que Edison Machado a la batería, tocando como si estuviera en el Bottle's, mientras Nara decía, en la canción de João do Vale: «*Eu sou um pobre caboclo / Ganho a vida*

na enxada...» [Soy un pobre campesino / me gano la vida con la azada...]. Pero, para los oídos de 1964, era lo más antibossa nova posible. Y si no lo era, lo llegó a ser cuando Nara respondió a las críticas por traicionar al movimiento, con unas polémicas declaraciones al periodista Juvenal Portela en *Fatos & Fotos*.

—«*Chega de bossa nova*» [Basta de bossa nova] —declaraba ella en la entrevista—. Basta de cantar para dos o tres intelectuales una musiquilla de apartamento. Quiero el samba puro, que tiene mucho más que decir, que es la expresión del pueblo, y no algo que hace un grupito para otro grupito. Y esa historia que se cuenta de que la bossa nova nació en mi casa es una gran mentira. Si la pandilla se reunía aquí, lo hacía también en otros mil sitios. Yo no tengo nada que ver, pero absolutamente nada, con un género musical que no es el mío ni es auténtico.

Portela le preguntó si aquéllo significaba una ruptura.

—¿Si me estoy separando de la bossa nova? —respondió Nara—. Hace ya tiempo que lo hice, pero nadie se lo creyó. Espero que ahora comprendan que ya no tengo nada que ver con ella. La bossa nova me da sueño, no me emociona. Puede que, en el pasado, yo haya sido una tonta por aceptar esa cosa tan conservadora, que aún tratan de endosarme. Yo no quiero ser eso que pretenden que soy: una niñita rica, que vive en la avenida Atlântica, frente al mar.

Todos los periódicos buscaron a Nara en la avenida Atlântica para que confirmara las declaraciones y, en cada entrevista, se ponía más agresiva:

—En la bossa nova el tema siempre tiene la misma base: amor-flor-mar-amor-flor-mar, y se va repitiendo. Todo es complicado. Tienes que escuchar sesenta veces lo que se dice para entenderlo. No quiero pasar el resto de mi vida cantando «Garota de Ipanema», y mucho menos en inglés. Quiero que me comprendan, quiero ser la cantante del pueblo.

A la bossa nova le hervía la sangre, pero no se quedó con los brazos cruzados viendo cómo su exmusa la cubría de porquería a través de la prensa. La propia *Fatos & Fotos*, en su número siguiente, recogió diversas reacciones a la actitud de Nara:

—Nara quiere dar un salto demasiado grande, cuando está todavía en la edad del amor-flor-mar —dijo Sylvinha Telles—. Por más fantasías que tenga, ella es auténtica bossa nova. Subestima la inteligencia del público al decir que en la bossa nova se necesita repetir un montón de veces para que se entienda. La bossa nova es la música de la época en que todo el mundo vive en apartamentos.

—No sé cuál es el pueblo de Nara Leão —ironizó Aloysio de Oliveira—. «Garota de Ipanema» es una canción para todos. Le guste o no le guste, ella es una cantante típica de apartamento, que quiere negar la existencia del amor-flor-mar como tema musical. Esto sería negar lo que quiere todo el mundo. Nadie quiere que cambie Nara. Es ella la que quiere pasar por lo que no es.

Su exnovio Ronaldo Bôscoli, con la intimidad de los exnovios, fue duro:

—Es feo, no es bonito, lo que ella está haciendo con nosotros. Nara es demasiado joven para entender que nadie puede negar su pasado. Si reniega de la bossa nova,

reniega de sí misma y está siendo desagradecida con lo que tanto la ayudó. Para que se vea su incoherencia, basta recordar que ha viajado por cuatro continentes cantando «Garota de Ipanema» en inglés. Por lo tanto, es ella quien ha difundido la *mentira* de la bossa nova por el mundo. Y buen dinero que ganó.

Ronaldo exageraba: Nara sólo viajó por dos continentes.

—Cuando Nara sepa qué es música pura, y logre transmitirla, todos seremos puros e iremos juntos al cielo —dijo Menescal—. Mientras esto no suceda, seguiremos en los apartamentos, haciendo *bossinha* nova para vender.

La bossa nova se resintió de lo que consideraba «ingratitude» de Nara. Uno de los chistes que circulaban decía: «Ahora vamos a ver si ella sobrevive fuera del apartamento». Pero a Nara no le faltó quien la acogiera. El grupo de sambistas Voz do Morro, que hasta entonces jamás había oído hablar de ella, dio una fiesta en la Gafieira Estudantina Musical, en la plaza Tiradentes, para celebrar su adhesión. La *escola* de samba Unidos de São Clemente asistió y el evento atrajo a más de quinientas personas. Considerándose también *invitada*, la bossa nova —léase Ronaldo Bôscoli, por el estilo—, respondió con un telegrama en broma publicado en los periódicos: «Felicidades Nara STOP Felizmente imposible asistir promoción comercial usando prestigio bossa nova STOP Firmado Bossa Nova».

A principios de diciembre, la guerra quedó abiertamente declarada con el estreno de *Opinião* [Opinión], el espectáculo de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa y Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal y con la actuación de Nara, João do Vale y Zé Kéti. El escenario del conflicto fue el teatro del Super Shopping Center, en la calle Siqueira Campos, en Copacabana. En aquel clima ultrapolitizado de finales de 1964, en que algunos ya sospechaban que el país no se libraría tan pronto de los militares, *Opinião* era exactamente lo que el médico hubiera recetado como catarsis. Supuso también la inauguración de la *ideología de la pobreza* que, durante mucho tiempo, sería la plaga de la cultura brasileña.



«Opinião»: con João do Vale, Nara canta «*Eu sou um pobre caboclo / Ganho a vida na enxada...*» en el espectáculo que lo cambiaría todo.

Todos los textos y las canciones del espectáculo hablaban de la miseria, aunque lo cierto es que la temática resultaba algo confusa. La mayoría de las canciones nordestinas hacían un llamamiento a la reforma agraria, pero como a las cosas no siempre se las llamaba por su nombre, un observador poco atento no sabría si el campesino era infeliz porque no tenía tierra o porque no tenía novia. Se demostró además que los militares escucharon con atención la prédica de João do Vale en «Sina de Caboclo» («*E só me dar terra pra ver como é / Eu planto feijão, arroz e café / Vai ser bom pra mim e bom pro doutor / Eu mando feijão, ele manda trator*» [Que me den tierra, sólo por ver cómo es / plantaré alubias, arroz y café / será bueno para mí y bueno para el doctor / yo mando alubias, él manda un tractor]), porque sólo les faltó incluirla en su Estatuto de la Tierra. El espectáculo sólo *parecía* revolucionario. En el fondo era de un reformismo enternecedor, por lo demás acorde con la práctica política de sus autores, todos alineados con el viejo Partido.

También era natural que, en aquel ambiente represivo de 1964, el público vibrara cuando Zé Kéti cantaba: «*Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião*» [Pueden detenerme, pueden pegarme / pueden hasta dejarme sin comer / que yo no cambio de opinión]. Parecía un himno de resistencia al mal carácter de los milicos, ideal para el momento. Pero resulta increíble que el público no se sintiera incómodo en sus localidades cuando Zé Kéti proseguía: «*Daqui do morro, eu não saio não*» [De aquí del morro, yo no salgo, no].

¿Por qué alguien preferiría vivir en un chamizo, si se le presentara otra opción? «*Se não tem água, eu furo um poço / Se não tem carne, eu compro um osso / Eponho na sopa / E deixa andar*» [Si no hay agua, abro un pozo / si no hay carne, compro un hueso / y lo echo en la sopa / y a seguir], insistía Zé Kéti. Esto ya no era reformismo, sino el conformismo más tonto y holgazán, pero nadie parecía darse cuenta.

Al público de *Opinião* —cerca de cien mil personas hasta agosto de 1965— le hubiera defraudado enormemente saber que, cuando compuso aquella canción —que daba título al espectáculo—, Zé Kéti hacía ya tiempo que *no* vivía en el morro, sino en una casa al nivel del mar, con «patio y jardín», en el suburbio de Bento Ribeiro. Y se hubiera quedado como mínimo horrorizado de haber sabido que, «conmovida por la canción», la entonces odiada secretaria de los Servicios Sociales del estado de Guanabara (que constituía el actual municipio de Río de Janeiro), Sandra Cavalcanti, le había regalado una casa en Vila Kennedy: exactamente adonde estaban trasladando a los habitantes de las favelas que el gobernador Carlos Lacerda había obligado a desalojar del morro de Pasmado, incendiando sus chabolas. Y, lo que es peor, Zé Kéti había aceptado.

El espectáculo supuso un revulsivo para la ciudad en varios aspectos. En la semana del estreno, estudiantes no identificados, pero seguramente con malas intenciones, hicieron pintadas en los carteles de la entrada del teatro, añadiendo bajo los inocentes nombres de Nara, João do Vale y Zé Kéti la tonta provocación: «Dirección de Karl Marx». Lo que nadie se esperaba es que la sacudida resultara de tal calibre que, sin querer, *Opinião* provocase la quiebra del local en que se había inspirado: el restaurante Zicartola, en la calle Carioca. Al comienzo de aquel año, su propietario, el compositor de sambas Cartola, había comprado la parte de sus socios, lo había cerrado para hacer reformas y lo había reabierto espectacularmente, utilizando como atracciones, aparte de a sí mismo, a Zé Kéti y João do Vale. A la *intelligentsia* le encantó el sitio y encontró cualidades inauditas hasta en la *carne seca* con calabaza que servía doña Zica, esposa del sambista. El caso es que a Cartola le iba muy bien en los negocios; hasta el estreno de *Opinião*.

El espectáculo no sólo le robó sus grandes estrellas: le robó también su público, que se trasladó al completo al Shopping de la Siqueira Campos. Muchos asistieron a *Opinião* cinco o seis veces; otros iban todas las noches, sin entrar al teatro, como si *frecuentaran* el espectáculo. Le resultó difícil a Cartola mantener el Zicartola, que contaba con actuaciones fijas como las de Nelson Cavaquinho, Geraldo Babão, un conjunto regional, la mulata Terezinha y el grupo Technicolor, de *passitas* y *ritmistas*, de Jorginho do Pandeiro: toda una señora nómina, para que no asistiera nadie. La propia Nara se sintió obligada a cantar allí una noche para reparar el daño, pero ya era tarde. Poco tiempo después el Zicartola cerró, mientras que *Opinião* seguía aún en cartel.

Cada cual tenía su especialidad en *Opinião*: Zé Kéti cantaba la miseria urbana, João do Vale la miseria rural y Nara, bueno, Nara daba a entender que vivir frente al

mar no la circunscribía a la música de su ambiente. Así de simple, visto desde hoy. La misma ropa con la que actuaba —camisa de rayas negras, rojas y blancas remangada, pantalón Lee de pana gris y zapatillas de tenis de color ladrillo— no escondía su procedencia de las *boutiques* de Ipanema. Pero cuando empezaba a cantar «Careará», de João do Vale, el público se estremecía, como si descargara allí toda su repulsa por la existencia del mariscal Castello Branco, el primer presidente militar. Y cada vez que Nara se componía el flequillo, era como si barriera físicamente a Castello Branco de la escena brasileña.

Carlinhos de Oliveira, entonces el periodista más influyente de la prensa carioca, la designó *novia espiritual* de su columna y escribía casi todos los días sobre ella en el *Jornal do Brasil*. Cuando no tenía nada que decir, se inventaba algo, aunque fuera para anunciar: «Nara, de nuevo en el frente». En esa misma época, Nelson Rodrigues, en *O Globo*, cuando quería decir que alguien se estaba haciendo rico, lo comparaba con Nara Leão. Se pensó que no era más que otra de sus pullas a la «izquierda», pero Nara lo confirmó:

—Estoy ganando tanto dinero que no sé qué hacer con él.

En diciembre de 1964, Nara confesó que facturaba un millón cien mil cruzeiros de sueldo al mes por *Opinião*, más el once por ciento de los beneficios, y sin contar lo que le llegaba de su disco en la Philips ni lo que cobraba por sus actuaciones en televisión, donde, súbitamente, se había convertido en la artista más solicitada. (Como comparación: Roberto Carlos, ya por entonces el cantante mejor pagado de Brasil, recibía dos millones de cruzeiros al mes por la venta de discos, y trescientos mil por actuación). No estaba mal para Nara: sobre todo, porque nadie en la bossa nova ganaba ni una mínima porción de ese dinero.

* * *

El espectáculo *Opinião* tuvo muchas consecuencias, además de sacar a Nara del apartamento y matar de celos a la bossa nova. La transformó en la *musa de la protesta*, en una época en que la nueva generación universitaria necesitaba desesperadamente algo así. Suciedera lo que sucediera, los periódicos acudían a escuchar su opinión. Nara concedía entrevistas diarias sobre la píldora, el Papa, el cáncer, la República Dominicana y el estilo Cardin. En mayo de 1966 declaró al desaparecido *Diário de Notícias*, de Río, que «los militares pueden entender de cañones y de ametralladoras, pero no tienen ni idea de política». En la misma entrevista —con un valor casi inaudito para la época—, pidió la disolución del Ejército brasileño, la casación de los militares en el poder y la devolución del país a los civiles. Y, lanzándoles el guante, dijo que «nuestras Fuerzas Armadas no sirven para nada, como se constató en la última revolución, cuando unos pocos neumáticos pinchados bastaron para entorpecer el desplazamiento de las tropas». ¡Caramba!

Resulta fácil imaginar el estado de nervios que esto provocó en el mariscal Artur

da Costa e Silva, entonces ministro de la Guerra. Ya había tenido problemas similares con el atrevido columnista del *Correio da Manhã*, Carlos Heitor Cony, que había rezado para que una plaga de polillas le comiese el uniforme, además de llamarle cangrejo y decir que su vehículo debería de ser una liana. Y ahora esta chica ofendía al Ejército de esa manera, hablando de neumáticos pinchados. (Los militares debieron de tomar nota del asunto, porque poco después se sirvieron generosamente del presupuesto de Brasil para comprar neumáticos nuevos y equipar al Ejército). Costa e Silva intentó aplicarle a Nara la Ley de Seguridad Nacional y los intelectuales salieron en su apoyo. Carlos Drummond de Andrade escribió una hermosa crónica, Sérgio Porto la calificó como «la Juana de Arco del ritmo» y el poeta Ferreira Gullar escribió: «*Moço, não se meta / Com uma tal Nara Leão / Que ela anda armada / De uma flor e uma canção*» [Joven, no te metas / con una tal Nara Leão / que ella va armada / con una flor y una canción].

La propia Nara se definió así en aquel tiempo:

—Soy la mujer más valiente que conozco. En la intimidad, pueden llamarme Nara Corazón de Leão [León].

XIX

PUENTE AÉREO

En 1964, mientras el mundo ardía para unos, el ambiente era de paz y pajaritos para otros. La cantante Wanda Sá, de diecinueve años, Roberto Menescal y sus músicos y el ingeniero de sonido Umberto Contardi llegaron al estudio un día a la hora marcada. Iban a grabar «Inútil paisagem», de Tom y Aloysio de Oliveira, el último corte del disco de estreno de Wanda, *Vagamente*, para la RGE. Aunque era miércoles, el estudio estaba cerrado y vacío. Pero Contardi tenía la llave y entraron. Sólo faltaban ya los músicos responsables de las cuerdas. Las horas pasaban y no aparecían. Se extrañaron de aquello: los violinistas son hombres serios, casi siempre de mediana edad, que cumplen los horarios. Wanda y Menescal decidieron no esperar más y grabar con lo que tenían. A la salida, de vuelta a la Zona Sur, notaron movimientos extraños en Campo de Santana y una agitación anormal en la estación Central do Brasil. Cuando pasaron por Flamengo, la sede de la UNE estaba ardiendo. Los músicos no habían acudido a la cita porque la CGT (Confederación General de Trabajadores) había decretado huelga general y el transporte no funcionaba. Aquel día era el 1 de abril de 1964 y ellos no tenían la menor idea de lo que sucedía.

Menescal era entonces uno de los jóvenes más influyentes de la bossa nova, como compositor, músico y productor. Había grabado tres discos casi seguidos en la Elenco, y su conjunto parecía omnipresente —sin créditos— acompañando a cantantes en innumerables discos de la época, que producía él mismo. Cuando la bossa nova se escindió entre *izquierda* y *derecha*, Roberto Menescal se convirtió en un aliado importante a conquistar.

—Tenemos que hacer música *reivindicativa* —le dijo Geraldo Vandré—. Los militares están deteniendo, torturando. La música tiene que servir para alertar al pueblo.

—En primer lugar, no creo que eso sea así —respondió el descomprometido Menescal—. En segundo lugar, la música no está para alertar de nada. La que alerta es la corneta del regimiento.



Hélice: Elis Regina alza el vuelo en el teatro Paramount, en São Paulo.

La política era la última preocupación de Menescal, kilómetros por detrás de sus problemas con las aletas, las escafandras y los trajes de buceo. Pero la formación de un ala izquierda en lo que aún se llamaba bossa nova —Nara, Carlinhos Lyra, Sérgio Ricardo, Vandrê, Edu Lobo, Ruy Guerra, Gianfrancesco Guarnieri— había dejado situados en la *derecha* a todos los demás, aunque fuera porque sólo les interesaba hacer música. (Los peores eran los *alienados* asumidos, como Bôscoli, Tom Jobim y Aloysio de Oliveira). Vinicius, por su parte, tendió una pasarela entre las dos orillas y pasaba de una a otra con gran desenvoltura. La opinión de João Gilberto no interesaba y, en aquel 1964, ya llevaba mucho tiempo lejos de Brasil.

La nueva oleada de compositores —de hecho, la segunda generación de la bossa nova— también pensaba más en las armonías que en las desarmonías. Se trataba de Marcos Valle, Francis Hime, Dori Caymmi, Eumir Deodato y Nelsinho Motta: casi todos liberados del acordeón de Mário Mascarenhas gracias a los conciertos de la bossa nova en Arquitectura o en la PUC, a los que habían asistido como fans. La excepción era Edu Lobo, que parecía muy serio y hacía un tipo de música *social* —etiqueta que a él no le gustaba—, aunque de alta calidad. Las afinidades se establecieron con naturalidad: Marcos, Francis, Dori y Eumir se sentían más cercanos

a Tom y Menescal; Nelsinho, a Ronaldo Bôscoli; y Edu, a Vinicius y al grupo del Teatro de Arena. La música teatral le había interesado siempre a Edu Lobo y, desde 1962, venía haciendo cosas en el género, hasta que, en colaboración con Guarnieri y Boal, compuso las canciones para *Arena canta Zumbi* [Arena canta a Zumbi], una pieza sobre la esclavitud, que se estrenó en mayo de 1965 en São Paulo.

Ya en aquel tiempo, el disco de *Arena canta Zumbi* sólo podía escucharse como tarea de partido, y aun así penosa. Pero algunas canciones de Edu, como «Zumbi», «Upa Neguinho» y «Estatuinha», escaparían de aquel cautiverio y conseguirían la manumisión en la voz de la futura Elis Regina, a la que acompañaba una batería bossa nova. La pieza en sí era un primor de elementalidad y demagogia, pero sus autores Boal y Guarnieri advertían que estaban *dando a conocer* Brasil con ella y practicando un «arte impuro», que hablaba de cosas desagradables, como la esclavitud, el trabajo y la libertad. Naturalmente, la intención del grupo era usar la esclavitud para hablar de la dictadura militar, empleando la *ideología de la pobreza* y haciendo que la bossa nova se sintiera, en comparación, el mismo *souris de la société*.

Marcos Valle, con veintiún años en 1964 y surgido de entre los alevines de la bossa nova que se reunían en el apartamento de Lula Freire en el Puesto Seis, fue uno de los primeros en revolverse contra aquel populismo, que los otros querían imponer autoritariamente. Sus primeras composiciones, realizadas en 1963 con su hermano Paulo Sérgio, como «Sonho de Maria», «Amor de nada», «E vem o sol», «Razão do amor» y «Ainda mais lindo», estaban en la línea amor-flor-mar que su antigua compañera de playa, Nara, había puesto en la picota. Cuando Nara concedió aquella entrevista, Marcos se sintió personalmente aludido. Y veía con recelo cómo esa exasperación se extendía entre otros de la bossa nova que, como él, sólo había visto el Nordeste en postal; y que, hasta hacía poco, compartían su fascinación por la tríada amor-flor-mar.

Los propios Marcos y Paulo Sérgio ya habían compuesto «Terra de ninguém», cuya letra tenía un fuerte contenido social, pero que al final era otra receta de felicidad. Las Ligas Campesinas —una especie de Movimiento de los Sin Tierra de 1964— podrían hasta haberla adoptado como himno durante sus ocupaciones, de haber sido más revolucionarias. Pero lo que Nara y los demás proponían era la vuelta a un folclore atrasado y reaccionario, además de exclusivista, puesto que no permitían que sus colegas hicieran otro tipo de música.

Los dos hermanos Valle no lo dudaron. Abrieron el piano y compusieron una respuesta —titulada, precisamente, «A resposta»— que lanzaba pullas a los neocomprometidos de su pandilla: «*Se alguém disser que teu samba não tem mais valor / Porque ele é feito somente de paz e de amor / Não ligue não, que essa gente não sabe o que diz/Nãopode entender quando o samba é feliz. // O samba pode ser feito de céu e de mar / O samba bom é aquele que o povo cantar / De fome basta a que o povo na vida já tem / Pra que lhe fazer cantar isso também?//Mas é que é*

tempo de ser diferente / E essa gente / Não quer mais saber / De amor. //Falar de terra na areia do Arpoador / Quem pelo pobre na vida não faz um favor / Falar de morro morando de frente pro mar / Não vai fazer ninguém melhorar» [Si alguien dice que tu samba ya no vale nada / porque está hecho sólo de paz y de amor / no le hagas caso, no, que esa gente no sabe lo que dice / no puede entender cuándo el samba es feliz. // El samba puede estar hecho de cielo y de mar / el samba bueno es el que canta el pueblo, / de hambre basta la que tiene ya el pueblo en la vida / ¿para qué hacerle cantar eso también? // Pero es tiempo de ser diferente / y esa gente / ya no quiere saber más / de amor. // Hablar de la tierra en la arena de Arpoador / quien al pobre no le hace en la vida ni un favor / hablar del morro viviendo frente al mar / no va hacerle a nadie mejorar].

El implacable y nada sospechoso José Ramos Tinhorão no le discutiría ni una coma, pero, según Marcos, sufrieron represalias: Edu Lobo y otros viejos amigos pasaron algún tiempo sin hablarles. Para probar que no estaban de broma, Marcos y Paulo Sérgio compusieron enseguida una serie de canciones en el más *alienado* estilo amor-flor-mar: «Gente», «Seu encanto», «Samba de verão», «Os grilos», «Batucada surgiu», «O amor é chama», «Deus brasileiro», «Tudo de você», «Vamos pranchar», «Preciso aprender a ser só». Pero ni ellos pudieron resistirse y, tres años después, en 1967, también cambiaron la guitarra por la *viola* y se fueron al campo, con «Viola enluarada». Hasta para dos *bossanovistas* puros como ellos, resultaba difícil escapar a la moda que transformaba los escenarios en tribunas y cualquier canción en un mitin.

Irónicamente, una cantante les dijo poco tiempo después que le gustaría grabar una canción de ellos. La canción era «A resposta», y la cantante, Nara Leão.

—Cambio de opinión cada dos horas —se justificó Nara.

* * *

—*Auténticos*, para mí, son el helecho y la caoba —dijo Tom Jobim—. Lo que no es *auténtico* es que el helecho quiera ser caoba y viceversa.

A comienzos de 1964, ajeno a la bronca en la sección local de la bossa nova, Creed Taylor lanzó en Estados Unidos el sencillo de Getz/Astrud con «The girl from Ipanema» y el elepé completo *Getz/Gilberto*. Durante todo el año anterior, mientras el disco dormía en el cajón, sucedieron muchas cosas. Tom Jobim grabó por fin su propio disco, *The composer of «Desafinado»*, sólo al piano y la guitarra, sin cantar: una astuta decisión de Creed Taylor para afianzar la reputación de Tom en Estados Unidos. En lugar de su voz, entraron las cuerdas del arreglista alemán Claus Ogerman, que, siguiendo las instrucciones de economía y buen gusto de Jobim,

establecería un patrón para ese tipo de arreglos en los siguientes discos de la bossa nova. El elepé recibió las cinco estrellas que la revista *Down Beat* concedía a las obras maestras, y el crítico Pete Welding lamentó no disponer de más estrellas en catálogo para dárselas al disco.

Nada ocurre demasiado deprisa en Estados Unidos, ni siquiera cuando uno se llama Antonio Carlos Jobim y lo llenan de estrellas en la *Down Beat*. En la larga temporada que pasó por allí en 1963, Tom tocó mucho la guitarra; porque para los norteamericanos, ésta se adecuaba mejor que el piano a la imagen del *latin lover* en que lo querían transformar. Además, hizo arreglos para diversos cantantes, incluida Peggy Lee; acompañó a Andy Williams varias veces en su programa de televisión, uno de los primeros que se retransmitieron de costa a costa, vía satélite; y pagó la cuenta del hotel en California, adonde fue a refugiarse del frío de Nueva York, con su participación en un disco casi clandestino del pianista Jack Wilson, en el que figuró como «Tony Brazil». Con todo el tiempo de viaje, su producción de canciones fue casi nula en 1963. Una de las pocas que compuso se titulaba «Bonita», y con razón: su inspiradora era una chica, Candice Bergen, a la que tuvo el placer de conocer en la casa del presidente de la Atlantic Records, Nesuhi Ertegun. Por lo demás, el placer fue mutuo.

Tom estaba empezando ahí su larga misión de peregrino de la bossa nova. Nadie más que él —ni siquiera João Gilberto, que, a fin de cuentas, sólo tenía obligaciones como intérprete— llevó personalmente las canciones a gentes de tantos lugares. Fue una suerte que ya hubiera elaborado un repertorio tan extenso antes de echarse a la carretera en 1963; o no hubiese aguantado tocar «Garota de Ipanema» tropecientas veces.

João Gilberto también se echó a la carretera en aquel tiempo, pero calzado con pantuflas. En julio partió de Nueva York para Europa con João Donato, quien salió expresamente de California para acompañarlo, más el contrabajista Tião Neto y el baterista Milton Banana. Astrud los acompañó, pero sólo en calidad de esposa de João; aunque el matrimonio ya estaba en las últimas. Su «Garota de Ipanema» permanecía inédita y ella no cantó en ninguna de las actuaciones del grupo. Empezaron por Roma, donde pasaron una semana en el Foro Itálico, y partieron para Viareggio, en el sur de Italia, donde llenaron durante tres meses el Bussoloto, el *privé* de una enorme casa de espectáculos llamada La Bussola. (Nunca habían ensayado los cuatro juntos, y João Gilberto y João Donato se pasaban la actuación riéndose por lo bajini de sus errores mutuos; pero, aun así, según Tião, lo que hacían resultaba sensacional).



Música en el cielo: João Gilberto (izquierda), Donato (piano), Milton Banana y Tião Neto en el Bussoloto, en Viareggio, Italia, 1963.



«Comprometidos» y «alienados»: Sérgio Ricardo



«Comprometidos» y «alienados»: Wanda Sá, Paulo Sérgio Valle y Edu Lobo.

El Bussoloto estaba en el piso superior y lo frecuentaban intelectuales y artistas. En el gran salón de abajo, la orquesta de Bruno Martino tocaba *hully-gullies* y terminaba con un bolero de su propia autoría titulado «Estate», que muchos años después João Gilberto recordaría y grabaría. En la Bussola se presentaban también las grandes figuras comerciales, como Jean Sablon, el *chansonnier* de «Vous qui passez sans me voir», y Chubby Checker, el rey del *twist*. Ambos, después de sus actuaciones, subían al Bussoloto para escuchar a João Gilberto. No es difícil presumir la impresión que Sablon, viejo amigo de los brasileños, se llevaría; pero es imposible imaginar qué pasaría por la cabeza de Chubby Checker al escuchar a João Gilberto, salvo que algo le hizo clic.

Frente al hotel donde se alojó el grupo, en Marina Pietrasanta, a sólo cincuenta metros se abría una playa de cuatro kilómetros de longitud. Pero en los tres meses que pasaron allí, João Gilberto no dejó sus huellas en la arena ni una sola vez, ni siquiera con zapatos. Permaneció encerrado en su apartamento, acariciando una gata que se había traído de Roma, llamada Romaninha [Romanita], y preocupado con los primeros síntomas de una distensión muscular que le afectaría la mano y parte del brazo derecho. Las horas diarias de guitarra de los últimos años, haciendo con los dedos aquella posición que todo el mundo encontraba imposible, finalmente le pasaban factura.

Cancelaron la temporada en octubre, rechazaron invitaciones para tocar en Túnez y deshicieron el grupo. Donato, Tião Neto y Milton Banana regresaron a Nueva York, y Astrud a Río. João Gilberto fue a París para que le tratara un médico acupuntor, el doctor. Zapalla, que «había cuidado de Pelé». El médico no lo curó —el problema sólo se resolvería al año siguiente, en Nueva York—, pero en París conoció a una estudiante llamada Miúcha Buarque de Holanda.

* * *

—Esta gaucha es muy cateta —proclamó Tom Jobim, en el estudio de la CBS, en Río,

en julio de 1964—. Aún huele a churrasco.

Elis Regina no escuchó este comentario, que la descartó de la grabación del disco *Pobre menina rica*, de Carlynhos Lyra y Vinicius. Pero sí se enteró por Carlinhos Lyra de que el arreglista —Jobim, ya de vuelta en Río— no la consideraba adecuada para el papel de la pobre niña rica. Con su vestidito de algodón estampado y su peinado estilo Farah Diba —una tarta de novia rellena de estropajo metálico—, no era una de las diez más elegantes de Ibrahim, pero qué diablos, se trataba de un disco. Nadie la vería ni descubriría que estaba mucho más cerca de ser una pobre niña pobre que del sofisticado personaje de Vinicius.

Pero pensándolo bien, resultaba difícil imaginar que alguien que vestía como Elis fuera adecuada para el papel. Además, Tom tenía ya a alguien en perspectiva: Dulce Nunes, la esposa del pianista Bené Nunes, vieja amiga de todos ellos. Dulce no era una niña —estaba cerca de los treinta—, pero era rica, elegante y tenía una voz que sí era de niña. Tom puso como condición para participar en el disco la sustitución de Elis por Dulce. Se hizo el cambio, pero Tom no entregó los arreglos: según Carlinhos Lyra, por miedo a implicarse en un disco de «temática social» en aquellos días convulsos posteriores al golpe militar (lo que podría dificultar su regreso a Estados Unidos); según Tom, fue simplemente por falta de tiempo. Los arreglos acabaron en las manos mágicas de Radamés Gnatalli, y de este modo *Pobre menina rica* perdió la oportunidad de reunir a Tom Jobim y Elis Regina diez años antes de que el encuentro se produjera finalmente, en el disco *Elis & Tom*, de 1974.

Elis Regina, de hecho, aún olía a la Pampa por aquellos días. Llegó a Río «para quedarse» el 28 de marzo de 1964, con diecinueve años recién cumplidos. La habían *descubierto* ya en Porto Alegre —si se juntaran todos los *descubridores* de Elis, no cabrían en el Maracanãzinho—, y viviendo allí grabó tres elepés para compañías cariocas: *Viva a brotolândia*, en 1961; *Poema*, en 1962, ambos para la Continental; y *O bem do amor*, en 1963, para la CBS, que la tenía bajo contrato. En esos discos, sobre todo en los dos primeros, Elis no negaba la influencia de Ângela Maria, la cantante a la que más había admirado siempre, y el repertorio era tristísimo: boleros, baladas, versiones y hasta el chachachá «Las secretarias».

La CBS organizó su llegada a Río en 1964, con el fin de colocarla entre las candidatas para suceder a Celly Campello en el trono de «reina de los chavales». Después de triunfar con «Lacinhos cor-de-rosa», «Banho de Lua» y «Estúpido Cupido», Celly se casó, se jubiló a los veinte años y se fue a vivir a Taubaté, en el estado de São Paulo. Sônia Delfino, su sucesora natural, decidió cantar cosas más adultas, dejando vacante el trono de Cenicienta. Según las compañías de discos, las candidatas eran Selma Rayol, Elis Regina, Cleide Alves, Rosemary y Wanderléa. El empresario Marcos Lázaro le dio un baño de henna a la morena Wanderléa y convenció a la CBS para que apostara por ella. No se sabe cómo reaccionaron las otras, pero a Elis le importó poco: ella venía ya de Porto Alegre con una promesa de Armando Pittigliani para firmar con la Philips, en caso de que las cosas no fueran

bien con la CBS. El episodio de *Pobre menina rica* sirvió de pretexto para el cambio de compañía.

La Philips la trató mejor: la incluyó en el programa *Noite de gala*, de Abelardo Figueiredo, un hombre ligado a la bossa nova. El padre de Elis, don Romeu, con sus gruesas manos de vidriero y ambicioso como la madre de una Miss, había venido con ella del sur para ser su mánager, agente y cobrador. No siempre excesivamente hábil. Cuando Pittigliani le propuso a Ronaldo Bôscoli que hiciera un espectáculo con Elis en el Beco das Garrafas, él ya los conocía a los dos:

—¿Una bizquita? Su padre es un coñazo.

La pareja Miéle-Bôscoli creó un espectáculo para Elis en el Little Club, en el que ella aparecía con el conjunto Copa Trio del baterista Dom Um Romão, más la bailarina Marly Tavares y el panderista Gaguinho. Nunca se supo cómo acomodaron a tanta gente en el escenario para el número final. Es cierto que Elis, con su metro cincuenta y cuatro, era tamaño transistor; lo que no le impedía gruñirle como un leopardo a Claudette Soares, cinco centímetros más baja, cuando la veía entrar en el Beco da Fome:

—¡Menudo tapón!

El Beco da Fome [Callejón del Hambre], en la avenida Prado Júnior, era una galería frecuentada por los bohemios y músicos de los otros callejones del vecindario, como el de las Garrafas y el de Joga-a-Chave-Meu-Amor [Echa-la-Llave-Amor-Mío]. Muchos de aquellos jóvenes salvaron la vida en aquellas madrugadas gracias a la rabada y el caldo verde de la mulata Lindaura, y el *quibe* crudo del Beduíno, papeo barato y lo suficientemente nutritivo como para mantener a la bossa nova en funcionamiento hasta la mañana siguiente. (La alternativa era el Frango de Oro, allí al lado, con su «una sopa y dos cucharas», o sea, un plato para dos. Los dos solían ser Sérgio Mendes y Ronaldo Bôscoli). Otro punto obligatorio de la zona era la farmacia de Leme, donde los músicos hacían sus compras de Estelamina, Pervitin y Preludin, los estimulantes en boga.

A Elis no le gustaba Claudette, ni tampoco Leny Andrade, por entonces la emperatriz del Beco das Garrafas. Leny, como Wilson Simonal, era también discípula de Lennie Dale, pero sólo Elis se llevó la fama. Lennie siempre negó que la hubiera enseñado a girar los brazos como si fueran molinos de viento, lo que le valió a Elis el mote de «Hélice» Regina. Según Dale, la idea fue de ella y él se limitó a aprobarla. Pero la propia Elis se refería a sus ensayos con él como «clases de natación». Lo increíble es constatar que Lennie Dale influyó en la manera de cantar de Elis Regina: basta oír en orden los tres primeros discos de Elis; los dos de Lennie, que se grabaron en la época en que ella lo conoció en el Beco; y los discos siguientes de Elis, *Samba eu canto assim* y *O fino do Fino*.

No era un modo de cantar demasiado diferente del de Wilson Simonal, que cuando irrumpió en el Beco, en 1963, causó una sensación que hoy resulta indescriptible y quizá increíble. Él era sencillamente lo máximo para su época: gran

voz, sentido de la división igual al de los mejores cantantes norteamericanos y capacidad para jugar con el ritmo, sin apartarse de la melodía ni recurrir a los *scats* fáciles que eran la especialidad de Leny Andrade. Bôscoli, que lo había apartado del influjo de Carlos Imperial, lo abasteció de material original como «Telefone», con Menescal, «Ela vai, ela vem», ídem, y «Mais valia não chorar», con Normando. Pero Simonal era perfecto también para cosas jazzísticas como «Naná», de Moacyr Santos, después de que Mário Telles le pusiera la letra definitiva; lanzó la bossa nova prematura de Tito Madi, en «Balanço Zona Sul», y de Evaldo Gouveia y Jair Amorim, en «Garota moderna»; y se convirtió en el mejor intérprete de Jorge Ben hasta «País tropical».

Por aquel entonces encajaba las pillerías más sorprendentes en un tema y lo hacía irresistible. Pero, cuando esas pillerías pasaron a ser lo único importante en su estilo, Simonal se volvió repetitivo y regresó a la órbita de Carlos Imperial. En 1966 ya cantaba «Mamãe passou açúcar ni mim». En 1971, dirigió —con un solo dedo— a quince mil personas en el Maracanãzinho al son de una pegadiza adaptación de Imperial, «Meu limão, meu limoeiro». Pocos meses después se vio inmerso en una oscura historia que lo involucraba como confidente de los aparatos de seguridad del gobierno de Médici en el ambiente artístico, y esto destruyó su carrera. Por usar la jerga que él creó en sus días de gloria, Simonal *se dejó caer y se lastimó*. Pero no puede expulsársele de la historia de la bossa nova.

Su manera de cantar abrió la bossa nova a los cantantes con mucha voz, como Pery Ribeiro, que hasta entonces sólo habían rozado el movimiento. En 1963, Pery lanzó «Garota de Ipanema» y en 1965 intervino con Leny Andrade y el Bossa Três de Luís Carlos Vinhas en *Gemini V* en la *boite* Porão 73, en Copacabana. *Gemini V*, un espectáculo típicamente Miéle y Bôscoli, entró en cartel cuando *Opinião*, ya con Maria Bethânia en lugar de Nara, derribaba la dictadura militar todas las noches en la calle Siqueira Campos. Un turista que asistiera a los dos espectáculos en noches consecutivas creería que visitaba dos países diferentes: en *Opinião*, un ave carroñera terrible, llamada *carcará* [carancho] sobrevolaba un Brasil agrario, que vivía en las favelas y se alimentaba de *farofa*, en el que los nordestinos morían de sed o ahogados, y con datos del IBGE que lo demostraban; en *Gemini V*, las gaviotas revoloteaban por un cielo de postal, al son de fragmentos de la «Sinfonía de Rio de Janeiro», de las gotas de rocío en un pétalo de flor de Tom y Vinicius, y de los soles, sales, sures de Menescal y Bôscoli, con un énfasis que dejaba al público mareado. Para la juventud de 1965, escoger entre *Opinião* o *Gemini V* era casi una opción política, sobre todo en las mesas de bares como el Paissandu, en Flamengo o el Zeppelin, en Ipanema.

Bajo el impulso del Bossa Três y el dinamismo de Pery y Leny, *Gemini V* era, hasta esa fecha, el espectáculo más enérgico de la bossa nova. La famosa batida de guitarra estaba presente cada segundo —en el piano, en la batería, en las inflexiones de voz—, pero se cantaba *a tope*, con todos los decibelios de reserva. Como si, en

cierto modo, un cantante llamado João Gilberto no hubiera existido nunca.

* * *

Casi en silencio, dos cariocas que habían contribuido al parto de la bossa nova cambiaron Río por São Paulo entre 1962 y 1963: Alayde Costa y Claudette Soares. Ya entonces Alayde cargaba con el estigma que la acompañaría durante toda su carrera: era un mito entre los músicos y la respetaban todos los cantantes, pero las compañías de discos no le daban *chance*. João Gilberto se había fijado en ella en 1958 y desde entonces frecuentaba las reuniones de bossa nova en el apartamento de Bené Nunes, pero sólo había conseguido grabar un elepé, *Alayde canta suavemente*, con la RCA, en el que lanzó «Lobo bobo», «Chora tua tristeza» y «Minha saudade». Después se fue a la Odeon, que la mantuvo en el congelador. Las compañías decían que era *difícil* para el público. Alayde veía en aquello un mal disimulado racismo:

—Para ellos, una negra sólo podía cantar sambas e ir contoneándose por la calle.



Fantásticos conciertos: Sylvinha, Tom, Menescal, Marcos Valle y un elenco de lujo en los escenarios de São Paulo.

BO 65

"O SHOW DOS ESTUDANTES"
TEATRO PARAMOUNT
 DIA 29 DE MARÇO DE 1965 - 21 HORAS



Zimbo Trio
 Alayde Costa
 Wilson Simonal
 Paulinho Nogueira
 Walter Santos
 Yvette
 Tequinho
 Chico Buarque
 Taiguara
 Maria Lucia
 Bossa Jazz Trio
 Edgard

produção: luis c. varozza
 direção: walter siles

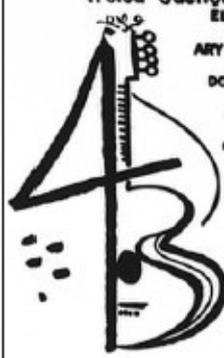
INGRESSOS À VENDA: FLORESTANA DORA (40 LADO DO LIND REPUBLICA)
 ESTADANTE - R. AUGUSTA, 2214
 BOLETO - R. AUGUSTA, 2214
 BOLETO PARAMOUNT

DE R A 16 DE ABRIL: BADEN POWELL, ELIS REGINA
 JONGO TRIO

IV festival da balança

"O MAIOR SHOW UNIVERSITÁRIO DO BRASIL"

Troféu Justiça para:



ELLIS REGINA BOSSA TRÊS
 MANOEL DA CONCEIÇÃO ALAIDE COSTA
 ARY TOLEDO RENATO CORTE REAL
 DORIVAL CAYMI TAMBA TRIO
 CLAUDETE SOARES
 PERI RIBEIRO CHICO ANÍSIO
 PAULINHO NOGUEIRA
 CONJUNTO FARROUPILHA
 ZIMBO TRIO ZÉ KETI
 ROBINHA DEVALENÇA
 ELIZETE CARDOSO
 WILSON SIMONAL
 VINÍCIUS DE MORAIS
 JAR ROQUES
 NARA LEÃO JONGO TRIO
 EDU LOBO JÓ SOARES
 BADEN POWELL
 GERALDO CUNHA BOSSA JAZZ TRIO
 e outros "BONS"

dia 27 de outubro de 1965
 PINHEIROS - 21 HS.

Convites: C.A. JOÃO MENDES JUNIOR
FACULDADE de DIREITO MACKENZIE
 R. ITAMBÉ 135 - Tel.: 32.6161

CASA DO ESPECTADOR - 7 de Abril, 127 - Loja 3
 (1ma realização - Gestão 1965 - Pres. Manoel Bladian)

Y así, la exalumna del maestro Moacyr Santos —también negro— se trasladó a São Paulo en 1962, donde grabó enseguida un elepé con la Audio-Fidelity, y en 1965 llegó al teatro Municipal de la mano del maestro Diogo Pacheco, envuelta en Stravinsky, Villa-Lobos y cantigas medievales, en el espectáculo *Alayde, alaúde* [Alayde, laúd]. Pero su mayor éxito llegaría en 1964, cuando dejó mudo al teatro Paramount con su interpretación de «Onde está você?».

En Río, la situación de Claudette Colbert Soares (su padre era fan de la estrella de cine norteamericana) era incluso peor. La fama de «princesita del *baião*», que adquiriera en la radio carioca en 1954, resultaba más difícil de borrar que la marca del Zorro. En 1958 trabajó en la *boite* Plaza y en 1960 cantó en la *Noite do amor, do sorriso e a flor*. Era ya casi una veterana y no había manera de que grabara. Sólo había participado en dos cortes de un disco de bossa nova para adolescentes, *Nova geração em ritmo de samba*, de cierto interés histórico porque contiene los primeros arreglos de Eumir Deodato; aunque tal vez éstos fueran el motivo de que Eumir se encerrara en su casa durante los dos años siguientes, para estudiar.

Uno de los cortes de Claudette —«Sambop», de Durval Ferreira y Maurício Einhorn— era lo mejor del disco, pero sólo le permitirían hacer su elepé tres años después, en 1963, cuando ya vivía en São Paulo y había conquistado al público del Juão Sebastião Bar y de la *boite* Ela, Cravo e Canela. En el Juão Sebastião, Claudette cantaba sentada sobre el piano de Pedrinho Mattar: una persona más en el suelo, aunque fuese ella, que cabía en una uña, supondría una mesa menos. En cuanto a su primer disco, lo grabó en la Mocambo, una compañía también pequeña cuyo director artístico era entonces Jonas Silva. A partir de ahí, Claudette sólo fue a Río para participar en un espectáculo de Miéle y Bôscoli, *Primeiro tempo: 5 x 0* [Primer tiempo: cinco a cero], con Taiguara, en el teatro Princesa Isabel, o para que Elis

Regina la llamara *tapón*.

La marcha de Alayde y Claudette a São Paulo era el preludio de una mudanza que la bossa nova —o lo que quedaba de ella en Brasil— se disponía a hacer. El antiguo «túmulo del samba» se convertiría en su escenario.

* * *

El día 26 de octubre de 1964, en el espectáculo *O remédio é Bossa* [La medicina es bossa], en el teatro Paramount de São Paulo, Os Cariocas —uno en cada rincón del patio de butacas— anunciaban las atracciones. Cuando sus voces se unieron para decir el nombre de Antonio Carlos Jobim y éste apareció en escena, dos mil rosas llovieron desde los frisos, los palcos y las galerías sobre el escenario. Fue un momento muy emocionante para Tom, que actuaba por primera vez en directo en São Paulo. (Sus innumerables actuaciones en el programa de televisión *O bom Tom*, en 1959, no contaban). Las rosas las había suministrado la floristería Dora a cambio de una mención en el programa del espectáculo, pero el homenaje del público fue de corazón: consideraba a Tom el responsable principal de aquella edad de oro de la música popular. Él no sabía si dar las gracias o recoger las rosas, ni dónde poner las manos. Ante la duda, se dirigió al piano y cantó —como primicia mundial— «*Só tinha de ser com você*», suya y de Aloysio de Oliveira.

En otro momento del espectáculo, los focos proyectaban un haz dorado sobre el pelo y la guitarra de Marcos Valle y se reflejaba en su camisa azul turquesa, mientras cantaba «*Terra de ninguém*». De repente, en los versos cruciales de la letra, un foco iluminó un pedestal con forma de queso y una mujer bajita, Elis Regina —con un vestidito blanco, muy corto, que la hacía menor aún—, inundó el teatro con su voz, cantando: «*Mas um dia há de chegar / Eo mundo vai saber / Não se vive sem se dar / Quem trabalha é quem tem / Direito de viver / Pois a terra é de ninguém*» [Pero un día ha de llegar / y el mundo lo sabrá / no se vive sin dar / quien trabaja es quien tiene / derecho a vivir / pues la tierra no es de nadie], mientras el endiablado Dom Um, a la batería, se desataba en los parches. Como para que las dos mil personas allí presentes salieran del Paramount directamente a hacer la reforma agraria.

Tom debió de asustarse. Aquella bajita era la misma que se había presentado como candidata a *Pobre menina rica* sólo tres meses atrás. En treinta segundos de participación, eclipsó a todos los demás astros de *O remédio é Bossa*: Alayde Costa, Sylvinha Telles, Carlinhos Lyra, Vera Brasil, Walter Santos, Vinicius de Moraes, Paulinho Nogueira, Os Cariocas, los conjuntos de Roberto Menescal, Oscar Castro Neves y Pedrinho Mattar, el Zimbo Trio y el Quarteto em Cy. Había nacido una estrella: demasiado grande para que cupiera en los escenarios para pulgas del Bottle's y del Little Club.

Ronaldo Bôscoli, en Río, sospechaba desde hacía tiempo. Elis faltaba mucho a sus actuaciones en el Beco das Garrafas, y al día siguiente se excusaba diciendo que

estaba estresada. El mismo día, él escuchaba ecos de sus actuaciones en São Paulo. Se imaginó que el padre de Elis, para el que ningún dinero era poco, la obligaba a vivir en el puente aéreo; o que ella misma fuera la principal interesada en el mercado paulista, mucho más prometedor. La tercera vez que Elis faltó a una actuación, Ronaldo mandó pintar un trazo negro, de luto, sobre el nombre de Elis en el cartel de la puerta del Bottle's. «Pero de tal manera que se leyera su nombre debajo de la tinta», dice Ronaldo. A Elis, que creía en el espiritismo y tenía una relación peculiar con la muerte, no le gustó. Siguió una discusión —una más— que habría dejado por los suelos la Guerra de los Farrapos. Como consecuencia, Elis abandonó el espectáculo, el Beco y Río, y se convirtió en enemiga mortal de Ronaldo Bôscoli. Hasta que se casó con él, tres años después.

* * *

O remédio é Bossa no fue el primero ni el último de una larga serie de espectáculos en el teatro Paramount en 1964, que daban la impresión de que, aquel año, la bossa nova tenía una nueva dirección: São Paulo. En mayo, los estudiantes del Centro Académico XI de Agosto, de la Facultad de Derecho, realizaron el primero, que se tituló *O fino da Bossa* [Lo mejor de la Bossa]; marca que creó el presidente del Centro, Horácio Berlinck (que le vio tanto futuro como para registrarla). El objetivo era el más inocente posible: reunir fondos para la fiesta de graduación de final de curso. Resultó que, en adelante, el puente aéreo sería la medicina que necesitaba la bossa nova.

En el espectáculo del XI de Agosto participaba el locutor Walter Silva, el «Picapau», que logró reclutar a los cariocas Nara Leão, Wanda Sá, Jorge Ben, Sérgio Mendes, Marcos Valle, Rosinha de Valença, Os Cariocas y el trío del baterista Edison Machado, además de Luís Henrique —de Santa Catarina—, y los mezcló con la gente de la tierra: Walter Wanderley, Ana Lúcia, Geraldo Cunha, Paulinho Nogueira, el nuevo y sensacional Zimbo Trio y las ahora residentes allí Claudette Soares y Alayde Costa. Ésta, al igual que hiciera en los primeros espectáculos de bossa nova con «Chora tua tristeza», en 1959, dejó paralizado al público: esta vez con su interpretación de «Onde esta você?», de los mismos Oscar Castro Neves y Luvercy Fiorini.

Walter Silva vio allí un filón y alquiló el Paramount para nuevos espectáculos. No sería por falta de ellos que los estudiantes de otras disciplinas dejaran de recibir sus diplomas. Uno tras otro, en aquel segundo semestre de 1964, organizó el concierto de Filosofía de la USP —Universidad de São Paulo—, *Samba novo* [Samba nuevo]; el de Medicina, *Mens sana in corpore samba*, con la participación de los desconocidos Toquinho, Taiguara, Tuca y Chico Buarque; y el de Odontología, *Primeira denti-samba* [Primera denti-samba], además de *O remédio é Bossa*. En todos estos

conciertos, Walter Silva atrajo a una media de dos mil personas por espectáculo; la capacidad del Paramount era de mil setecientas personas sentadas, pero aún cabía una buena cantidad de pie o sentada en el suelo. Todo lo que se presentó en ellos se grabó y buena parte lo lanzó en disco la RGE.

En el concierto de Medicina, la primera parte con los artistas debutantes fue sólo un calentamiento para la gran atracción de la noche: la reproducción del espectáculo que Sylvinha Telles, Oscar Castro Neves y el conjunto de Roberto Menescal realizaban en la nueva *boíte* de la bossa nova en Río, el Zum-zum, de Paulinho Soledade. En el de Odontología, Alayde, Geraldo Vandré, Pery Ribeiro y otros hicieron de teloneros de quien ya empezaba a ser la gran atracción de São Paulo: Elis Regina.

El espectáculo de Elis en el Bottle's con el Copa Rio de Dom Um —el del trazo de luto en el cartel— se reproduciría en el Paramount, pero estuvo a punto de no realizarse: el hotel Danúbio, de São Paulo, donde se alojaban los artistas cariocas que había invitado Walter Silva, se comportó de un modo explícitamente racista negándose a admitir a Dom Um y al pianista Salvador, y no por el perfil de Mefistófeles del baterista. Elis y el contrabajista Gusmão montaron un escándalo en recepción y, con la intervención de Walter Silva, al hotel sólo le faltó instalar a los dos músicos negros en la *suite* presidencial.

* * *

No convenía montar broncas con Elis Regina. Ella bizqueaba aún más cuando se irritaba y podía ocurrir entonces cualquier cosa, como relatan todos sus amigos. Su humor tenía más altibajos que un electrocardiograma. Era capaz de volcar literalmente la mesa si perdía a las cartas y, un minuto después, sentarse a tricotar, canturreando. Su vida, hasta que llegó el éxito, consistió en una larga sucesión de luchas; una de ellas, contra la pobreza. Su familia vivía en un *cortiço* vertical, un conjunto habitacional del iapi (Instituto de Alojamiento y Pensiones para los Trabajadores de la Industria) en Porto Alegre, y los vecinos se metían con Elis por cantar en la radio. Cuando grabó sus primeros discos, los gauchos la recriminaron porque hablaba con acento carioca. Su padre se fue con ella a Río, se instalaron en un pequeño apartamento de la calle Figueiredo Magalhães, en Copacabana, y pocos meses después, la madre y el hermano se reunieron con ellos. Todos vivían ya de su dinero y se desarrolló una perversa relación de dependencia en la que a ella parecía gustarle ser explotada por ellos, y poder humillarlos a cambio. En realidad, tanto al herir como al ser herida, la que sufría era Elis.

Al principio se la consideraba unánimemente fea, hortera e ignorante. Pero Elis aprendía rápido; a veces, demasiado rápido. «Cada persona era una escuela para ella», recordó Walter Silva. «Cuando conseguía el diploma, buscaba otra». Solano

Ribeiro, productor de TV Excélsior, fue el novio más importante que tuvo desde que llegó del sur. El éxito de los espectáculos del Paramount llevó a Solano a crear en la Excélsior lo que sería el primer Festival de la Canción, en el que Elis participó con «Arrastão», de Edu Lobo y Vinicius, y «Por um amor maior», de Francis Hime y Ruy Guerra. Ganó con «Arrastão». Durante el festival, supo que estaba embarazada de Solano. Cuando el festival terminó, abortó y dio por terminado también el noviazgo. No se discutía con Elis. El mote *Pimentinha* [Pimientita] se lo pusieron en esa época, como dudoso homenaje a su genio terrible, y Elis lo odiaba. Si alguien la llamaba así, le respondía con un corte de mangas.



Dois na Bossa: Elis Regina (con Jair Rodrigues, a la izquierda, el productor Walter Silva y el Jongo Trio: Toninho, Cido y Sabá) se prepara para triunfar en el teatro Paramount.



Pero si uno le quitaba el caparazón, aparecía la niña romántica que escuchaba la radio y soñaba con las estrellas en Porto Alegre. Cuando se enamoró de Edu Lobo después del festival, dibujaba con rotulador corazones con flechas y escribía en los biombos del camerino en TV Record: «Elis ama a Edu, vulgo Eduardo Góes Lobo». Y —lo que era chocante en comparación con la Elis en que se convertiría después— se sometía a los más incisivos reportajes de la *Revista do Rádio*, respondiendo sobre su color favorito (marrón), perfume (Réplique), peinado (coco) y lectura (Walt Disney y Sófocles).

En abril de 1965, unos días antes de que se cumpliera un año de su salida de Porto Alegre, Elis daría un concierto en el Paramount, del cual saldría un disco récord de ventas y un programa de televisión que, en cierto modo, supondría el tiro de gracia a la bossa nova. El concierto y el disco los hizo con Jair Rodrigues y el Jongo Trio. El programa era *O fino da Bossa*.

* * *

Mudarse a São Paulo fue la solución más cómoda que encontró la bossa nova para imaginarse que no salía de casa. En Río, ninguno de los espectáculos del Bon Gourmet en 1963 repitió el éxito de *O encontro* con Tom, Vinicius y João Gilberto; aunque ni siquiera éste le había dado beneficios a Flávio Ramos. Después de lo que se gastó en mimar a estos divos, se preguntaba si no debería ser el empresario de Maria Callas o Renata Tebaldi. *Pobre menina rica* se resintió de la inexperiencia de Nara, y los espectáculos siguientes también le proporcionaron a Flávio Ramos algunas canas.

El espectáculo de Baden Powell, que vino a continuación, a veces se quedaba a

medias, porque Baden —ya bastante cargado— se inclinaba sobre la guitarra, como si buscara una nota perdida en el fondo del pecho; y cuando el público se extrañaba de que esa nota tardara tanto en llegar, ponía las manos en concha detrás de las orejas y escuchaba una leve resonancia. El guitarrista había caído en un sueño anestésico sobre el instrumento, con las manos en la posición de la nota que buscaba. Por lo demás, Baden vivía en la trastienda del Bon Gourmet, para no arriesgarse con la hora de salir a escena. Cuando se despertaba y veía todas aquellas botellas, pensaba que estaba soñando. Bebía a cuenta de su salario y, al final de la temporada, salió casi en deuda con la *boite*, derecho a la Clínica São Vicente.

El de Maysa —el último que produjo Aloysio de Oliveira para Flávio Ramos— fue escrito especialmente para ella. Maysa atravesaba el patio de butacas hacia el escenario, con un vaso en la mano, cantando «*Demais*», de Tom y Aloysio: «*Todos acham que eu falo demais / E que ando bebendo demais / E que essa vida agitada / Não serve pra nada / Andar por aí, bar em bar, bar em bar*» [Todos piensan que hablo demasiado / y que bebo demasiado / y que esta vida agitada / no sirve para nada / andar por ahí, de bar en bar, de bar en bar], y nadie tenía la menor duda de su sinceridad. No todo el público sabía que, antes de salir a escena, la maquillaban durante más de una hora para camuflar la hinchazón y los moratones de su cara: de las palizas que recibía diariamente de su nuevo novio, el torero español Miguel Azena. A pesar de todo, Maysa ofrecía una gran *performance* casi cada noche. (Una de ellas la grabó Aloysio y salió en un disco de la Elenco). Al final del espectáculo la llevaban casi desmayada a casa en el famoso Cadillac negro. Con todas estas historias, el Bon Gourmet cerró en diciembre de 1963.

Casi nadie era muy profesional en aquellos días heroicos; y a los pocos que lo intentaban, como Sérgio Mendes, se les acusaba de comerciales. Pero algunos iban aprendiendo. Menescal actuó con Sylvinha Telles en el Zum-zum, la *boite* de la calle Barata Ribeiro que sucedió al Bon Gourmet en 1964, y no le gustó que el pago se retrasara más de lo aceptable. No pestañeó: llamó a su viejo amigo Candinho, ex de Sylvinha, exguitarrista, exbohemio y para entonces un sobrio abogado; y Candinho embargó judicialmente el frigorífico del Zum-zum, como pago para Menescal.

Una noche de aquella temporada, Sylvinha acabó el concierto, se tomó un *whisky* con tranquilizantes y cogió su Volkswagen verde botella para regresar a casa, en el barrio Peixoto. Se durmió al volante a la salida del túnel Major Vaz, en la calle Toneleros, y chocó de mala manera con un Chevrolet. Éste y el vehículo de Sylvinha se estrellaron con otros tres coches. Con el impacto, el volante le aplastó el estómago. Se rompió los dientes superiores y los cristales del parabrisa se le clavaron en la cabeza. Sylvinha se desmayó y la socorrió el cantante portugués Francisco José, que pasaba por allí y lo vio todo. Él no la reconoció al principio, bajo la sangre de su rostro. La llevó al hospital Miguel Couto, donde le trataron, entre otras cosas, una hemorragia interna. Sylvinha no permitió que le hicieran la cirugía plástica inmediatamente; pocos meses antes se había sometido a seis intervenciones de una

sola tacada, con el doctor Urbano Fabrini, que la dejaron con el aspecto de una cantante aún desconocida: Barbra Streisand. Aquel no era su primer accidente: en 1962 se había estrellado en la carretera Río-São Paulo rompiéndose un brazo. Por desgracia, tampoco sería el último.

Desde 1961, la carrera y la vida de Sylvinha las administraba Aloysio de Oliveira. Él posibilitó que grabara una serie de buenos discos para el mercado norteamericano, con arreglistas como Nelson Riddle, Calvin Jackson, Bil Hitchcock y el idolatrado Barney Kassel; y se ocupaba de sus apariciones televisivas allí. Pero Aloysio seguía siendo un maestro sólo dentro del estudio, porque el matrimonio entre ambos fue uno de los más agitados y celosos de la bossa nova. Hubo una época en que Sylvinha iba armada, por si lo pillaba con otra. A pesar de todo, cuando se separaron para que él se casara con Cyva, del Quarteto em Cy, Sylvinha se empeñó en ser la madrina. Su corazón no cabría en un álbum triple.

Pese a ser la «más vieja» —a fin de cuentas, era de la generación de Dolores Duran—, Sylvinha era el rostro femenino de la bossa nova, y resistía las oleadas de nuevas cantantes que surgían cada cuarto de hora. Excepto en el Carnegie Hall, había participado en todos los momentos importantes de la bossa nova: grabó el 78 rpm con «Foi a noite», en 1956; su nombre *tiró* del concierto en el Grupo Universitario Hebraico, en 1958; fue la primera profesional en tender un puente entre la *turminha* y la *turmona*; y, casi hasta el fin, nunca cantó otra cosa que no fuera samba moderno. Y además: no sería descabellado suponer que, en la relación de incesto estilístico que los primeros cantantes de la bossa nova mantuvieron con João Gilberto, fuera ella la que hubiese influido en él, y no al contrario. Recordemos que los dos fueron novios en 1952, cuando João aún usaba sus amígdalas al estilo Orlando Silva y se pasaba todo el día acompañándola a la guitarra. No se sabe con certeza cómo cantaba ella en aquel tiempo, pero desde sus primeros 78 rpm a partir de «Foi a noite», en 1956, Sylvinha ya era la cantante que en 1959 grabaría *Amor de gente moça*. Ella no había cambiado; João Gilberto sí.

En 1966, le daría un tirón de orejas a Elis Regina en TV Globo, en el programa *O jogo da verdade* [El juego de la verdad], de Dercy Gonçalves, cuando criticó a los cantantes que transformaban la bossa nova en «gimnasia sueca». No citó a Elis, por entonces en el apogeo de su juego de brazos, y tal vez no se refiriese sólo a ella. En la misma época, Pery Ribeiro inauguraba en Brasil la moda de dar saltos en el escenario, al son de los platos de la batería, y el *partenaire* de Elis, Jair Rodrigues, cantaba haciendo el pino. Muchos cantantes empezaban a inventarse sus propias bufonadas, olvidándose cada vez más de cantar. Aquello no tenía nada que ver con Sylvinha Telles.

En diciembre de 1966, Sylvinha debía volver a Nueva York para grabar otro disco norteamericano. La Kapp Records la quería en el estudio aquel mes, pero ella pospuso la grabación hasta después de Navidad. En la madrugada del día 17, un sábado, entró en el Volkswagen con su perrita Nicole y su exnovio el abogado

Horácio de Carvalho Jr., que se puso al volante. Partieron rumbo a Maricá por la carretera Amaral Peixoto. Iba a ser una despedida para ambos, ya que se separarían definitivamente a partir de ahí: Horácio se había prometido con otra chica y ella partía para una larga temporada en Estados Unidos. El sábado estaba naciendo en el kilómetro veinticuatro de la Amaral Peixoto, cuando el Volkswagen zigzagueó en la carretera, se metió debajo de un camión cargado de piñas, que lo arrastró y, finalmente, se despeñó hasta un matorral, varios metros más abajo. Los dos murieron y la Policía Técnica del estado de Río determinó que Horácio se había dormido al volante.

* * *

En un principio, el espectáculo en el teatro Paramount de São Paulo, en aquel abril de 1965, iba a contar con Elis Regina, Wilson Simonal y el Zimbo Trio. Pero Lívio Rangan, de la Rhodia, había contratado a Simonal y al Zimbo Trio para una gira por Brasil. Walter Silva, productor del espectáculo, firmó entonces con Elis, Baden Powell y el Jongo Trio. En vísperas del estreno, Baden prefirió irse a tocar a Alemania. Silva y Elis se reunieron con el empresario Marcos Lázaro en la *boîte* Cave y vieron a Jair Rodrigues en escena. El éxito de Jair Rodrigues en el año anterior, «Deixa isso pra lá», que cantaba con su peculiar movimiento de manos, provocaba dolores de cabeza a quienes le oían, pero él era alegre y estaba en buena forma física para actuar junto a Elis. Lo contrataron allí mismo. El primer ensayo se realizó la misma tarde del estreno con la secuencia de canciones, escrita en el suelo del escenario, de los dos enormes *pot-pourris*: «O morro não tem vez», «Feio não é bonito», «Samba do carioca», etcétera: ¡doce canciones en cada uno!

Como cantante, Jair no era precisamente moderno. Sus preferencias personales estaban más cerca de la música *sertaneja* [del sertón] que de lo que ya algunos llamaban MPB (Música Popular Brasileña). En lo relativo a la bossa nova, por lo tanto, era deliciosamente virgen. Algunas de las canciones del repertorio del espectáculo le incomodaban, como «Menino das laranjas», de Théó de Barros, y «Marcha da quarta-feira de cinzas», de Carlinhos Lyra y Vinicius:

—Esas canciones son demasiado comunistas —decía.

Lo que le preocupaba debía de ser el «mientras tanto» del verso «*E, no entanto, preciso cantar*» [Y, mientras tanto, es necesario cantar], en la *marcha-rancho* de Lyra. Pensaba que se refería al golpe de 1964. Pero le convencieron de que aquello no tenía un significado especial. Hasta tal punto que, sólo un año después, en 1966, defendería una *moda de viola* del mismo Théó y de Geraldo Vandré, «Disparada», en el segundo festival de la Excélsior; ignorando, ciertamente, que se trataba de un llamamiento explícito a la insurgencia rural.

Elis Regina, Jair Rodrigues y el Jongo Trio llenaron el Paramount las noches del 9, 10 y 11 de abril de 1965, con su altisonante combinación de temas de bossa nova y

sambones tradicionales, con una fuerte base jazzística en el acompañamiento. Era la MPB ya en camino. Walter Silva grabó el espectáculo la noche del estreno y, al contrario de lo que solía hacer, no le vendió la cinta a la RGE, sino a la Philips, que había contratado ya a Elis y a Jair. La grabación, que se transformó en el disco *Dois na Bossa*, se convirtió en el «disco de música popular brasileña más vendido de la historia» hasta entonces, aunque nadie lo haya podido demostrar con números. Se sabe que la transacción se realizó en efectivo; cuando, de haber sido en función de los *royalties* para Walter Silva y los músicos, les hubiera dado mucho más dinero a todos. El Jongo Trio, según el contrabajista Sabá, no vio ni un céntimo.

El Jongo Trio era un milagro, como se constató cuando lanzó su propio disco *Jongo Trio* en aquel mismo 1965, con la compañía Farroupilha. Nadie se imaginaba que aún pudiera surgir algo espectacular bajo los cielos de la bossa nova en lo referente a tríos, desde que la explosión del Tamba en el Beco das Garrafas, a finales de 1961, provocara una enorme proliferación de conjuntos a base de piano, contrabajo y batería.

El Tamba de Luizinho Eça, Bebeto y Hélcio Milito no era un simple trío, porque el contrabajista Bebeto hacía doblete con la flauta. Su primer disco, *Tamba Trio*, que se grabó con *playbacks* para que Bebeto pudiera tocar los dos instrumentos al mismo tiempo, fue perfecto: lo que significaba que era un disco instrumental, sólo punteado con pequeñas intervenciones vocales del trío en algunos cortes. En los discos siguientes, las voces de Luizinho, Bebeto y Hélcio fueron ganando espacio, aunque ninguno de los tres era cantante. Ronaldo Bôscoli, con su típica franqueza, comentó por aquel entonces:

—Si el Tamba Trio sólo tocara y Os Cariocas sólo cantaran, sería maravilloso.

Lo decía porque consideraba que el acompañamiento instrumental de Os Cariocas no estaba a la altura de sus fabulosas voces. Para sorpresa de Bôscoli, uno de Os Cariocas —Badeco— estaba de acuerdo con él y pensaba que ambos conjuntos podrían acoplarse para hacer un disco difícil de superar. Además, los dos grupos pertenecían a la Philips. Pero a los respectivos líderes —Eça por el Tamba Trio, y Severino Filho por Os Cariocas— no les interesaba y la idea murió. El Tamba Trio tocó el cielo, no obstante, con el disco *Luiz Eça & cordas*, que era, en realidad, el trío sin las voces y, en lugar de éstas, los violines con los arreglos magistrales de Luizinho.

El otro gran trío que se reveló a continuación, éste sólo instrumental, fue el Bossa Três, con Luís Carlos Vinhas al piano, Tião Neto al contrabajo y Edison Machado a la batería. Ellos también surgieron en el Beco das Garrafas en 1962, y a principios de 1963 estaban ya en Nueva York contratados por Sidney Frey, dueño de Audio-Fidelity y responsable del concierto en el Carnegie Hall. Frey quiso que grabaran una serie de discos para el mercado norteamericano, los llevó al programa de televisión de Andy Williams y los introdujo en el Village Vanguard, uno de los recintos sagrados del *jazz*. Pero perdieron oportunidades magníficas, como la de tocar en el

Birdland acompañando a gente importante, porque uno de sus componentes, Edison Machado, no leía música.



Bossa nova consolidada: Menescal y los hermanos Castro Neves en la *boîte* Zum-zum.



Tamba: Luizinho Eça, Hércio Milito y (de espaldas) Bebeto, el más clásico de los tríos.



Samba en el apartamento: Rosinha de Valença (guitarra), Leny Andrade (cantando) y el Bossa Três de Luís Carlos Vinhas.



Artillero de la bossa: Edison Machado castiga los parches y los platos en el Bon Gourmet.

Todos los pianistas del Beco das Garrafas, como Don Salvador, Sérgio Mendes y Tenório Jr., y hasta los bateristas, como Milton Banana y el propio Edison, tuvieron sus tríos. Y la realidad demostraría que, por el número de *boîtes* y de compañías dispuestas a contar con ellos, los tríos instrumentales se convertirían en un fenómeno

más específico de São Paulo. En cierto momento, entre 1963 y 1966, coexistieron allí el Zimbo Trio; el Sambalço, de César Camargo Mariano; el de Walter Wanderley, en que el líder tocaba el órgano en vez del piano; el de Pedrinho Mattar; el Bossa Jazz, de Amílson Godoy; el de Manfredo Fest; y el de Ely Arcoverde; por mencionar sólo los más importantes. Pero eran decenas. De todos ellos, el único que sobrevivió, y llegó hasta el año 2000, fue el muy técnico Zimbo Trio, que formaron el pianista Amilton Godoy y dos hombres con más horas en la noche que toda la saga del Hombre Enmascarado: el contrabajista Luís Chaves y el baterista Rubinho Barsotti.

El trío más efímero —menos de un año de vida y un único disco propio— fue precisamente el más alucinante: el Jongo Trio. Con su formación oficial, el pianista Cido Bianchi, el contrabajista Sabá y el baterista Toninho Pinheiro, arrasaron en 1965 con sus grabaciones de «Feitinha pro poeta», de Baden Powell y Lula Freire, «Seu Chopin, desculpe», de Johnny Alf, y del propio «Menino das laranjas». No sólo resultaba poderosa y competente su parte instrumental, sino que la vocal también era de una enorme osadía, porque Sabá, hermano de Luís Chaves y excompañero de Johnny Alf en el Baiúca, se había formado con los conjuntos vocales de Pará a comienzos de la década de 1950. Durante todo aquel año el Jongo acaparó los carteles de los espectáculos de bossa nova en teatros, universidades y clubes, y su disco, *Jongo Trio*, resultó un éxito hasta en las emisoras de Río, que nunca habían tenido mucha paciencia con los tríos de São Paulo.

Los tríos tuvieron su momento de gloria y contribuyeron a que se oyera música instrumental como nunca en Brasil, un país tradicionalmente sordo para cualquier cosa que no sea cantada. Los músicos, por su parte, nunca se encontraron con un mejor mercado de trabajo. Pero este momento pasó rápido, porque los tríos agotaron el interés del público, multiplicándose como conejos y repitiendo fórmulas. Y porque, hacia 1966, el mercado joven estaba siendo definitivamente engullido por algo que se llamaba yeyé.

* * *

¿Alguien recuerda cuándo la gente empezó a avergonzarse de la expresión «bossa nova» y se puso a sustituirla por «MPB»? Estas siglas no querían decir sólo «música popular brasileña», que sería lo evidente, sino una determinada música popular brasileña: que podía ser todo, menos determinable. La MPB, en sus inicios, parecía algo que no era ya bossa nova, pero todavía lo era un poco —muy poco—; no tenía compromisos con el samba y flirteaba a gusto con otros ritmos, temas y posturas. Y quería, ante todo, ser nacionalista, para purgarse de los excesos de la influencia del jazz en la bossa nova.

La MPB era una especie de hermana menor del MDB (Movimiento Democrático Brasileño): un frente musical en el que cabía casi todo lo que no fuera yeyé, del

mismo modo que los militares toleraban que el MDB, como partido político, constituyera un frente que acogía a los políticos supervivientes, de los más diversos plumajes, a quienes no les gustaba el Arena, que era el partido del gobierno. No es una mera casualidad que la MPB comenzara en la misma época que el MDB: el segundo semestre de 1965.

Irónicamente, su asamblea fue el programa *O fino da Bossa*, en TV Record de São Paulo.



En el extranjero, como en casa: boda de Miúcha y Joao Gilberto en Nueva York.

XX LA DIÁSPORA

Con el dinero que *Getz/Gilberto* le proporcionó cuando el disco salió finalmente, en julio de 1964, Stan Getz se compró una casa en Irvington, estado de Nueva York, que había pertenecido a Frances Gershwin, hermana del difunto George. Era una casa de dos pisos estilo *Lo que el viento se llevó*, con veintitrés habitaciones y columnas blancas, a la que sólo le faltaba la propia Scarlett O'Hara dentro. Por su participación en el mismo disco, João Gilberto, como coestrella, recibió veintitrés mil dólares en el primer semestre y dos codiciados premios Grammy como cantante y guitarrista: dos estatuillas que guardó en un armario y perdió cuando se mudó y dejó el armario atrás. Astrud Gilberto, que cantó «Garota de Ipanema» en inglés y fue la causante de todo el impacto mundial del disco, ganó lo que el sindicato de músicos estadounidenses obligaba a pagar por una noche de trabajo: ciento veinte dólares. No está mal.

Pero cuando el disco apareció, Getz cogió a Astrud, que ya estaba separada de João Gilberto, y se la llevó de gira por Estados Unidos e Inglaterra, ofreciendo buenas versiones en vivo de «Garota», «Corcovado» —ya famosa como «Quiet nights of quiet stars»—, «Samba de uma nota só», «Eu e você», de Carlinhos Lyra y Vinicius, «Telefone», de Menescal y Bôscoli, y otras novedades que Astrud llevó de Brasil. Una de las temporadas, la del café Au Go Go, en el Village, a mediados de agosto, Astrud pasó la prueba de enfrentarse al público neoyorquino: los aplausos que arrancó le garantizaron una carrera en Estados Unidos. Grabó allí un primer disco, *Getz Au Go Go, featuring Astrud Gilberto*, pero era aún un disco de Getz. Creed Taylor, el propietario de la Verve, se encargaría de que ella grabara inmediatamente su *The Astrud Gilberto album* y, a partir de ahí, superó la proeza de Dick Farney quince años antes: imponerse en el mercado norteamericano cantando en inglés; y también en portugués. Aunque la proeza de su exmarido João Gilberto fue aún mayor: se impuso a su manera, cantando sólo cuando y donde quiso; y siempre *en portugués*.

Miúcha se reunió con João Gilberto en Nueva York en febrero de 1964. Lo había conocido en París a finales del año anterior, durante un concierto de la chilena Violeta Parra en la *boíte* La Candelaria, en el Barrio Latino. (Qué hacía él en un concierto de Violeta Parra, no lo entendió ella jamás). Miúcha había actuado informalmente en la *boíte* cuando un argentino amigo suyo, Fernando, le dijo que había alguien que quería conocerla. Ella lo escuchó con la mosca tras la oreja, porque la última vez que Fernando le había presentado a alguien resultó ser un jeque árabe que se dedicaba a la trata de blancas. Miúcha vio a aquel brasileño que asistía al concierto, no desde el patio de butacas, sino desde un hueco del pasillo, y charló con él sin saber su nombre («Sin nombres», le había dicho João Gilberto a Fernando). Pero incluso en la oscuridad de la *boíte*, ella descubrió al escucharle que se trataba de João Gilberto: su

ídolo desde «Chega de saudade».

Meses después, aceptó la invitación de João para trabajar de secretaria suya en Nueva York y se fueron a vivir juntos a un apartamento en Central Park Oeste, a la altura de la calle 72, junto al edificio Dakota. (Fue la primera de las al menos ocho direcciones que tuvieron, entre Estados Unidos y México, en los siete años que vivieron juntos por ahí). Pero el dinero escaseaba, porque *Getz/Gilberto* no había salido aún y ni se sabía si algún día lo haría. João Gilberto intentó vender su parte del disco a la Verve, pero la compañía no aceptó. Entonces Miúcha entró a trabajar como mecanógrafa en un despacho de abogados de Manhattan, sin saber mecanografía ni inglés. Meses después, cuando los abogados advirtieron sus carencias y la despidieron, *Getz/Gilberto* salió por fin y las cosas mejoraron.

Aunque no tanto para João Gilberto, porque el acupuntor parisiense no había resuelto su problema muscular y ahora lo estaban tratando tres médicos estadounidenses, los doctores John Uterker, Saul Goldfarb y Guilholm Bloch: casi una junta médica. La junta detectó una pequeña atrofia en su hombro derecho y le prescribió que se aplicara ultrasonidos. Durante meses João se sometió a las aplicaciones en el consultorio, hasta que se compró un aparato igual al de los médicos, con el que pasó a aplicárselos en casa en los años siguientes. Pero se sentía aún mal de la mano y, para reforzar el tratamiento, se pasaba varias horas al día con ella dentro de una lata de salmuera.

Durante todo el primer periodo norteamericano de João Gilberto, de 1963 a 1969, Brasil se ocupó más del anecdotario de su autoexilio que de saber que todas las veces que pisó un escenario extranjero conquistó para siempre al público para la bossa nova y la música brasileña. Como, por ejemplo, en el viaje que hizo con Stan Getz a Canadá en aquel mismo 1964, antes de que se lanzara *Getz/Gilberto*, y en el concierto que dieron a finales de año en el Carnegie Hall, del que salió el disco *Getz/Gilberto 2*. O en sus actuaciones en diversos clubes de Nueva York, como el Village Vanguard, el Village Gate o el Bottom Line, a veces compartiendo programa con el pianista Bill Evans o el trompetista Art Farmer, y en ciudades como Boston, Washington y Los Ángeles.

Una agenda nada extenuante, es cierto. En esos seis años, João Gilberto tocó poco y grabó aún menos, como si se hubiera autodecretado un gran día festivo para el alma y como si todas las aspiraciones fermentadas en Juazeiro, Salvador y Río fueran, de repente, cosas del pasado. Siempre había algún motivo. Primero fue la mano; años después sería la voz. Rechazó muchas invitaciones para hacer discos alegando que los técnicos *maquillaban* la grabación, cortándole la respiración al cantante:

—No entienden que detrás de las notas y de las palabras hay una persona —decía.

Rechazaba también trabajar en cualquier lugar donde el público hablara, y abandonó actuaciones a la mitad, como hizo en Washington cuando se marchó tras cantar dos canciones, alegando:

—Al público no le gustaba.

A la vez, no podía acusársele de cooperar excesivamente con la prensa. No recibió a un fotógrafo de la revista *Life* porque, en sus páginas, «todo el mundo salía con los labios pintados». Con los periodistas —a los que él llamaba «esos vosotros»—, era aún más reticente, pero existía el obstáculo de la lengua: un problema que, en realidad, él exageraba. Las historias que circulaban por Brasil contaban que João Gilberto vivía desde hacía años en Estados Unidos y no hablaba ni una palabra de inglés. Según una de ellas, él había inventado la famosa frase, que repetía cuando un desconocido se dirigía a él en la calle: «*Me no speak*» [Mí no hablar]; lo que llevó al columnista Telmo Martino, admirador suyo, a escribir que «João Gilberto es el único brasileño que aprendió inglés con Tarzán».

En realidad, no tardó en entender todo lo que se decía a su alrededor, y acumuló un vocabulario razonablemente amplio para comunicarse en Nueva York sin recurrir a la mímica; más allá del simple «*Plis, one orange juice*». Nunca llegó al nivel de su amigo Luiz Bonfá —que, según el propio Bonfá, aprendió a hablar un inglés «fluidamente equivocado»—, pero no era en modo alguno el mudo que se pintaba. Podría hasta haber hablado bien si varios norteamericanos, sobre todo los músicos, como el contrabajista Don Payne, no hubieran estudiado portugués para hablar con él.

A diferencia de muchos otros brasileños de la bossa nova, que habían dado un carácter más que profesional a sus carreras en Estados Unidos, João Gilberto no pensaba en términos de *carrera*. Actuaba sólo para mantenerse solvente durante las próximas lunas, aunque hubiera momentos en que empleara su creatividad para satisfacer algunos lujos. Por ejemplo, cuando convenció a un brasileño llamado Vladimir, que trabajaba en una *delicatessen* del vecindario, de que le pasara ciertos condimentos para que Miúcha pudiera prepararle el cuscús y la *moqueca* de pescado, a los que no estaba dispuesto a renunciar (con dulce de leche de postre). O cuando alquilaron para tres meses el apartamento de un matrimonio en la calle 23 Este: el matrimonio volvió de sus vacaciones, quiso recuperar el apartamento y ellos lo convencieron de que podrían vivir todos juntos.

O incluso cuando se trasladaron a Weehawken, en Nueva Jersey, y alquilaron una casa abandonada, cuyo único mueble era una mesa. João y Miúcha completaron el mobiliario haciendo expediciones nocturnas y recogiendo los muebles que los vecinos abandonaban en la calle. Una noche encontraron una mesa de *ping-pong*, con la red y las raquetas, y João sólo tuvo que comprar las pelotas. Una de las ventajas de aquella casa era una puerta secreta que desde la cocina conducía al tercer piso, lo que le permitía a João Gilberto pasar días enteros sin que lo vieran los eventuales invitados de Miúcha, y seguir alimentándose. Uno de los huéspedes de la pareja, el maestro Júlio Medaglia, pasó tres días allí y sólo vio a João Gilberto al despedirse.

En 1965, Miúcha recibió un telegrama de sus padres, Sérgio Buarque de Holanda y Maria Amélia: «Periódicos informan tu boda con João Gilberto STOP Esperamos desmentido STOP Besos Sérgio y Maria Amélia».

En su respuesta, Miúcha lo confirmaba, y adjuntaba una nota de Jorge Amado a

su viejo amigo Sérgio Buarque: «Queridos Sérgio y Maria Amélia: João Gilberto es un soldado de la mejor calidad, buenísimo, extremadamente sensible, tímido, un poco loco como todos los músicos que conozco. Creo que os vais a quedar encantados con él. Abrazos, Jorge».

Con este aval, se disiparon los fantasmas del matrimonio Buarque de Holanda y, una vez João Gilberto obtuvo el divorcio de Astrud en Estados Unidos, él y Miúcha se casaron en abril de 1965 en la Capilla de Todas las Naciones de la onu, con derecho a champán, lluvia de arroz y fuga en un coche arrastrando latas. Su hija Bebel nació en 1966 y, en cuanto abrió los ojos, una de sus primeras visiones fue la del trompetista Dizzy Gillespie, amigo de João, inflando los mofletes para entretenerla. (Quien haya visto a Gillespie inflar los mofletes tocando su trompeta puede sospechar qué idea se hizo Bebel de lo que le esperaba fuera del útero materno).

João volvió a Brasil por primera vez en octubre de 1965, después de casi tres años de ausencia. Entre otras cosas, quería que le tratara el foniatra Pedro Bloch: pensaba que estaba perdiendo la voz. Bloch no encontró nada raro, pero João no se convencía. Bloch entonces le recomendó algunos medicamentos para que se quedase tranquilo: Disofrol, para descongestionar la respiración; Actiol, para reactivar la musculatura de las cuerdas vocales; y píldoras de ajo Ilja Rugoff, alemanas. Y le dijo *de paso* que no hablara demasiado durante un tiempo.

João se asustó, porque desde que había llegado a Brasil hablaba como si lo hubieran vacunado con la aguja de un gramófono. Había cantado tres temas en el programa *O fino da Bossa*, presentado por Elis Regina en TV Record; y por lo que oyó allí, no se llevó una buena impresión del estado de cosas de la MPB. A la salida del programa, les dijo a algunos:

—Es mejor tocar yeyé que este *jazz* retrasado.

Con lo de «*jazz* retrasado» sólo podía estar refiriéndose a los tríos instrumentales y los cantantes con inclinación al *be-bop* que entonces dominaban la bossa nova. Pero no tendría que esperar mucho, porque en breve algunos de sus antiguos colegas iban a adherirse a Roberto Carlos, y toda una nueva serie de compositores —bahianos como él, precisamente— se embarcaría en un movimiento de renovación del yeyé, denominado Tropicalismo.

* * *

João Gilberto se tomó al pie de la letra el consejo de Pedro Bloch de que economizara la voz y sencillamente dejó de hablar. De ahí la famosa historia de que se comunicaba por teléfono dando golpecitos en el auricular, con una especie de código Morse privado: un golpecito significaba sí; dos, no; y tres, un momento que voy a pensar. Éste fue uno de los miles de episodios que contribuyeron a que se formara en torno a

él un folclore más rico que el del *curupira* o el *saci-pererê* de las leyendas populares brasileñas. Nadie se paró a pensar que si esto era una excentricidad, debería atribuírseles también a quienes se prestaban a *chalar* con él con ese método, entre ellos Dorival Caymmi.

Hablar poco no le impedía tocar la guitarra, lo que, de regreso en Nueva York, pasó a ser su ocupación a tiempo completo. A veces tocaba dieciocho horas seguidas, sin descansar ni para cortarse las uñas, y siempre cosas del pasado, como «Na Baixa do Sapateiro», de 1938, y «Picapau», una *marchinha* de 1942, ambas de Ary Barroso; «Curare», de su amigo Bororó, de 1940; y un verdadero festival de Herivelto Martins con diversos colaboradores: «Praça Onze», de 1942; «Odete», de 1944; o «A Lapa», de 1949. No resultó extraño que, a partir de esa época, retornara cada vez más hacia el pasado musical, y no sólo el brasileño. Su desinterés por la canción *protesta* que se hacía en Brasil era poco menos que absoluto: lo consideraba todo una «bobada demagógica». Los escasos retornos al presente, cuando cantaba en casa, se debían a cosas de los novatos Sidney Miller, como «Pede passagem», y su cuñado Chico Buarque, como «Ela desatinou», y otras de Tom que nunca había cantado, como «Fotografia» y «Ela é carioca». Hasta que se sintió seguro para volver a grabar.

Los admiradores de João Gilberto siempre supieron que él era sorprendente, pero no se esperaban que su siguiente disco, grabado en México en 1970, tras seis años de silencio, contuviera los boleros «Farolito», de Agustín Lara, «Bésame mucho», de Consuelo Velázquez, y «Eclipse», de Ernesto Lecuona, las grandes expresiones del género. Su propio viaje con Miúcha a México, en 1969, fue una sorpresa; hasta para ella. Cerraron la casa de la calle Hudson, en Brooklyn Heights, para una temporada de diez actuaciones en Guadalajara y Ciudad de México, por las que recibiría doce mil dólares. Se quedaron allí dos años.

En Ciudad de México alquilaron una casa de estilo japonés en la carretera a Toluca, rodeada por un espacio verde habitado por pavos reales y monos, y con un patio donde vivía una tribu de indios. En México, João Gilberto perfeccionó su *ping-pong* con un jugador chino, que le enseñó un saque con efecto, difícil de contrarrestar. Se matriculó también en una autoescuela y consiguió aprobar el examen, lo que le permitió obtener, a los cuarenta años, el carnet de conducir. Pero los mejores días que pasó en México fueron los del Mundial de 1970, en que Brasil se convirtió en tricampeón. No asistió a ningún partido, pero los vio todos por televisión y se pasaba horas al teléfono con el brasileño Didi, entrenador de la selección peruana, discutiendo esquemas tácticos y preparando jugadas. Esto explica la buena campaña de Perú en aquel Mundial.

En cuanto a su disco, *João Gilberto en México*, con arreglos de Oscar Castro Neves, era una belleza, aunque las críticas en Brasil fueron algo tibias. Contenía «De conversa em conversa», que Lúcio Alves había compuesto a los trece años de edad, en 1940, y luego le pasó a Haroldo Barbosa para que le corrigiera la letra; también una de las seiscientas versiones que el mismo Haroldo Barbosa había hecho para

Radio Nacional, esta vez la de «The trolley song», de Hugh Martin y Ralph Blane, atribuida erróneamente en la contraportada a Irving Berlin; dos canciones de Tom, «Ela é carioca», con Vinicius, y «Esperança perdida», con Billy Blanco; y dos instrumentales que compuso en Nueva York durante el tiempo en que se dedicó exclusivamente a la guitarra: «Acapulco» —en homenaje a este lugar de México, donde nunca había estado— y «João Marcelo», para el hijo que tuvo con Astrud.

Las novedades del disco, además de los boleros, eran «O sapo», de João Donato, y «Samba da pergunta», de Pingarilho y Marcos de Vasconcellos. La primera, posteriormente conocida como «A rã» —después de la letra que le pondría Caetano Veloso—, formaba parte del único disco reciente de un brasileño que João Gilberto oía mucho en los últimos tiempos: *A bad Donato*, el gran elepé que su «otro yo» había grabado en California aquel año. Lo sorprendente de esto era que *A bad Donato* parecía una infernal cacofonía *free-jazzística*, con una cargadísima percusión afro-cubana, incluso la que sustentaba «The frog»: aparentemente *nada* que ver con João Gilberto. Pero en su disco mexicano pasó el sapo de Donato por la licuadora y destiló esa musicalidad vocal, suave y caudalosa, típicamente João Gilberto.

El otro corte sorpresa, «Samba da pergunta», pertenecía a una generación de compositores de bossa nova —la de los que surgieron a partir de 1960— a los que él nunca les había dado demasiada bola (y seguiría sin darles). Era comprensible que sus autores, Pingarilho y Marcos de Vasconcellos, dieran saltos —como dieron— de alegría al saber que los había grabado João Gilberto. Un gusto que éste nunca les concedería a Baden Powell, Dori Caymmi, Durval Ferreira, Edu Lobo, Eumir Deodato, Francis Hime, Geraldo Vandré, Jorge Ben, Luizinho Eça, Lula Freire, Marcos Valle y Oscar Castro Neves. Pero ¿por qué habrían de protestar éstos? En toda su vida, João Gilberto grabaría una única canción de Luiz Bonfá, Donato y Johnny Alf —una de cada—, y ninguna de Mário Telles, Sérgio Ricardo, Tito Madi y Walter Santos: todos viejos amigos.

* * *

El concierto del Carnegie Hall, en noviembre de 1962, fue el disparo de salida para la diáspora. Los que se sentían preparados se quedaron en Nueva York, como João Gilberto y Tom. Otros que no habían participado en el concierto, acudieron enseguida, como el Bossa Três. Y otros volvieron del Carnegie Hall, pero sólo para hacer tiempo en Brasil, esperando su turno para despegar para siempre. El más importante: Sérgio Mendes.

Durante el año 1963, la Rhodia lo había llevado de gira, con su trío, por Japón y Francia, junto a Nara Leão. Pero su gran oportunidad llegaría al año siguiente, cuando Itamaraty —¿o habría que decir Mário Dias Costa?— le propuso que organizara un grupo para una «turné cultural» por México y Estados Unidos. Sérgio formó un equipo con Jorge Ben, guitarra y voz; Wanda Sá, voz; Rosinha de Valença,

guitarra; Tião Neto, contrabajo; y Chico Batera, batería. Recorrieron las universidades vestidos de etiqueta —al fin y al cabo, la turné era «cultural»—, pero una vez terminado el patrocinio oficial, en diciembre de 1964, Sérgio creyó que había oro más allá del arco iris y convenció a los demás para que se quedaran. Aunque no a todos.

A Jorge Ben no le gustaba demasiado Los Ángeles. Para mejorar su humor, fue a cortarse el pelo. Encontró una barbería en la calle Vine y entró. Estaba vacía y los dos únicos barberos leían el periódico, con sus peines y las tijeras en el bolsillo de la chaqueta. Jorge se sentó despreocupadamente en una de las sillas vacías, dijo «Barba y cabello» y se quedó esperando. Los barberos se miraron el uno al otro, después miraron a Jorge, y otra vez el uno al otro. Jorge Ben sólo recordó que era negro cuando uno de ellos le dijo, abriendo sólo un lado de la boca: «Estamos ocupados». Salió de allí y se fue directamente a la Varig a comprar el pasaje de regreso.

Fue una lástima, porque se perdió una gran noche, días después, cuando Sérgio Mendes y el grupo actuaron en el Shelly's Manne Hole, la *boîte* del exbaterista de Stan Kenton en Los Ángeles. En mitad del concierto, alguien gritó desde la primera fila:

—¡No se les ocurra parar! ¡Vuelvo en quince minutos!

Era el guitarrista Barney Kessel. Fue corriendo a su casa a coger la guitarra y, al cuarto de hora prometido, volvió con ella.

Tocó con ellos el resto de la noche, y fue la ocasión para que Wandinha Sá se sintiera la Julie London de su propia vida.

Había otra persona importante entre el público: Dave Cavanaugh, el presidente de la Capitol. En las semanas siguientes, le grabaría dos discos a Sérgio Mendes con aquel grupo, el Brasil '65. Mendes intuyó que los discos eran el camino y buscó a Nesuhi Ertegun, presidente de la Atlantic Records y viejo cliente del Beco das Garrafas. En la Atlantic grabó otros discos de Brasil '65, uno de ellos con arreglos de gente ligada a la bossa nova, como el pianista Clare Fischer, o con gran experiencia, como Bob Florence: pero ninguno de los dos aportó gran cosa a las canciones de Dori Caymmi y Edu Lobo, que Sérgio estaba presentando. Aún no había conseguido la fórmula que quería: sus discos seguían sonando como un trío del Beco das Garrafas, incrementado con cuerdas o metales, pero siempre Beco.

Wanda Sá, sola, causaba sensación. Después del precedente abierto por Astrud, que consiguió que la humanidad acogiera a cantantes con un hilito de voz, Wanda, con el mismo hilito, tenía grandes posibilidades en Estados Unidos: más guapa, cuerpo de sirena, gran presencia en el escenario y un uso atrevido y sensual del micrófono. Grabó su disco individual en la Capitol, *Softly*, y la industria se dispuso a que siguiera grabando. Pero ya en aquel tiempo el corazón tenía razones que etcétera, y Wanda prefirió volver a Brasil, suspender su carrera y tomarse en serio su amor por Edu Lobo, con quien se casó.



Noche de gloria: El guitarrista Barney Kessel (con Bud Shank, saxo alto) se UNE entusiasmado a Chico Batera (batería), Tião Neto (contrabajo) y Sérgio Mendes en Los Ángeles.

Rosinha de Valença y Chico Batera también regresaron a finales de 1965 y, en lugar de ellos, Sérgio Mendes incorporó a Marcos Valle, a la mujer de éste, Ana Maria, y al baterista João Palma. La elección era buena, pero el error estaba en la receta: Sérgio Mendes difícilmente llegaría demasiado lejos en Los Ángeles con una pareja que cantaba en portugués y a base de guitarra. Tal problema quedó resuelto cuando, pocas semanas después, llamaron a la puerta del apartamento de Marcos Valle en su hotel de Sunset Boulevard:

—FBI —dijo un norteamericano de tres metros, haciendo el clásico gesto con la solapa—. Usted debería haber partido *ayer* para Vietnam.

Como todo inmigrante, Marcos tenía que alistarse en las Fuerzas Armadas norteamericanas, y con su salud de nivel A-1, era candidato seguro para ir a enfrentarse al Vietcong. Repuesto del susto, alegó que iría enseguida, y tomó el primer vuelo nocturno, para Río. Y esto *obligó* a Sérgio Mendes a encontrar su receta ideal.

* * *

—Tom, I've got money on my mind!

Ray Gilbert, el letrista estadounidense, entró en la habitación de hotel de Tom Jobim en Nueva York, en 1964, con monedas de veinticinco centavos pegadas en la frente. Quería decirle que con las canciones de Tom, traducidas por él al inglés y publicadas por las editoriales que fundaría para lanzar exclusivamente bossa nova — la RioCali y la Ipanema Music—, los dos se harían ricos. Pero Jobim, que tenía algunos antepasados de Minas Gerais, no estaba demasiado convencido.

Ciertamente, a Tom no le satisfacían las versiones que Norman Gimbel, Gene Lees y Jon Hendricks —sobre todo éste— habían hecho de sus canciones. Pensaba que reducían sus imágenes, las de Vinicius o las de Newton Mendonça, a aquel folclore cazarro de «*coffee and bananas*». Johnny Mercer, el fundador de la Capitol y letrista de «Midnight sun», «Blues in the night», «Too marvelous for words» y otras que a Tom le hacían suspirar, le había telefoneado para decirle que le encantaría componer con él. Pero no podían trabajar juntos. Mercer estaba afiliado a la ASCAP (American Society of Composers and Performers) y Tom a la BMI (Broadcasting Music Inc.); y el que perteneciera a una de las dos supersociedades recaudadoras no podía colaborar con quien perteneciese a la otra. (Esta desdichada prohibición se anularía muchos años después, pero Mercer había muerto ya, en 1976). Así que Tom se conformó con Ray Gilbert, recomendado por su amigo Aloysio de Oliveira.

Broadway produjo algunos de los mayores letristas del siglo: hombres como Cole Porter, Lorenz Hart, Ira Gershwin, Irving Berlin, Howard Dietz, Alan Jay Lerner, E. Y. Harburg, la pareja Betty Comden-Adolph Green, Stephen Sondheim y, naturalmente, Johnny Mercer; por no hablar de los segundos y terceros equipos, que son segundos y terceros sólo porque en el primero sólo caben once. Comparado con cualquiera de ellos, Ray Gilbert no serviría ni como recoge-pelotas. Las canciones de Tom se merecían los mejores letristas norteamericanos, pero los grandes nombres de Broadway difícilmente toman canciones sueltas para ponerles letra. Aunque existen artesanos que ejecutan ese tipo de tareas, y entre éstos había muchos capaces de hacer un buen trabajo con Tom. En la época en que sus canciones se lanzaron en Estados Unidos, Dorothy Fields, Sammy Cahn, Carolyn Leigh y la pareja Alan-Marilyn Bergman estaban en activo y disponibles. Pero era inevitable que, dependiendo de Aloysio, el preferido fuera Ray Gilbert.

Hasta la bossa nova, el único paso de Ray Gilbert por los anales de la música popular norteamericana fue a remolque de un viejo clásico instrumental de jazz de Nueva Orleans —«Muskrat ramble», de Kid Ory, de 1926—, al que puso letra treinta años después. Excepto eso, todo lo demás se relacionaba con Walt Disney o Carmen Miranda: o sea, con Aloysio de Oliveira. Aloysio lo conoció precisamente en el estudio de Disney en 1942, durante el rodaje de aquellos dibujos animados sudamericanos que protagonizaban el Pato Donald, Zé Carioca y un gran elenco. La función de Gilbert consistía en adaptar canciones como «Na Baixa do Sapateiro», y transformar «*Na Baixa do Sapateiro encontrei um dia / A morena mais frajola da*

Bahia» [En la Baixa do Sapateiro encontré un día / la morena más presumida de Bahía] en «/ *live the memory of many dreams ago / When the stars were bright and you were mine alone*». Como se ve, el color local no iba con él. A no ser, claro está, que se tratara de jugar con onomatopeyas *gugú-dadá*, tipo «Zip-a-dee-doo-dah» o «Ypseee-I-O», dos de sus canciones. También era suya la letra en inglés del bolero «Solamente una vez» («You belong to my heart»). Y si Tom se sentía a disgusto con la intromisión de bananas en sus canciones, Gilbert era precisamente el autor —en colaboración con Aloysio de Oliveira— de algo titulado «I make my money with bananas».

El que pusiera sus letras opacas a gran parte de la producción de Tom, impidiéndole quizá ir aún más lejos en las versiones vocales, era algo que se esperaba. Pero como editor de las canciones, a través de la RioCali y de la Ipanema Music, Gilbert se convertía también, naturalmente, en su propietario. Más aún en realidad, porque su parte en la facturación de cada canción correspondía a la del editor —cincuenta por ciento— más la de *coautor*. En el caso de que una canción fuese sólo de Tom, como «Fotografia», Gilbert se quedaba el setenta y cinco por ciento del dinero. Y así fue como Gilbert enriqueció su vida y su obra con —salvo omisiones— las siguientes canciones de Jobim, y de los diversos colaboradores de éste:

«Esperança perdida», con Billy Blanco; «Por causa de você», con Dolores Duran; «Ela é carioca» y «O morro não tem vez», con Vinicius; «Dindi», «Inútil paisagem», «Só tinha de ser com você», «Samba torto» y «Preciso de você», con Aloysio; «Surf board», «Valsa de “Porto das Caixas”», «Bonita» y «Fotografia», sólo de Tom.

Pero los jóvenes compositores de la bossa nova, por recomendación de sus mayores, también le sirvieron en bandeja su obra a Gilbert. Algunas joyas del mostrador fueron: «Preciso aprender a ser só», «Seu encanto» y «Vamos pranchar», de Marcos y Paulo Sérgio Valle; «Você», «A morte de um deus de sal» y «Teté», de Menescal y Bôscoli; «Berimbau», de Baden y Vinicius; «Chuva» y «Tristeza de nós dois», de Durval Ferreira; «Razão de viver», de Eumir Deodato; «Imagem», de Luizinho Eça y Aloysio de Oliveira; «Morrer de amor», de Oscar Castro Neves y Luvercy Fiorini; y «Das Rosas», de Dorival Caymmi.

Marcos Valle, que después del susto del FBI realizó una nueva incursión en el territorio, en 1966, rebuscó en sus cajones y le entregó a Gilbert sus canciones —menos «Samba de verão»— para que las editara, les pusiese letras y las lanzara en Estados Unidos. A cambio, Marcos firmó un contrato por cinco años, durante los cuales lo que él y su hermano Paulo Sérgio produjeran sería automáticamente para Gilbert (o para un letrista norteamericano que él designara). En realidad, Gilbert tenía puestos los ojitos en Marcos Valle desde el bombazo de «Summer samba», que había vendido un millón de copias en la grabación de Walter Wanderley y que ya había editado la Duchess Music.

No hay nada de ilegal en una operación así. Es sólo un juego astuto —que se hace

en todo el mundo, incluido Brasil—, pero en el que el compositor nunca se lleva la parte del león. Y si uno quiere que el dinero que ha de recibir no encoja demasiado, debe dormir cerca de él. De ahí que muchos de la bossa nova —Tom, Bonfá, João Gilberto, Eumir Deodato, Oscar Castro Neves, Sérgio Mendes, Walter Wanderley— se trasladaran a Estados Unidos, algunos por largas temporadas, otros para quedarse. Por primera vez, una generación entera de músicos brasileños se enfrentaba al dilema de Dick Farney.

Marcos Valle sólo estuvo un año, 1966, preocupado con Vietnam. Mandaba las canciones desde Los Ángeles para que Paulo Sérgio les pusiera letra. Paulo Sérgio, piloto de aviación de la línea Río-Manaos, pasaba más tiempo en el aire que en tierra. Algunas de sus letras las escribió a diez mil metros de altura; entre ellas, «O amor é chama». Pero sí tenía los pies en la tierra cuando amenazó con pegarle a Ray Gilbert, después de que éste prácticamente les abandonara en 1968 y les impidiera buscarse otro editor. La excusa de Gilbert fue que sin Marcos Valle en Estados Unidos era difícil colocar sus canciones, y que necesitaba cinco años como mínimo para asentarlos en el mercado.

Tal vez. Pero mucho menos —cinco meses— necesitó el organista Walter Wanderley para hacerse enormemente popular en Norteamérica, y precisamente con una canción de Marcos Valle. Wanderley —cuyo nombre tenía la ventaja de que podría pronunciarse *uónn-dar-li*— llegó a Nueva York en 1966, contratado por Creed Taylor. Grabó «Samba de verão» en mayo y entró directamente en las listas. En Brasil contaba con un gran prestigio entre los músicos y sus discos eran populares, pero nada que le obligara a llamar a los bomberos. Su repertorio consistía en un festival de boleros y chachachás, aunque el increíble *swing* de su órgano merecía un material mucho mejor.

Los que lo conocían de la noche de São Paulo lo sabían desde 1958, cuando Walter, a los veintiséis años, llegó desde Pernambuco para tocar en la *boíte* Oásis y en el Captain's Bar del hotel Comodoro. En esa época estaba casado con la cantante Isaurinha Garcia, de quien era acompañante y arreglista. Hacia 1963, empezó a acompañar y hacer arreglos para Claudette Soares, y cambió también de repertorio, con lo cual todos salieron ganando; excepto, quizá, Isaurinha, que se quedó sin marido. Tony Bennett, que lo había oído en uno de sus viajes a Brasil, consideró que no había nadie igual con el órgano, se lo recomendó a Creed Taylor y el resto ya se conoce.



Donato: travesuras en California, como en el tiempo del Sinatra-Farney.



Laurindo de Almeida: Veterano en Estados Unidos desde su época con Kenton.



Eumir (izquierda) y Walter Wanderley: visiones bien diferentes de la vida.



João Gilberto, Bonfá y Tom: cuando aún mantenían vasos comunicantes en Nueva York.



Brasil '66: Lani Hall, Karen Phillip, Tião Neto, Dom Um, Rubens Bassini y el victorioso Sérgio Mendes.

O quizá no. Del enorme éxito de Walter Wanderley en Estados Unidos nadie se habría enterado si sus discos norteamericanos no se hubieran lanzado a veces en Brasil, donde se recibían con la apatía habitual. Ningún promotor brasileño se interesó nunca por que tocara en su país. Los norteamericanos, mientras tanto, comparaban su humor con el de Fats Waller, el primer organista del *jazz*, y su técnica con la de Jimmy Smith, el último. Hubo un momento en que Walter Wanderley tuvo en la palma de su mano a todos los clubes de *jazz* del área de Los Ángeles, y además no paraba de hacer giras por México, Europa y Japón.

Por desgracia, sufría esa maldición que persigue a ciertos músicos y que consiste en crear barreras entre ellos y el éxito como si éste fuera un tigre al que se debe mantener a distancia. Tales barreras, en su caso, venían en botella. Después de una colección de follones que terminaron provocando que hasta sus empresarios más

entusiastas temieran programarlo, en 1969 tocó con los dedos la oportunidad de su vida: pasar los años siguientes a sueldo del Holiday Inn, actuando en los centenares de hoteles de la cadena en Estados Unidos, México y Japón. Su estreno sería en la inauguración del Holiday Inn de San Francisco. Para ello, se invitó a Cyva y Cybele, del Quarteto em Cy, para hacer la parte vocal femenina.

En el primer set de la noche de estreno, todo bien. En el segundo, su estilo ya manifestaba la influencia de Johnny Walker. Entre el segundo y el último set Wanderley debió de tomarse un cóctel Molotov en el camerino, porque sólo pudo hacerles a las chicas la señal de que iba a comenzar —un-dos-tres, un-dos-tres—, y se desplomó sobre el órgano como un cadáver. Cuando lograron despertarlo, horas después: adiós al Holiday Inn.

* * *

—Quien ha ido a Estados Unidos y dice que ha ganado mucho dinero, miente. Incluido yo —dijo el veterano guitarrista Laurindo de Almeida, ex Stan Kenton.

Hay quien no está de acuerdo.

* * *

—*My name is Luiz Bonfá. I'm the composer of «Black Orpheus».*

Sea broma o no, así es como decían que se presentaba habitualmente Bonfá en Estados Unidos, como sacándose de la boca una tarjeta de visita. Esto, claro está, antes de 1967, en que tuvo que cambiar la frase:

—*My name is Luiz Bonfá. I'm the composer of «Gentle Rain».*

Bonfá no era exactamente *the composer* de la película *Orfeo negro*, porque había otro, Antonio Carlos Jobim, pero era cierto que «Manhã de carnaval», titulada en el pasaporte «A day in the life is a fool», había recorrido más mundo que cualquier otra de la banda sonora. Bonfá era uno de los dos brasileños en Estados Unidos —el otro, naturalmente, Jobim— que podía presentarse como el autor de más de una canción que todos conocían.

El mundo le había sonreído a Luiz Bonfá en sus giros en torno a su propio eje. En los primeros años de la década de 1950 había abandonado a los Quitandinha Serenaders —¿los recuerdan?— para componer y tocar solo. Como compositor lo adoptó rápidamente Dick Farney, que lo consideró lo suficientemente moderno como para grabar casi toda su producción hasta entonces, incluyendo «Sem esse céu», «Perdido de amor» y «Ranchinho de palha». Como guitarrista, Bonfá impresionó también desde el principio por la técnica y las armonías diferentes que bordaba en cualquier canción que cayera en sus manos. En 1957 ya estaba consagrado en Brasil, y cuando le preguntaban de dónde sacaba aquellas armonías, respondía muy serio:

—Una vez fui al cine a ver una película titulada *La colina del adiós*, escuché la música y me dije que eso era lo que yo quería hacer.

Si el interlocutor se reía, Bonfá no necesitaba explicarlo; si no se reía, ninguna explicación serviría de nada. La canción a la que él se refería, «Love is a many-splendored thing», de Paul Francis Webster y Sammy Fain, fue un éxito en 1956, cuando él, Bonfá, ya estaba más que formado. En 1958, enfundó su guitarra y partió para Nueva York, pagándose de su propio bolsillo. Antes de embarcar, dejó dos canciones, «Manhã de carnaval» y «Samba de Orfeu», con Sacha Gordine, para la película que se convertiría en *Orfeo negro*. En Nueva York lo escuchó la diosa de Broadway, la cantante Mary Martin, en una fiesta en casa de Julius Glazier, dueño de la joyería Cartier's, a la que le llevó un amigo rico brasileño. A Mary Martin le gustó y le propuso que la acompañase en una larga gira que comenzaría en Alaska.

Mientras Bonfá tocaba en Alaska y en otros lugares más «hóspitos», *Orfeo negro* iba cosechando premios por las pantallas de todo el mundo, y «Manhã de carnaval», con su guitarra y la voz de Agostinho dos Santos, enamoraba a la gente. En 1959, cuando regresó a Brasil, la bossa nova andaba gateando y Bonfá se sintió tan a gusto con ella como si hubiera sido uno de sus obstetras, sin cambiar su estilo de componer ni de tocar. En 1962, cuando se abrió el plazo de inscripción para el concierto del Carnegie Hall, él no tenía que precipitarse: después de Tom y João Gilberto, era uno de quienes Sidney Frey no prescindiría en ningún caso. Aquella noche, en el Carnegie, actuó solo y acompañó a Agostinho en «Manhã de carnaval», recibió todos los aplausos posibles, que agradeció, y decidió continuar su carrera en Nueva York, con su nueva mujer y colaboradora, Maria Helena Toledo. Y ya había grabado allí una cantidad considerable de discos cuando, en 1967, invitó al joven organista, pianista, guitarrista, compositor, arreglista, productor y director de orquesta Eumir Deodato a ir a trabajar con él a Nueva York.

Bonfá hasta le pagó el pasaje; barato, si se comparaba con el volumen de *equipaje* musical que portaba Deodato en el avión. En 1959, a los dieciséis años, Eumir actuó en Río con los alevines de la primerísima *turminha* de la bossa nova. A partir de ahí, se retiró a su apartamento de Laranjeiras, donde pasaría los siguientes dos años en pijama, en una silla giratoria, rodeado por el piano, los teclados y las mesas de trabajo: estudiando teoría, armonía, contrapunto, solfeo, arreglos e instrumentación por correspondencia, con todos los libros y cursos de importación que el cartero le traía. Uno de los cursos era el de Henry Mancini. Y como sucediera con la generación inmediatamente anterior a la suya —la de Menescal—, el disco que ponía para su oído externo, mientras estudiaba con el oído interno, era el mismo *Julie is her name*, con Julie London y Barney Kessel.

Cuando se consideró preparado, Eumir salió a la calle y entró en los estudios —literalmente, *todos* los estudios— de Río. Entre 1963 y 1967, participó en decenas de grabaciones, ejerciendo alguna de las múltiples funciones que podía desempeñar. Realizó arreglos para todos los cantantes que uno pueda citar de aquella época:

Simonal, Marcos Valle, Wanda Sá, Maysa, Nara Leão, Pery Ribeiro, Leny Andrade, Quarteto 004, Tita, Elis Regina, Sambacana de Pacífico Mascarenhas y muchos más. Cuando alguien compraba discos de la Elenco, titulados *A Bossa Nova de Roberto Menescal* o *A nova Bossa Nova de Roberto Menescal*, pensaba que compraba Menescal, pero en realidad compraba Deodato: Menescal sólo aportaba gustosamente su nombre. Otros discos sin paternidad definida, como los dos que grabaron en la Philips los Gatos, *Os Gatos* y *Aquele som dos Gatos*, parecían Durval Ferreira, pero eran también Eumir. Y lo divertido es que en esa misma época aún sacaba tiempo para realizar los arreglos musicales de un espectáculo de Carlos Machado en la *boite Fred's*, *Carlos Machados Holliday*, y actuar en el programa de Marlene, *É a maior!* [¡Es la mejor!], en TV Rio. No hay nada como tener veinte años.

A esa edad, Eumir Deodato ya debía de sentirse como un veterano. Entonces lanzó su primer disco —*Inútilpaisagem*, con la compañía Forma, de Roberto Quartin— y sorprendió por su madurez. Cuatro largos años después, en 1967, no le quedaba otra salida que la del aeropuerto de Galeão, como diría Tom Jobim. Sobre todo, porque la EMI-Odeon, donde trabajaba como arreglista, le había despedido. La excusa que dio Milton Miranda, director artístico de la compañía, fue que sus arreglos eran «demasiado complicados y confundían a los cantantes; y además, sus discos no vendían».

Entonces Bonfá le mandó aquel pasaje a Nueva York, para que hiciera los arreglos de un disco de su mujer, Maria Helena Toledo. Deodato entregó esos arreglos, y cuando le llamó Astrud Gilberto para su disco *Beach samba*, impresionó al productor Creed Taylor al orquestar y grabar cinco canciones en sólo seis horas: algo típico de aquellos alocados brasileñitos para demostrar su capacidad de trabajo. Pero Taylor sabía que lo haría aún mejor si trabajara algo más despacio, y poco a poco le fue confiando a todos sus contratados: el propio Tom, Walter Wanderley, Wes Montgomery, Paul Desmond, Roberta Flack, Aretha Franklin, Tony Bennett o Frank Sinatra. A finales de 1972, Deodato —ya a la proveyta edad de veintinueve años— grabó su *primer* disco oficial para Creed Taylor, *Prelude*, y lo abrió con un arreglo jazz-pop para «Así habló Zaratustra». Vendió cinco millones de sencillos.

Una proeza descomunal, si consideramos que el mercado era infinitamente menor que el actual, en que aún resulta impresionante esa cifra. Y también porque convertir a «Zaratustra» en pop le dio ciertamente menos trabajo —y placer— que la otra tarea que realizó aquel año: desenmarañar seis horas de cinta que João Donato había grabado y dejado en un estudio de Nueva York —improvisaciones libres sobre viejos temas, como «Cadê Jodel?», y otros que Donato inventó sobre la marcha, a los teclados—, con una nota para el productor de Muse Records, a quien le debía un disco: «Entréguele esto a Eumir Deodato. Él me entiende y sabrá lo que hacer».

Deodato cogió aquel rollo, añadió sus propios teclados, lo espolvoreó con algunos metales, con la armónica de Maurício Einhorn y la percusión de Airto Moreira, y el resultado fue un clásico de la fusión bossa nova-jazz latino: *Donato/Deodato*, que en

Brasil salió casi en secreto.

La presencia de Deodato en Estados Unidos benefició asimismo a la carrera del hombre que le había abierto las puertas de Nueva York: Luiz Bonfá. Deodato *modernizó* a Bonfá, llevándole a su lado más jazzístico y hasta convenciéndole de que experimentara con otros instrumentos, como la *craviola*, la guitarra electroacústica y la propia guitarra eléctrica. Bonfá no perdió sus galones de compositor y de gran virtuoso y además amplió su público, grabando discos sorprendentes como *The newface of Luiz Bonfá*, en 1970, y aquél que está considerado como un clásico de la guitarra en Estados Unidos, *Introspection*, en 1972. Los cuales también pasaron completamente inadvertidos en Brasil.

Por su parte, la carrera de Eumir Deodato dio saltos como los de Superman en los tebeos antes de aprender a volar. En las paredes de su estudio de Nueva York tendría en el futuro quince discos de platino —lo que equivale a quince millones de copias vendidas—, como instrumentista, arreglista y productor en el campo de la música pop. Cobraría doscientos cincuenta mil dólares por el arreglo y la producción de un simple corte y, en 1988, los impuestos que pagaba en Estados Unidos superaban lo que los exitosos Airto Moreira y Flora Purim ganaban en trescientos sesenta días de trabajo.

Hace muchos años que Eumir no se presenta en público; ni falta que le hace. En concreto, desde 1976, cuando tuvo el Carnegie Hall sólo para él y su banda, por última vez.

* * *

En 1968, en el escenario del Opera House de Chicago, la minifalda de Karen Phillip, una de las dos vocalistas norteamericanas del Brazil '77 de Sérgio Mendes, casi hacía olvidar al público que cantaba bien y tenía buena afinación. La de Lani Hall, la otra voz femenina, igual. Después del concierto, el grupo recibió en los camerinos una visita importante: la del senador Bob Kennedy. Éste se había quedado tan impresionado con el sonido de Brazil '77, sobre todo con el *swing* creado por Tião Neto al contrabajo, Dom Um a la batería y Rubens Bassini a la percusión, que decidió ir a los camerinos para conocer a Karen Phillip. Era difícil resistirse a Kennedy, pero Karen se contuvo: conocía lo peligroso que era andar en su compañía. Ya se sabe cómo son esos atentados: pueden sobrar balas para el que esté cerca del blanco. (A Bob Kennedy lo mataron unos meses después).

Aquel año de 1968, con la implosión de los Beatles, Sérgio Mendes se convirtió en la mayor potencia del mercado pop. A finales de 1965 decidió probar una nueva fórmula para su grupo, entonces llamado Brazil '66: puso dos voces femeninas cantando en inglés; cambió la cocina rítmica, eliminando todo vestigio de *jazz* y haciendo una combinación samba-pop-bossa nova; y utilizó los temas más bailables que los jóvenes compositores brasileños le ofrecían, combinándolos con los

«bacharachs» y «lennon & mccartneys» del momento. Herb Alpert, líder de un grupo *tex-mex* llamado Tijuana Brass y propietario de una pequeña compañía, la a&m, lo oyó, le gustó y apostó por él. En 1966, Mendes triunfó con varios sencillos y con el elepé *Look around*. En 1968, ya como Brazil '77, vendió cuatro millones de sencillos de «Fool on the hill»: más de lo que los Beatles habían vendido con su propia canción.

Quien no se conformaba con esto era su amigo Armando Pittigliani, de la Philips. En 1960, Pittigliani había invitado a Sérgio Mendes a hacer un disco con su compañía, un disco de baile. Mendes se resistía: quería hacer un disco «de jazz». Pittigliani le convenció y grabaron *Dance moderno*, pero Mendes había metido en los arreglos tantos efectos jazzísticos y complicados que nadie conseguía bailarlos. El disco no se vendió. Pocos años después, grababa música para bailar, sólo que en otra casa. En aquella época, Pittigliani le había prestado algún dinero y Sérgio le había pagado con un cheque: sin fondos, porque estaba sin un céntimo. Cuando se reencontraron en 1968, Pittigliani le recordó lo del cheque, riendo. Sérgio Mendes, ya rico y famoso, le sugirió:

—Aquel cheque sí que vale ahora. Deberías enmarcarlo y colgarlo en la pared.

En sólo dos años, de 1966 a 1968, el grupo había tocado ya en centenares de ciudades norteamericanas, había recorrido toda Europa (tocando a veces en dos países diferentes el mismo día), Australia y Extremo Oriente, sobre todo Japón, donde hacía veintisiete ciudades cada temporada, con un mínimo de dos temporadas japonesas por año. Al principio, Sérgio Mendes actuó como telonero de Frank Sinatra en varios conciertos, pero al poco tiempo ya no teloneaba a nadie. Se había convertido en una atracción tan importante como los Rolling Stones. A Sérgio sólo le faltaba cumplir la promesa que le había hecho a su viejo colega del Beco das Garrafas, Ronaldo Bôscoli: conseguirle unos calzoncillos de Sinatra, «poco usados». Pero no la cumplió.

Cuando deseó tener su Xanadu particular, Sérgio Mendes lo encontró enseguida: una casa en Encino, que Clark Gable había mandado construir para su mujer Carole Lombard en 1939, en el tiempo en que Hollywood era «la ciudad de las redes». Se instaló en ella, la equipó con cuadros de Di Cavalcanti y muebles estilo *colonial-Catete*, la decoró con un artesonado tipo ollas de hierro y, para divertirse, montó al fondo un estudio de grabación (que años después le vendería a la compañía Som Livre). Y cuando creó sus dos editoriales musicales, la Rodra y la Berna, sus oficinas se inundaron con la producción musical brasileña de la época: Marcos Valle, Edu Lobo, Dori Caymmi, y todos los que querían librarse de listillos como Ray Gilbert le entregaron sus canciones. La casa de Sérgio Mendes en Encino se convirtió en la nueva Meca, como el apartamento de Nara Leão del Puesto Cuatro en los viejos tiempos, sólo que por otros motivos.

En los años siguientes, Sérgio Mendes actuó varias veces en el Carnegie Hall. Pero, de algún modo, la gloriosa casa de espectáculos de Nueva York ya no tenía

aquel encanto extra que le invadió en noviembre de 1962, cuando Mendes comandaba su sexteto en la interpretación de «Batida diferente», de Durval Ferreira y Maurício Einhorn: el primer número del histórico concierto de la bossa nova. No es que el Carnegie se hubiera convertido en poca cosa: sólo que nada parecía capaz de superar la emoción de aquella velada.

Pero una emoción parecida, y tal vez mayor, sentirían Sérgio Mendes, Tião Neto, Dom Um y Rubens Bassini el día 5 de mayo de 1968, en la Opera House de Chicago. El Brazil '77 sería la atracción del final de la noche. Y ¿cuál era la banda que abriría el espectáculo para ellos?

La de Stan Kenton.

Si lo contaran en la Murray, nadie les creería.

XXI

EL MUNDO COMO SALIDA

Mientras tanto, en Brasil...

—Nara canta muy mal, pero habla muy bien —dijo Elis Regina—. Está siempre en los periódicos, desmintiendo algo que dijo el día anterior. Ha traicionado cada movimiento al que se ha adherido: bossa nova, samba del morro, canción protesta y yeyé.

Nara Leão tampoco tenía a su rival en muy alta estima:

—Elis es una mujer pueril, agresiva y desequilibrada —declaró.

Era la guerra de las estrellas de 1966. Pero parecía una pelea de marujas. Unos minutos antes de esas declaraciones, las dos habían posado juntas y sonrientes para el reportaje de *Manchete*, que les preguntó por separado a cada una sobre la otra.

Pero el público no estaba tan dividido: los fans de Nara eran más o menos los mismos que los de Elis, y la compañía de ambas la misma Philips. Nara, ciertamente, no tenía demasiada paciencia con sus propias posturas estéticas: lo único inmutable en su cabeza era el flequillito que llevaba desde niña. Pero había sido una maldad de Elis acusarla de haber *traicionado* al yeyé, cuando ella ni siquiera se había adherido a él. La máxima intimidad que había tenido con este grupo fue su fugaz noviazgo con Roberto Carlos, que ofreció como *primicia* el comentarista Cláudio de Mello e Souza, en TV Rio. Y, por cierto, la noticia no les gustó a los fans de ninguno de los dos.

De haberse tratado sólo de una pelea entre dos cantantes, habría sido una reedición de la rivalidad entre Emilinha Borba y Marlene, sólo que con los debates en *Revista Civilização Brasileira*, y no en *Modinha Popular*. Pero, en la amplia polémica que rodeaba a Elis y Nara, la que quedaba arrinconada era la propia música popular. Se trataba de una batalla supuestamente política, y los contendientes eran un nuevo grupo de compositores, que se quemaban más las pestañas sobre los libros del inefable sociólogo Herbert Marcuse que sobre los métodos de guitarra de composición. No era el caso de Edu Lobo, que se tomaba en serio el estudio, sino el de Geraldo Vandré, para el que dos acordes le alcanzaban y sobraban para hacer una canción. «Lo importante es la comunicación con el pueblo», decía. *Comunicación y pueblo* eran, por lo demás, palabras muy importantes en aquella época.



Frankie goes to bossa nova: el encuentro Jobim/Sinatra.

Elis y Nara eran meros peones. La victoria de «Arrastão», de Edu y Vinicius, con Elis, en el festival de TV Excelsior en 1965, probó que era una tontería recopilar folclore, como Sérgio Ricardo había hecho en 1964, con su apropiación de cantores nordestinos en la película *Dios y el diablo en la tierra del sol*. ¿Quién quería escuchar eso? Y además, ¿para qué, si era posible producir industrialmente ese mismo folclore con armonías europeas, e incluso ganar festivales?

«Arrastão» posibilitó la existencia de «Disparada», una *moda de viola* de Théo de Barros, con letra de Geraldo Vandré, que defendió Jair Rodrigues en el festival de 1966, ya en TV Record. El acompañamiento del Quarteto Novo en «Disparada» incluía al exbaterista del Sambalanço y futuro Weather Report, Airto Moreira, tocando una quijada de burro que había encontrado al borde de una carretera. Estaba bien que el mar se convirtiera en *sertón*, ¿pero tenía que ser tan deprisa? Sólo un año antes, por ejemplo, Vandré respondía a preguntas sobre la bossa nova en el concurso *O céu é o limite* [El cielo es el límite], en TV Record de São Paulo, y lo llevaban de gira por la Rhodia, entre sedas y satenes.

Contra la agresividad de «Disparada», que era una especie de «Carcará» a caballo, apareció en el mismo festival la pueblerina y nostálgica «A banda», de Chico Buarque de Holanda, defendida por —¿quién?— la otrora terrible Nara Leão. El año anterior, la propia Nara había dado a conocer a Chico Buarque con «Olê, olá» y «Pedro pedreiro», y Brasil se quedó prendado del compositor. Chico Buarque no conquistó sólo a un gran número de jóvenes, sino también a los de más edad, que

enseguida lo calificaron como «el nuevo Noel Rosa». Con los ecos de la bossa nova aún en los oídos de muchos, lo que él hacía parecía en realidad una vuelta más joven al viejo samba, pero ¿y si resultara? Además de cuñado de João Gilberto, Chico era casi sobrino de la bossa nova, ya que su padre, Sérgio Buarque, era *hermano íntimo* de Vinicius de Moraes desde hacía treinta años. Y antes incluso de «A banda», cuando le preguntaban informalmente a Vinicius qué había de nuevo, él respondía:

—Chico Buarque de Holanda.

Pero la hinchada de «Disparada» también era fortísima en el sector del público que se consideraba más politizado, y las dos canciones tenían bulliciosos grupos organizados en el teatro Record. El jurado votó, se contaron los votos y ganó «A banda», pero para que no hubiera una conflagración en el auditorio, Paulo Machado de Carvalho Filho, director de la Record, decidió que ambas habían empatado. A ninguna de las hinchadas le gustó, pero a la Philips le pareció estupendo: ella lanzaría las dos canciones.

En tiempo récord, la Philips puso en la calle el sencillo de Nara Leão con «A banda», que vendió cincuenta y cinco mil copias sólo en los cuatro primeros días. Este tiempo récord tenía una explicación: el disco llevaba ya dos meses grabado, pero la Philips lo había reservado para que la canción pudiera inscribirse en el festival. Suerte para Nara y mala suerte para Os Cariocas, a quienes Chico había ofrecido la canción poco antes, pero ellos no la consideraron acorde con su estilo.

—En la época de «A banda» —recordaría Nara en 1973—, yo hubiera podido tener diez esclavos alrededor, halagándome, llevándome el bolso, acercándome la silla para que me sentara. Yo me sentía la hija única de una familia rica. Una vez, en Bahía, hice esperar a un avión mientras terminaba de comerme mi *caruru*. Ellos llamándome por los altavoces y yo mandándoles esperar: ¡y esperaron!

«Disparada», con Jair Rodrigues, también vendió mucho y la grabó casi enseguida —muy apropiadamente— el dúo paleta Tónico y Tinoco. Está claro que Geraldo Vandré jamás lo hubiera permitido, pero la política brasileña dio tantas vueltas desde entonces, que nadie se habría sorprendido si su *moda de viola* la hubiera adoptado como sintonía Ronaldo Caiado, de la udr (Unión Democrática Ruralista), el partido de los latifundistas, en la campaña presidencial de 1989.

* * *

Elis Regina no participaba en aquel festival de 1966, pero tampoco podía quejarse. Había grabado el segundo volumen de *Dois na Bossa* con Jair Rodrigues, que prometía repetir el éxito del primero —no lo repitió, pero casi—, y enardecía a su propio público con el programa *O fino da Bossa*, también en TV Record. Un momento culminante era siempre su interpretación de «Canto de Ossanha», un *afro-samba* de Baden y Vinicius. Cuando cantaba el estribillo «*Vai, vai, vai, vai!*» [¡Ve, ve, ve, ve!], se temía que fuese a alzar el vuelo. Pero conquistaba adeptos entre las personas más

inesperadas:

—Elis Regina convierte cualquier canción en una «Marsellesa» —le comentó Nelson Rodrigues a su amigo Otto Lara Resende, cuando ambos vieron el espectáculo de Elis en el Zum-zum.

La bossa nova no había venido al mundo a producir marsellesas, pero *O fino da Bossa* dejó ya de ser *da Bossa* en 1966, quedándose sólo en *O fino*. El motivo principal fue la salida del equipo de producción de Horácio Berlinck, que era el propietario de la marca. Pero no se notó la diferencia, porque hacía ya mucho que el programa se había convertido en una especie de *As 14 mais* [Las 14 más] de toda la MPB que no fuera yeyé.

Una de las revelaciones de *O fino* fue un bahiano llamado Gilberto Gil. En 1965 llegó a São Paulo con traje, corbata y cartera, para trabajar en la Gessy-Lever, y con canciones como «Louvação», «Roda» y «Lunik 9»; ésta última, por cierto, una advertencia contra los satélites artificiales que amenazaban con robarle el claro de luna a los poetas, músicos de serenatas y enamorados. (Los ex«sinatra-farneys» Armando Cavalcanti y Klécio Caldas ya habían tratado ese grave asunto en una *marchinha* para el carnaval de 1961, «A lua é dos namorados»). Las canciones de Gil eran vigorosas, creadas para ser cantadas en voz alta —estilo «Marsellesa»—, y él llegó justo a tiempo para Elis, con sus temas nacionalistas y reivindicativos. El propio Gil, como cantante, era de los que pueden ser oídos desde lejos. Algún tiempo después, preocupados con el ascenso del yeyé, Gil, Elis, Edu Lobo y una pequeña multitud de artistas y fans marcharon desde el teatro Paramount en dirección a la glorieta de São Francisco, en São Paulo, protagonizando el bufonesco episodio conocido como «la manifestación contra las guitarras eléctricas».

—No era exactamente contra la guitarra eléctrica —recordaría Gil años después a la periodista Regina Echeverría—. En realidad, era todo un resentimiento del personal que se manifestaba, algo mitad xenófobo, mitad nacionaloide, «en favor de la música brasileña». Aquella manifestación se hizo contra un montón de cosas, pero toda la retórica de los lemas era contra la música extranjera, la música alienante. Fue una cosa como de Geraldo Vandré.



Tiempos inarmónicos: en la puerta del Zum-zum; desde la izquierda, Guilherme Araújo, Ruy Guerra, Luizinho Eça, Nara, Vinicius y Paulinho Soledade.



Pretrropicalismo: el joven Caetano quería «revolucionar la MPB».



Dos destinos: en 1967, Wilson Simonal y Geraldo Vandré, pendientes del mismo éxito. A la derecha, lejos del morro, Zé Kéti.

Gilberto Gil hacía bien en ruborizarse levemente al hablar del episodio, porque en menos de un año él mismo estaría usando las guitarras eléctricas de Os Mutantes en su interpretación de «Domingo no parque» en un festival de la canción. Se hubiera avergonzado aún más de haber sabido que aquella manifestación, como afirman algunos, no pasó de ser una idea de Paulinho Machado de Carvalho para estimular la rivalidad entre los dos programas con público de su canal de televisión: *O fino*, de Elis Regina, y *Jovem guarda* [Joven guardia], de Roberto Carlos.

Jovem guarda empezó en septiembre de 1965, cinco meses después de *O fino* — entonces aún *da Bossa*—, y se emitía en directo los domingos por la tarde, en plan sesión de palomitas. Congregaba a la panda de jóvenes rockeros que Carlos Imperial venía cultivando desde hacía años en Río, sin demasiado éxito. Ahora en las manos de un astuto empresario de São Paulo, Marcos Lázaro, y con Roberto Carlos, que era ya famoso por «Splish splash» (había desistido definitivamente de «Brotinho sem juízo»), estaban listos para el cambio. Éste se produjo con «Quero que vá tudo pro inferno» en 1966, y a partir de ahí, bastó que se dejaran crecer el pelo y se lo alisaran. La fórmula de André Midani para vender discos, en aquel remoto 1958, estaba más vigente que nunca: el gran mercado era la juventud. Y su música era ya el yeyé.

* * *

«A Elis Regina le quedará siempre el consuelo de saber que la guerra de Vietnam es mucho peor», escribió el periodista Carlinhos de Oliveira en el *Jornal do Brasil* cuando se anunció la boda de Elis con su peor enemigo, Ronaldo Bôscoli.

La historia había registrado ya otras alianzas sorprendentes —Hitler y Stalin en 1938, Luís Carlos Prestes y Getúlio Vargas en 1945, Marilyn Monroe y Arthur Miller en 1956—, pero nadie en el eje Río-São Paulo se esperaba aquello en 1967. Después de la famosa ruptura en el Beco das Garrafas, en 1964, Elis y Ronaldo se habían dedicado los tres años siguientes a usar dardos en vez de palabras cuando se referían el uno al otro: por escrito, por medio de recados o en entrevistas asesinas. Las invectivas eran siempre de carácter profesional porque, hasta entonces, sus únicos contactos físicos habían sido los gestos despectivos que se hacían cuando se cruzaban. Bôscoli llegó incluso a producir un espectáculo en Río para la cantante Cláudia, titulado *Quem tem medo de Elis Regina?* [¿Quién teme a Elis Regina?].

Pero a mediados de 1967, *O fino* bajaba en audiencia; un poco por el ascenso de *Jovem guarda*, pero mucho más por la traición a su fórmula original, presentando figuras de la música popular que poco o nada tenían que ver con la bossa nova, como Elizete Cardoso, el conjunto regional del maestro Caçulinha, Ary Toledo, el mismo Juca Chaves y, naturalmente, Jair Rodrigues. El director del programa, Manoel Carlos, intentó transformarlo en una reedición de su antiguo *Brasil 60*, pero Elis no era Bibi Ferreira y no estaba allí para memorizar textos, sino para cantar. La Record consideró que lo único que se podía hacer para salvar el programa era contratar a una nueva pareja de productores: Miéle y Bôscoli. Elis Regina se tomó esta solución como si le lanzaran un cable pelado para sacarla de un pozo.

En Río, aquel año, las perspectivas para Ronaldo Bôscoli tampoco parecían demasiado halagüeñas. Casi toda la bossa nova se había marchado de Brasil. En Nueva York estaban Tom Jobim, João Gilberto, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo, Astrud Gilberto y Hélcio Milito. En California, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Walter Wanderley, el Quarteto em Cy, Aloysio de Oliveira, Moacyr Santos, Raulzinho y Rosinha de Valença. En México, Pery Ribeiro, Leny Andrade, el Bossa Três y Carlinhos Lyra. En París, Baden Powell. Y con las maletas hechas, Francis Hime y Edu Lobo. Dudando si irse o quedarse, Marcos Valle. Y en permanente tránsito por el mundo, Vinicius de Moraes.

Os Cariocas se habían disuelto. Sylvinha Telles había muerto. El Beco das Garrafas había dejado de existir, cuando Alberico Campana vendió sus *boites* en 1966. Aloysio de Oliveira prácticamente había entregado la Elenco a la Philips. El mismo Ronaldo componía cada vez menos con Menescal o con cualquier otro. De la antigua pandilla, Chico Feitosa se había convertido en productor de *jingles*, Normando había desaparecido del mapa y Nara seguía peleada con él. ¿Qué quedaba de la bossa nova? Un grupo de jóvenes más interesados en discutir de política o en ganar festivales que en hacer música; mientras, por su parte, las emisoras de radio y las casas de discos se ocupaban, minuto a minuto, del yeyé.

Era el final de aquel largo y hermoso día festivo.

* * *

Así que Ronaldo Bôscoli, junto con Miéle, se tragó su orgullo y se fue a São Paulo a intentar salvar *O fino* para Elis Regina; y para sí mismo. No lo consiguió, porque el daño era ya irreparable. Pero si cuando se dirigía a TV Record para el primer encuentro con Elis, alguien le hubiera dicho que el 5 de diciembre de aquel año estaría casado con la patrona, Ronaldo habría respondido que era más probable que Frank Sinatra viniese a Brasil a cantar en el Zum-zum.

Sinatra, el ídolo de Ronaldo desde 1940 —«Disfruto más con Frank Sinatra que con cualquier mujer», solía decir—, fue uno de los grandes perjuicios que le provocó su matrimonio con Elis. Cuando se casó, llevó a la casa de la avenida Niemeyer de Río, donde iban a vivir, un baúl que contenía toda su colección de «sinatras»: centenares de elepés, algunos raros, otros fuera ya de catálogo, todos preciosos y muchos de ellos comprados en la tienda de discos de Flávio Ramos a comienzos de la década de 1950.

El baúl guardaba la edición original de *Songs for young lovers* y *Swing easy*, el bombazo de Sinatra en la Capitol, los primeros discos de su triunfal recuperación tras los dos desastrosos años en la Columbia. Eran dos elepés de diez pulgadas, con ocho cortes cada uno, que se lanzaron en 1953; la primera vez en el mundo que un cantante popular hacía un disco *conceptual* —aún no se conocía la palabra—, para decir todo lo que quería: sufrimiento, soledad, nostalgia. Eran discos tristísimos, pero las cuerdas y metales de su nuevo arreglista, Nelson Riddle, formaban una alfombra para la voz más adulta y madura de Sinatra: la voz de un hombre que estaba viviendo un infierno en las uñas de Ava Gardner.

Toda la biografía de Ronaldo —bueno, casi toda— estaba en aquellos elepés importados de Sinatra, como *Songs for swinging lovers*, de 1955, *Close to you*, de 1957, *Only the lonely*, de 1958. No hay ni que imaginar, pues, su horror cuando volvió a casa, después de una pelea, y descubrió que Elis los había arrojado todos por el balcón, como platillos volantes, al océano Atlántico. Algunos de los discos no habían llegado al mar, y podían verse, como peces muertos, en la calzada de la avenida Niemeyer. No era la primera *vendetta* de Elis. Tiempo atrás le había prendido fuego a otro baúl de Ronaldo, que contenía cartas, poemas, los originales de sus letras, y las fotos de sus jornadas de pesca, del Beco das Garrafas y de sus exnovias.

Carlinhos de Oliveira tenía razón: no era un matrimonio, era el Vietnam, aunque fuera difícil saber quién hacía allí el papel de norteamericano; porque Bôscoli no era precisamente una víctima. Una de las peleas surgió cuando Elis repasaba su tarjeta de crédito y descubrió una cuenta del King's Motel. Ronaldo, sin más, había echado un ratito en el King's con una azafata de la Globo y había pagado con la tarjeta de Elis. Los muebles volaron y Elis, como siempre, cogió a João Marcelo, el hijo de ambos, y se marchó a casa de Jacques y Lída Libon, en Copacabana. Ocurría a veces que ella

se largaba de casa tras una pelea, iba a la de Jacques y Lúdia... y se encontraba a Ronaldo ya instalado allí. Él también había ido a buscar refugio.

Y éstas, al menos, eran peleas por motivos concretos; porque en los cuatro años y cuatro meses que permanecieron casados, hasta 1972, no pasó un día sin que el anecdotario carioca sobre Elis y Ronaldo se enriqueciera con palpitantes trifulcas. Más incluso, si se incluyen las peleas de la víspera y del propio día de la boda. Y en un noventa por ciento de las veces, nadie, ni siquiera ellos mismos, sabría decir por qué había empezado la discusión. En aquel mar encrespado, la boda entre la cantante de «Arrastão» y el compositor de «O barquinho» *no resultó* un terreno propicio para la bossa nova.

Uno de los motivos, según Bôscoli, era que Elis vivía en estado de guerra contra los principales nombres de la bossa nova. De hecho, nunca se había recuperado por completo del veto de Tom en la grabación de *Pobre menina rica*, y aunque a veces lo incluyera en sus *pot-pourris* —¿qué cantante brasileño moderno hubiera podido pasar sin Jobim en la década de 1960?—, no le dedicaba la misma pasión que a Edu Lobo, que fue durante mucho tiempo su favorito. Pero Tom era amigo de Bôscoli, frecuentaba su casa y, al principio, Ronaldo tenía que vigilar a Elis para que no le sirviera costilla quemada en las barbacoas que el matrimonio organizaba en la Niemeyer.

Fue una relación digna de los Borgia, pero al menos sirvió para cerrar viejas heridas entre la mejor cantante, Elis, y el mejor compositor de Brasil, Tom, porque en 1969 ella grabó por primera vez una canción completa de Jobim, «Wave», en el disco que hizo con el armonicista Toots Thielemans en Suecia. A partir de ahí, Elis incluyó a Tom con regularidad en su repertorio, se convirtió en la dueña de «Águas de março» y en 1974, dos años después de estar oficialmente separada de Bôscoli, grabó con Tom en Los Ángeles su mejor disco hasta entonces, *Elis & Tom*, en el que, por cierto, Bill Hitchcock, el hombre que había descubierto a Dick Farney en el Casino de Urca en 1946, dirigió la orquesta.

* * *

«Asunto: Vinicius de Moraes. Despida a ese holgazán. Fdo.: Arthur da Costa e Silva».

Con este grosero memorándum al canciller Magalhães Pinto, el mariscal-presidente decretó la salida del poeta del cuerpo diplomático a finales de 1968. Vinicius recibió la noticia en alta mar, a bordo de la bañera de su camarote en el navio *Eugenio C*. Lloró desconsoladamente, porque adoraba Itamaraty, por más que detestara la burocracia del servicio público y nunca se hubiera preocupado por la *carrera*. Algún tiempo antes había solicitado pasar a la situación de agregado, lo que implicaba una licencia de dos años, sin sueldo y sin que le contara para la promoción, sólo para la jubilación. Cuando se promovió una cacería contra los «alcohólicos,

pederastas y subversivos» de Itamaraty, lo encuadraron vagamente en esta última categoría y, a la primera oportunidad, lo despidieron.

El último cargo de Vinicius fue en París, como delegado en la UNESCO, en 1963 y 1964; tiempo que aprovechó para componer exhaustivamente con Baden, que lo había acompañado. De allí saldrían los grandes sambas para Cyro Monteiro, como «Deixa», «Formosa», «Tempo feliz» y «Amei tanto». Cuando Vinicius regresó a Río, Baden se quedó en París y saltó de un restaurante cutre llamado Feijoada al escenario del Olympia. Lula Freire pasó por allí y entre los dos hicieron un samba para Vinicius, titulado «Feitinha pro poeta». La carrera de Baden iba ya sobre ruedas y Vinicius se dedicó a seguir componiendo con Carlinhos Lyra, Edu Lobo y Francis Hime.

Pensaba dedicarse también a una serie de proyectos que nunca llegaría a realizar, pero que sonaban irresistibles: una versión para el cine de *Pobre menina rica*, dirigida por él y protagonizada por su amiga Brigitte Bardot, y el rodaje de una *Opera do Nordeste*, con dirección de Gláuber Rocha y, en el elenco, João Gilberto y Grande Otelo. Por increíble que parezca, si uno de los dos proyectos resultaba factible, era el de la superestrella Brigitte.

Fue una gran época para Vinicius, pero hasta sus ramos de flores llevaban una abeja dentro. Su colaboración con Jobim ya estaba cancelada, pero no pudo reprimir sus celos cuando Tom le pidió a Chico Buarque, en 1968, que le pusiera letra a una canción titulada «Gávea». Chico la transformó en «Sabiá». Un año después, en Roma, Vinicius le mostró a Chico su letra para «Gente humilde», de Garoto, y le pidió que le diera una vuelta. Chico no vio qué podía cambiar, pero Vinicius insistió. Cuando Chico se dio por vencido y cambió algunas palabras para contentarlo, Vinicius llamó exultante a Tom, que estaba en Río:

—¡Tomzinho, Chico también compone ahora conmigo!

El lado infantil de Vinicius ya le había hecho ver lo mucho que le divertía actuar en público, aunque tuviera que triplicar la dosis para superar el miedo escénico. El espectáculo con Caymmi en el Zum-zum, en 1964, fue sólo el primero. Habría muchos otros, pero sólo después de su cese en Itamaraty y de su colaboración con Toquinho a partir de 1970, Vinicius se tomó en serio lo de ser un artista de escenario. Para bien o para mal, Toquinho conseguiría con Vinicius lo que hasta entonces nadie hubiera soñado: profesionalizarlo.

* * *

—Mira, déjate de historias —le dijo en 1966, en Río, la cantante Dionne Warwicke a Ronaldo Bôscoli—. Todo el mundo sabe que fue Burt Bacharach el que inventó la bossa nova.

«¿Qué todo el mundo, rostro pálido?», podría haber preguntado Ronaldo si existiera ya la expresión. Pero si fuese una cantante francesa, Dionne Warwicke

probablemente le hubiera atribuido la bossa nova a Francis Lai y Pierre Barouh, cuya banda sonora para una película tremendamente popular aquel año, *Un hombre y una mujer*, era en sus mejores momentos bossa nova. El mejor de esos momentos era un largo «Samba saravah» —«Samba da bênção», de Baden y Vinicius, distraídamente omitidos en los títulos de crédito—, que Barouh había grabado en Río con Baden, Copinha, Oscar e Iko Castro Neves y Milton Banana.

Silenciosamente —lo que es un contrasentido, tratándose de música—, la bossa nova se instaló en el oído interno de gentes de todas partes y ya había quienes reproducían su batida de guitarra, la suavidad de la batería y su manera de cantar como si aquello hubiera existido siempre.

* * *

Tom Jobim pasó gran parte de 1965 y 1966 en Estados Unidos, esta vez en California, apareciendo en televisión, dando actuaciones y escribiendo arreglos. Para aplacarle su nostalgia por la tierra, los amigos brasileños de paso le llevaban regalos de su madre: jabón Phebo, chocolates Garoto y cachaza Praianinha. (Una de estas botellas, que le llevaba un fotógrafo, no llegó a su destino: el encargado de la aduana de Los Ángeles sospechó del contenido, rompió la botella sin más y dejó el recinto encachazado). Pero la principal ocupación de Tom eran los discos que empezó a grabar para la Warner, a través de la RioCali. En este sentido, Ray Gilbert estaba funcionado: aunque, como era natural, diese preferencia a las canciones de las que él era letrista y editor.

En uno de los discos, *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*, Tom cantó por primera vez. Es cierto que sólidamente arropado por la orquesta y los arreglos de Nelson Riddle, pero esto no era un alivio. Más bien al contrario. Nadie sabe lo que es ser casi un debutante y grabar con un músico a quien se ha admirado toda la vida; que además es el hombre que le había dado nueva vida a la carrera de Sinatra, sólo once años antes. Nelson Riddle estaba habituado a Sinatra, lo escuchaba cantar en el baño y tenía intimidad con él como para llamarle «Frankie». Era una tremenda responsabilidad. Pero salvo por sus limitaciones como cantante, uno jamás diría, al escuchar *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*, que Antonio Carlos Jobim estuviera asustado.

Cuando se asustó de verdad fue unos meses después, en diciembre, ya de nuevo en Brasil e instalado en su agujero predilecto, el Veloso, en una reunión vespertina de cañas y amigos. Don Armênio, dueño del bar, le avisó para que fuera al teléfono: «Llamada de Estados Unidos». Cuando Tom respondió, alguien le dijo que le iba a hablar Frank Sinatra.

Pausa.

En diciembre de 1966, si uno recibía una llamada telefónica y en el otro extremo de la línea, a 10.132 kilómetros de distancia, estaba Frank Sinatra, era para pararse a

pensar. ¿Cómo explicarle al lector de hoy lo que eso significaba? No hay equivalentes en el *show business* actual. Ninguna de las megaestrellas posteriores a Sinatra —excepto los Beatles, y aun así cuando eran cuatro y estaban juntos— llegó a acumular tal cantidad de poder, prestigio e inaccesibilidad: todo al mismo tiempo. (Muchos de los ídolos actuales pueden tener dos de esos atributos, pero ninguno los tres). En 1966, a los cincuenta años, Sinatra podía presumir también de su longevidad: ningún otro cantante llevaba tantos años —él era famoso desde 1940 por lo menos— despertándose al lado de su propio mito. Una vez, en 1939, cuando aún cantaba con la banda de Harry James, un periodista le dijo a éste que quería entrevistar a su *crooner*.

—¡Por amor de Dios, no lo haga! —le imploró James—. ¡El chico no ha hecho más que empezar, nadie lo conoce y ya se cree más grande que Caruso!

El poder de Sinatra llegó al máximo en 1960, cuando, como simpatizante fanático del Partido Demócrata, se volcó como ciudadano y como artista en la campaña de John Kennedy a la presidencia de Estados Unidos. Con la victoria de Kennedy, se vio ascendido casi a ministro sin cartera. Organizó un colosal espectáculo para la fiesta de la toma de posesión y, a partir de ahí, se convirtió prácticamente en un mueble más de la Casa Blanca. Hasta que el hermano de Jack, Bob Kennedy, le cerró la puerta. Bob era fiscal general, amenazaba con acabar con la mafia y pensaba que no se tomarían en serio su cruzada si mantenía en el salón de invitados a alguien cuyo plato favorito eran los macarrones. Las intrigas de Bob provocaron que John Kennedy se alojara en la casa del republicano Bing Crosby cuando fue a California, para resaltar la ruptura con Sinatra. Éste se apartó de la Casa Blanca, pero John siguió siendo su amigo y los dos se divertían mucho cuando el presidente acudía a Nueva York para sus juergas secretas en el hotel Carlyle.

En 1966, Sinatra era aún el cantante más popular del mundo. De 1954 a 1961, había colocado *todos* sus elepés de la Capitol entre los cinco discos más vendidos en Estados Unidos. *Only the lonely*, de 1958, y *Comefly with me*, de 1959, fueron número uno. En 1961 montó su propia compañía, la Reprise, que se fusionó en 1963 con la WEA, con un acuerdo que lo convirtió en más millonario aún de lo que era. Y en aquel mismo 1966, en plena era *beatle*, su sencillo con «Strangers in the night», una canción de Bert Kaempfert, también fue número uno. Éste era el hombre que estaba llamando por teléfono a Tom Jobim en el Veloso.

Aunque aquello no era del todo una sorpresa para Tom. Desde 1964, el Rancho Mirage, la fortaleza de Sinatra en mitad del desierto, en Palm Springs, emitía señales de que La Voz quería grabar sus canciones. Pero con Sinatra las cosas sólo ocurrían cuando él pensaba que había llegado el momento; y, por otra parte, no tenía prisa. Su mercado era desde hacía años el público adulto y la explosión de los Beatles, en 1964, no le había afectado. Lo que sí había disminuido era la producción de grandes canciones en su estilo; en verdad, era el principio de la decadencia de la gran música norteamericana. Como otros cantantes, él estaba buscando algo nuevo, y la bossa

nova tenía calidad, sofisticación y *appeal* comercial más que suficientes. Y para Sinatra la bossa nova era Jobim.

Alguien le pasó el teléfono a Sinatra, y éste dijo:

—Me gustaría hacer un disco contigo y saber si te gusta la idea.

Tom respondió: «*It's an honor, I'd love to*». Sinatra mencionó al alemán Claus Ogerman para los arreglos y Tom coincidió con él de inmediato: Ogerman había sido el arreglista de su propio *The composer of «Desafinado»*, tres años antes, y aquel era sin duda el disco que Sinatra debía de tener como guía. Sinatra sugirió que Tom participara en el disco como guitarrista. El pianista Jobim estaba ya un poco harto de actuar como guitarrista en Estados Unidos —donde aún asociaban la guitarra a la figura del *latín lover*—, pero no iba a complicar las cosas por eso. Aceptó, pero pidió un batería brasileño. Sinatra dijo que sí. Por último, Sinatra le preguntó si podía ir inmediatamente a Los Ángeles, para trabajar ya con Ogerman en los arreglos; lo que significaba que ya tenía elegidas más o menos las canciones. La Voz dio su última indicación:

—No tengo tiempo para aprenderme canciones nuevas y detesto ensayar —dijo Sinatra—. Vamos a quedarnos con las más conocidas: los clásicos.

La grabación se fijó para finales de enero y, con ello, los dos se despidieron y cada cual tomó su avión: Tom para Los Ángeles y Sinatra para las Barbados, un poco para preparar la voz y otro para recuperarse de la tremenda crisis por la que pasaba su matrimonio con Mia Farrow. Sinatra, cincuenta años, y Mia, veinte, se habían casado hacía menos de un año y, desde entonces, el acontecimiento les daba de comer y les pagaba el alquiler a todos los humoristas norteamericanos. Miles de chistes se hacían a diario en la prensa y en la televisión. Se decía que algunas de las corbatas de Sinatra eran más viejas que Mia; que Ava Gardner siempre había sabido que Frank terminaría «en la cama con un muchachito»; y que sólo faltaba que Frank Sinatra Jr. se casara ahora con Maureen O'Sullivan, la madre de Mia y la ex Jane de Johnny Weissmuller en las películas de Tarzán.

El problema de aquel matrimonio, en realidad, era que Frank quería que Mia se quedara en casa cocinando raviolis, y ella, con el voluntarismo de sus veinte años, se empeñaba en perseguir una carrera cinematográfica para no convertirse «en la mujer de Sinatra». Contra la voluntad de éste, se había ido a Nueva York a rodar *La semilla del diablo* con Roman Polanski. Su papel era tenso, la película era tensa y Polanski era tenso. Tanta tensión acabaría por quebrantarla física y psicológicamente. El que haya visto la película y recuerde el estado de Mia en las secuencias finales, debe saber que ella *no estaba* maquillada para parecer una mujer que va a parir un hijo del Demonio. El rodaje terminó, pero Mia no regresó con su marido. Estaban virtualmente separados.

En la misma época en que telefoneó a Tom, Sinatra le propuso a Mia pasar la Navidad con él en Palm Springs, en un intento por salvar lo que quedaba. Ella aceptó, pero, según el columnista Earl Wilson, fue como «una visita». Los dos decidieron

«darse un tiempo», durante el cual Frank se iría a las Barbados. En cuanto a Mia —de nuevo contra la voluntad de Sinatra, que pensaba que la explotaban—, zarpó aquel mismo mes de enero rumbo a la India —con John Lennon y George Harrison—, para un sjôa de meditación, relajación y LSD con el gurú Maharishi Mahesh Yogi. Éste era el clima previo a la grabación de *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

Antonio Carlos Jobim, por su parte, ya no tenía motivos para pasarse el día silbando. Agotada la euforia inicial de que el dios de su generación interpretara su música, descendió a la terrible realidad: era el ahora o nunca de su carrera. Llegó a Los Ángeles y se instaló en un apartamento con piano y frigorífico del hotel Sunset-Marquis. Claus Ogerman iba a verlo diariamente y los dos preparaban, con precisión de relojeros, los delicados engranajes de «Garota de Ipanema», «Dindi», «Corcovado», «Meditação», «Inútil paisagem», «Insensatez» y «O amor em paz».

Tres canciones norteamericanas se incluirían en el programa, después de tamizarlas por el colador de mallas extrafinas de la bossa nova: «Change partners», de Irving Berlin, que lanzó Fred Astaire en 1938 en la película *Amanda*; «I concentrate on you», de Cole Porter, que también presentó al público Fred Astaire en la película *La nueva melodía de Broadway*, y «Baubles, bangles and beads», que Bob Wright y George Forrest compusieron para *Kismet*, un musical de Broadway en 1953. Se incluían esas canciones norteamericanas para quitarle al disco un carácter exclusivamente *latino*. En cuanto a la elección de «Baubles, bangles and beads», no es absurdo suponer que Sinatra ya supiera lo bien que sonaba como bossa nova. Entre los diversos discos que escuchó para familiarizarse con el ritmo, estaba *It might as well be spring*, que Sylvinha Telles había grabado aquel mismo año para la Kapp Records, y que contenía «Baubles, bangles and beads».



Cantar bajito: Tom le indica la medida de la voz a *The Voice*.

El trabajo con Ogerman no llevó demasiado tiempo; entre otras cosas, porque todo lo decidiría el mismo Sinatra en el estudio, a la hora de la verdad. Así que durante las siguientes semanas de enero, lo único que le quedaba a Tom era sentarse en el hotel a esperar el regreso de Sinatra, para empezar a trabajar con él. En California los días pasaban lentamente, incluso en invierno, cuando hasta las langostas de Nathanael West salían a tomar el sol. Tom se distraía escribiéndoles a Vinicius o a Caymmi, pintando un cuadro quizá exagerado de su situación. En una de las cartas a Vinicius, se describía como:

«Un infeliz inmovilizado en un cuarto de hotel, esperando la llamada para la grabación, con esa astenia física que precede a los grandes acontecimientos, viendo la tele sin parar y lleno de barrigosis».

Y firmaba:

«Astenio Claustro Fobim».

El 25 de enero cumpliría cuarenta años, una edad magnífica para grabar con Frank Sinatra; treinta y tantos años después de que su padrastro alquilara un piano usado para que estudiase su hermana Helena. El piano, viejo, feo y desdentado, quedó

instalado en el garaje de su casa de Ipanema, y Helena no se interesó demasiado por él; pero su hermano sí. A partir de ahí, había dedicado miles de horas a estudiar, otras tantas a tocar en *boîtes* horribles, y muchas más a trabajar en los estudios de grabación. Las cosas habían mejorado. Sus teclados ahora relucían, con las notas todas en su sitio; y allí estaba él, en aquella habitación de hotel, en vísperas de tocar —y precisamente con la guitarra!— para Sinatra. El día 25 llegó y Tom, asténico, no hizo nada especial para celebrar sus cuarenta años. Hasta que el productor Sonny Burke le llamó para decirle que empezarían a grabar el próximo día 30.

* * *

—La última vez que canté tan bajo fue cuando tuve laringitis —dijo riendo Frank Sinatra.

Acababa de interpretar «Dindi», la primera canción de Tom que grabaron. Antes había hecho un calentamiento con sus viejas amigas «Baubles, bangles and beads» y «I concentrate on you», para adaptarse a aquella batida de guitarra y hasta a la manera con que quería enunciar durante todo el disco. En la década de 1940, Sinatra había provocado una revolución en la música popular, al suavizar aún más el estilo Crosby. Como ningún otro cantante de su tiempo, él había prolongado ciertas vocales —y hasta algunas consonantes— con toda la naturalidad del mundo, y enlazaba las frases formando un collar, como si no necesitara respirar. A los estudiosos les encantaba citar su confesión de que había aprendido aquello al observar a su expatrón, Tommy Dorsey, haciendo eso con el trombón, noche tras noche.

Pero lo que las canciones de Jobim exigían estaba más allá —mejor dicho, más acá— de toda suavidad. Stan Cornyn, autor de la contraportada de la edición original de *Sinatra/Jobim*, describe el ambiente de la primera noche de grabación como si cada persona en el Studio One de la Warner, en la Sunset Strip, se empeñara en hacer «chsst» más bajos que las demás; y esto incluía al arreglista y director Ogerman, los músicos y los técnicos. Aplicarles ruidos extraños a las canciones de Jobim, escribe Cornyn, sería como «lavar cristales en una hormigonera». La sesión se fijó para las ocho de la noche, pero Sinatra llegó más temprano, para repasar las canciones solo. Cuando le presentaron a Tom poco después, Frank le dijo que «intentaría contenerse, para no quitarle la sutileza a la bossa nova».

Desde el estudio, separado del resto del mundo por la pared de cristal, Sinatra veía la cabina de control ocupada por varias personas que, claramente, tenían tanto que hacer allí como Dean Martin en una reunión de Alcohólicos Anónimos. Había una lista en la puerta con los nombres de las personas a quienes se les permitía la entrada, y aquéllas no figuraban. Mandó a uno de sus hombres que preguntara quién era el tipo de la gorra de yate y quién el del bigote canoso. Le informaron de que eran «brasileños» que acompañaban al presidente de la compañía, Mick Martrand: uno de ellos, Ray Gilbert; el otro, Aloysio de Oliveira. Sinatra los fulminó con la mirada, y

ambos se retiraron hacia un rincón de la cabina.

—Tiene ojos de acero —diría después Jobim—. Y también tiene ojos de gitana: nunca se engaña con las personas.

—¡Cierren la puerta! —gritó Sinatra, antes de empezar a cantar. Un semitono por encima en su voz parecía capaz de licuar a cualquier subordinado allí presente. Se suele decir que Sinatra vivía rodeado de *yes-men*: pero cuando él decía no, también todos decían no. Un trombonista dejó que la vara de su instrumento se deslizara unos milímetros fuera del compás y Sinatra lo advirtió. El hombre casi se mete debajo del atril. Aloysio de Oliveira, en sus recuerdos de aquella velada, contaría posteriormente que ante Sinatra todos «quedan bajo el dominio absoluto de su personalidad». ¿Sería verdad? Había un hombre allí, al menos, que no parecía bajo el efecto de *The Voice*: el baterista Dom Um Romão, que Tom le había pedido prestado a Astrud Gilberto en Chicago. Cornyn, en la contraportada, lo describe como «simultáneamente alerta y despreocupado». En Brasil, Dom Um era, junto con Edison Machado, el más jazzista de los bateristas de la bossa nova. Allí, para acompañar a Sinatra y Jobim, había acolchado el bombo de la batería con una almohada y estaba tocando tan bajo como Milton Banana con João Gilberto; como éste decía que se debía hacer.

Según Aloysio de Oliveira, Tom estaba «nervioso», cosa que éste admite. Era lo normal en cualquier músico que se encontrara al alcance del oído de Sinatra. Pero Tom no estaba realmente *tan* nervioso.

Después de todo, ya había grabado muchas veces con João Gilberto.

* * *

Tom entró corriendo en el Sunset-Marquis y convocó a todo el mundo en su apartamento. La mañana de aquel primer día de grabación, muchos amigos habían llegado de Brasil con Aloysio: Oscar Castro Neves, Marcos Valle y su mujer Ana Maria, y las chicas del Quarteto em Cy. Tom se había traído una cinta de casete del estudio, con los primeros cortes grabados: «Dindi», «Corcovado» e «Inútil paisagem». Todos se quedaron deslumbrados. Había que oír para creer; y él estaba felicísimo. La victoria no era sólo suya, sino de toda la bossa nova. Las mismas exclamaciones se repitieron en Río pocos días después, cuando la cinta completa, con las intervenciones vocales de Tom junto a Sinatra en «Garota de Ipanema» e «Insensatez», más «Amor em paz» y «Meditação», llegó misteriosamente a manos del productor Roberto Quartin, antes que a nadie. Quartin cuenta que, durante aquel verano, amigos y conocidos salían de la playa, mojados y con restos de arena, e invadían su estudio de Ipanema para escuchar la cinta: que había sido concebida, en realidad, «millones de sueños atrás».

Sinatra estaba cantando bajito, como la bossa nova exigía. Tan bajo, que no se le podía oír fuera de las paredes de aquel estudio. Mientras tanto, en la calle, en Ipanema, en Río, en el resto de Brasil, los sonidos eran otros: una babel de protestas

durante los festivales, peleas por los primeros puestos y por los grandes premios en metálico, abucheos y guitarras volando sobre el público; poca música y mucha discusión.

La bossa nova, sintiéndose fuera de casa, cogió su barquito y su guitarra y salió sin hacer ruido.

Por fortuna tenía adónde ir: al mundo.



Muchos mares después: Vinicius, Caymmi y Jobim.

EPÍLOGO

QUÉ FUE DE ELLOS

Si uno pone la radio en Nueva York, Montreal, París, Tokio o Sidney, escuchará bossa nova. En discos, la música de Antonio Carlos Jobim y João Gilberto no deja de sonar en aviones, barcos, bares, ascensores, salas de espera, aeropuertos y estaciones de tren; y en directo, en salas de concierto, teatros, gimnasios, estadios y playas. Es algo que ocurre desde hace más de cuarenta años. Según datos oficiales, «Garota de Ipanema» rivaliza con «Yesterday», de Lennon y McCartney, en la morada de los cinco millones de ejecuciones, y el crítico norteamericano Leonard Feather designó «Águas de março» como una de las diez canciones del siglo. Además de éstas, Jobim tiene otras cinco o seis canciones con casi dos millones de ejecuciones a escala planetaria.

Gran parte del catálogo clásico de la bossa nova está hoy disponible en cedé en Estados Unidos, Japón y Europa (en este último caso, no siempre en ediciones autorizadas). Coleccionistas del mundo entero visitan las tiendas de discos de segunda mano de Río y de São Paulo rastreando los elepés originales, muchas veces en busca de portadas en perfecto estado. Meses después, esos discos resurgen en cedé —con la portada, la contraportada y el sello tal y como estaba en el vinilo— en tiendas de Londres o Barcelona. El vinilo original de *Canção do amor demais* (el disco de Elizete Cardoso, de 1958, donde se escuchó por primera vez la batida de guitarra de João Gilberto, en el corte de «Chega de saudade») alcanzó los quinientos dólares en subastas internacionales, antes de su relanzamiento en cedé en Brasil, en 1998.

No hay cantante u orquesta norteamericano de la época clásica que no haya grabado bossa nova: Tony Bennett, Nat King Cole, Perry Como, Vic Damone, Billy Eckstine, Johnny Hartman, The Hi-Los, Jackie & Roy, Al Jarreau, Johnny Mathis, Mark Murphy, Bobby Short, Mel Tormé, Frank Sinatra —naturalmente—, Rosemary Clooney, Dardanelle, Doris Day, Blossom Dearie, Ella Fitzgerald, Eydie Gormé, Peggy Lee, Julie London, Carmen McRae, Helen Merrill, Anita O'Day, Sue Raney, Sarah Vaughan, Oscar Peterson, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Erroll Garner, Earl Hines, Stéphane Grappelli, Percy Faith, Enoch Light, Billy Vaughn, Herb Alpert, Ray Anthony, The Ray Charles Singers, John Williams & Boston Pops: la lista es interminable (hasta Elvis Presley grabó algo titulado «Bossa Nova baby»). Y esto, en cuanto a los veteranos.

Pero innumerables cantantes contemporáneas, como Diana Krall, Karrin Allyson, Joyce Breach, Ann Burton, Rebecca Kilgore, Kristin Korb, Yvonne Roome, Daryl Sherman, el dúo Marano & Monteiro, la difunta Susannah McCorkle y hasta Laura Fygi, todas incluyen *standards* de la bossa nova en su repertorio; a la vez que otras les prestan una batida de bossa nova a sus interpretaciones de *standards*

norteamericanos. Salvo la madre Teresa de Calcuta, todo el mundo parece haber grabado bossa nova al menos una vez. Y se dan sorpresas hasta en el sector del *pop-rock*: el guitarrista Eric Clapton declaró, en 2000, su admiración sin límites por João Gilberto; Sting nunca se cansa de homenajear a Jobim; y a Sean Lennon sólo le falta decir que preferiría haber sido hijo de Tom más que de John.

Qué bien que Antonio Carlos Jobim haya vivido para ver todo esto, o casi. Tom murió en el hospital Mount Sinai, de Nueva York, el 8 de diciembre de 1994, de una parada cardíaca tras la operación de un cáncer de vejiga, pocas semanas antes de cumplir sesenta y ocho años. Para los brasileños, su muerte fue equivalente a «la tala de un bosque», como lo definió Arnaldo Jabor.

En los últimos años, se había convertido en un nombre familiar y querido tanto en Brasil como en el exterior. No dejaba de recibir homenajes y títulos honoríficos, en ciudades que iban de Los Ángeles a Tel-Aviv y Tokio, lo que le llevaba a actuar frecuentemente con su Banda Nova, un afinadísimo conjunto vocal e instrumental compuesto por sus hijos, amigos e hijos de sus amigos. En São Paulo, se creó una universidad de música para tenerlo como patrono. En 1992, la *escola* de samba Estação Primeira de Mangueira lo escogió como tema para su desfile en el carnaval carioca, con cuatro mil figurantes cantando en su honor.

Hablé con él por última vez sólo quince días antes de su muerte. Tom estaba en su mesa de siempre de la churrasquería Plataforma, en Leblon, a la que iba todos los días. Al lado de su amigo Alberico Campana, parecía feliz y despreocupado; aunque conocía —sólo él lo conocía— la gravedad de su estado. Desde la publicación de la primera edición de este libro, en 1990, yo había vuelto en diversas ocasiones a su casa en Jardim Botânico, con una vista a las playas, montañas y lagunas de Río, que cortaba el aliento. En los últimos años, Tom había bajado su ritmo de trabajo, pero todas las mañanas, muy temprano, se sentaba al piano —tenía dos en su estudio— y se volcaba durante meses en una canción. Una de sus últimas creaciones fue «Piano na Mangueira», el encuentro final entre el samba tradicional y la bossa nova. Y, entre sus últimas grabaciones, está el corte «Fly me to the moon», en dueto con Frank Sinatra en el disco *Duets II*, por invitación del amigo.

Como Tom, otros grandes personajes de este libro han muerto ya (agosto de 2001): los letristas Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Marcos de Vasconcellos y Mário Telles; los productores Aloysio de Oliveira e Irineu Garcia; las cantantes Maysa, Elizete Cardoso, Elis Regina y Nara Leão; los cantantes Dick Farney, Lúcio Alves, Agostinho dos Santos, Alberto Ruschel, Luiz Roberto —de Os Cariocas—, Luiz Henrique, Wilson Miranda, Wilson Simonal y Tim Maia; los guitarristas Baden Powell, Luiz Bonfá y Laurindo de Almeida; el contrabajista Tião Neto; los bateristas Milton Banana, Edison Machado, Victor Manga y Rubens Bassini; los pianistas Luiz Carlos Vinhas, Tenório Jr. —desaparecido en Argentina— y Luiz Eça; el organista Walter Wanderley; el bailarín y cantante Lennie Dale; los directores de orquesta Erlon Chaves y Radamés Gnattali; el fotógrafo Chico Pereira; el «padrino de la bossa

nova» Bené Nunes; el exsocio del Beco das Garrafas, Giovanni Campana; y dos grandes amigos de todos ellos, Cesar Thedim y Laurinha Figueiredo. Por no hablar de los bohemios, los veteranos a los que la bossa nova les cambió la vida y a la que dedicaron miles de brindis en los bares de la madrugada.

En compensación, muchos compositores, cantantes y músicos siguen en activo y algunos retomaron brillantemente sus carreras, en Brasil y en el exterior. Locales especializados se abrieron en Río y en São Paulo, y en verano hay espectáculos gratuitos en playas y parques, con conciertos de veteranos y novatos. Y hay más páginas sobre bossa nova en internet de las que uno podría visitar en toda una vida.

João Donato fue reconocido al fin como uno de los mayores nombres de la música brasileña y pasó a grabar abundantemente (ojalá que ahora ese reconocimiento se extienda también a Johnny Alf y a Tito Madi). Al compositor y cantante Marcos Valle se le redescubrió en Europa, donde pasó a ser una estrella. La cantante Leny Andrade actúa con frecuencia en Nueva York. Y son muchos los músicos brasileños con residencia fija desde hace décadas en Estados Unidos: los pianistas y arreglistas Sérgio Mendes, Eumir Deodato, Oscar Castro Neves y Dom Salvador; las cantantes Astrud Gilberto y Flora Purim; el arreglista Moacyr Santos; los bateristas Airto Moreira, Dom Um y Hélcio Milito. La continuidad de este trabajo abrió camino para que muchos nombres de la música brasileña, no necesariamente relacionados con la bossa nova, se convirtieran en figuras habituales en Nueva York. Hay brasileños que, anónimos en Brasil, triunfaron allí, como la pianista y cantante Eliane Elias. La brasileña de origen japonés Lisa Ono hizo una espectacular carrera en Tokio, grabando bossa nova en portugués. Wanda Sá, Roberto Menescal, Joyce, el Quarteto em Cy, Ithamara Koorax y muchos otros también graban frecuentemente por encargo de los japoneses. En 1999, Bebel Gilberto —hija de João— triunfó en Estados Unidos y en Europa con su modernización de la bossa nova, que, sin traicionar el original, vende cientos de miles de discos.

El propio João Gilberto regresó a Río en 1980, tras dieciocho años fuera de Brasil. En silencio, como es su estilo, se instaló en un aparthotel de Leblon, del que ha salido muy pocas veces desde entonces, ni siquiera para ir al portal. Nunca se le ha visto comiendo ni cenando fuera, nunca ha frecuentado bares, nunca ha ido a conciertos ni al cine, y no hay constancia de que haya visitado a sus amigos. En comparación con este encierro, algunos monjes tibetanos llevan una vida nocturna digna de aparecer en las columnas de sociedad.

Pero ha vuelto a grabar grandes discos: el último de ellos —en estudio—, *João, voz e violão*, recibió el premio Grammy de «World Music» en 2001. Cuando las finanzas le aprietan, da conciertos dentro y fuera de Brasil, en los cuales, con toda la razón, se niega a cantar si el sonido no está a la altura de sus exigencias o si el público no sabe comportarse. En tales discos y conciertos combina los clásicos de la bossa nova con los éxitos que, con pantalones cortos y el dedo en la nariz, escuchaba por aquel remoto altavoz de su ciudad, Juazeiro (Bahía).

Es como si él nunca hubiera salido de allí. Y como si toda la revolución que provocó en la música popular con «Chega de saudade», en 1958, hubiese sido sólo la manera que encontró para seguir cantando lo que escuchaba de niño.



En paz con el mundo: Joao Gilberto de vuelta en Brasil.

DISCOGRAFÍA ETERNA MIENTRAS DURE

Hoy parece increíble, pero cuando apareció originalmente este libro, en noviembre de 1990, no había en Brasil cedés suficientes de bossa nova como para confeccionar una discografía de títulos en tal formato. Las tiendas de Río y de São Paulo tenían dos o tres cedés de Jobim, una antología de Vinicius y de alguna que otra cantante, y nada más. El cedé llevaba ya seis años en el mercado y a las compañías brasileñas les parecía la bossa nova tan pasada como la zarzuela o el cancán.

En Estados Unidos, Japón y Europa la situación andaba algo mejor: buena parte de los discos de Jobim ya estaban disponibles y podía encontrarse, con suerte, *The legendary João Gilberto* (que recogía sus tres primeros elepés en la Odeon y que fue retirado enseguida del mercado —hasta hoy— por la demanda del cantante contra la compañía EMI). Pero, juntándolo todo, no había ni la sombra de una discografía en cedés.

Opté entonces por una discografía de elepés, aun a sabiendas de que ya entonces muchos de aquellos viejos vinilos estaban agotados o descatalogados y eran difíciles de encontrar hasta en las tiendas de segunda mano. Esta opción acabó resultando benéfica. Pese a sus lagunas, era la discografía de bossa nova más completa hasta el momento: a los inventarios pioneros de Sylvio Tullio Cardoso y Ramalho Neto de 1965, de los que se partió, se añadió información de coleccionistas (que los triplicaron), además de todo lo aparecido desde entonces. Eso sirvió para que las compañías tomaran conciencia de sus propios fondos y, en especial sus filiales japonesas, promovieran la resurrección de innumerables títulos en cedé. Provocó igualmente que muchos discos, al revelarse su existencia, empezaran a ser disputados en el mercado internacional de vinilos. Y permitió que circularan copias caseras en cedé entre los coleccionistas (haciendo en ocasiones extraños periplos, como Salvador-Londres-Río-Nueva York-Tokio) o que sus contenidos se transmitieran por aquí y por allá en MP-3.

Pero lo principal es que, desde la publicación del libro, los cedés de bossa nova han desbordado el rinconcito que las tiendas les reservaban en la estantería y han pasado a ocupar paredes y expositores enteros. Incluyendo discos originales, reediciones depuradas, antologías, montajes y formatos diversos, Tom Jobim tiene hoy casi tantos títulos disponibles como Ella Fitzgerald u Oscar Peterson (y los aficionados al jazz saben lo que esto significa). Artistas fundamentales, como João Donato, Wanda Sá, Claudette Soares, Leny Andrade, el Quarteto em Cy, Os Cariocas y muchos otros, han vuelto a grabar regularmente. Han aparecido nuevos nombres, como Lisa Ono, Leila Pinheiro, Eliane Elias, Bebel Gilberto, Ithamara Koorax, Rosa Passos, Paula Morelenbaum, Danilo Caymmi, Daniel Jobim o Mario Adnet. Ha habido adhesiones inesperadas al repertorio de la bossa nova, como las de Tim Maia,

Emílio Santiago e Ivan Lins; y también la adhesión de la bossa nova al repertorio de Cazusa, «Faz parte do meu show», y Lulu Santos, «Como uma onda do mar». Y es raro el joven cantante o instrumentista norteamericano, fuera del ámbito rockero, que no incluya uno o más «jobimes» en sus discos. Por todo ello, la discografía actual de bossa nova en cedé ya es equivalente, en cantidad, a la original en vinilo.

Se trata de una discografía más internacional que la de cualquier otro género de música popular, exceptuando el *jazz* y el *rock*. En todas partes se editan discos de bossa nova, e internet ha posibilitado el acceso a ellos desde cualquier lugar. A los que no les gusta ver el número de su tarjeta de crédito volando por el ciberespacio y prefieren pagar en caja, la globalización ha permitido que, dependiendo del género, las grandes tiendas de, digamos, Río, París, Nueva York, Barcelona o São Paulo tengan prácticamente los mismos discos.

Por ello, una discografía como la presente puede y debe incluir ediciones extranjeras de discos brasileños, si no hay un equivalente nacional. También constan aquí muchos cedés que, tras haber sido lanzados en algún momento de la década de 1990, ya se han agotado y están descatalogados. No importa: una vez que han aparecido en tal formato, pueden regresar sin previo aviso, en el mismo sello o en otro, y en cualquier país. Algunos de esos compactos se han vuelto raros, otros rarísimos, pero seguro que puede obtenerse alguna noticia sobre ellos en la web brasileña www.modernsound.com.br [y en la española www.tangara.net]. Para una relación más detallada de la obra de los artistas citados en esta discografía, incluyendo elepés y sencillos, recomiendo visitar www.sombras.com.br, del investigador Sergio Ximenes.

No hay discografías completas o eternas: es imposible acoplarse a la velocidad del mercado. Casi todos los artistas citados tienen discos que aún no habían salido en cedé en agosto de 2001. Así que una buena discografía será como el amor, según Vinicius: eterna mientras dure.

Se ha dado preferencia a la edición más reciente de cada disco. Las abreviaturas en VERSALITAS tras el nombre del sello, corresponden a los países de origen de los cedés: BR (Brasil), USA (Estados Unidos), JAP (Japón), ESP (España), ALE (Alemania), GB (Gran Bretaña), FR (Francia) y UE (Unión Europea).

Adderley, Cannonball, *Cannonball's Bossa Nova* (c/ Bossa Rio), Landmark-USA 1302.

Adnet, Mario, *Para Gershwin e Jobim*, Indie-BR 325911001332.

—, *Para Gershwin e Jobim — 2 kits*, Indie-BR 325912003132.

Alf, Johnny, *Rapaz de bem/Diagonal* (dos en uno), BMG-BR 7432180316-2.

—, *Ele é Johnny Alf/Nós* (dos en uno), EMI-BR 829030.

—, *Eu e a brisa*, Imagem-BR 2003.

—, *Olhos negros*, BMG-BR 10083.

- , *CultAlf*, Natasha-BR 289127.
- , *Eu e a bossa: 40 anos de Bossa Nova*, Rob Digital-BR 020.
- , *Johnny Alf*, Sesc-BR 0709-046.
- Alves, Lúcio, *Lúcio Alves especial*, EMI-BR 795678.
- , *Mestres da MPB*, Continental-BR 995470.
- , *O cantor de todas as bossas*, EMI-BR 837824.
- , *Balançamba*, Polygram-BR 512056.
- , *Acervo especial*, BMG-BR M60049.
- Andrade, Leny, *Bossa Nova*, Eldorado-BR 946011.
- , *Leny Andrade-Jonhny Alf* BMG-BR 100018.
- , *Letra & música: Antonio Carlos Jobim* (c/ Cristovão Bastos), Lumiar-BR 107655.
- , *E quero que a canção... seja você*, Albatroz-BR.
- Ariel, Marcos, *Piano com Tom Jobim*, Humaitá-BR 003.
- Assis Brasil, Víctor, *Jobim*, Atração-BR 32006.
- A três, *Vocalise*, Eldorado-BR 968001.
- Augusto, Sergio, *Barquinho diferente*, WEA-JAP.
- Banana, Milton, *The rhythm and sound of Bossa Nova* (c/ O. C. Neves), Ubatuqui-ESP 303.
- , *Balançando*, EMI-BR 364795272.
- , *Balançando vol. 2*, EMI-BR 859165.
- , *Vê*, EMI-BR 789629.
- , *Milton Banana Trio*, EMI-BR 859164.
- , *Ao meu amigo Tom*, BMG-BR 7432128849.
- , *Sambas de bossa*, BMG-BR 60025.
- Bastos, Vania, *Canções de Tom Jobim*, Velas-BR 11V077.
- Ben, Jorge (Jorge Benjor), *Samba esquema novo*, Universal-BR 5181152.
- , *Ben é samba bom*, Universal-BR 5181132.
- , *Sacundin Ben samba*, Universal-BR 5181092.
- Blanco, Billy, *Blanco na voz do próprio*, Polygram-JAP 4225.
- , *Paulistana*, EMI-BR 837823.
- , *Informal ao vivo*, Cid-BR 2001
- , *Doutores em samba* (c/ R. Gnatalli) Kuarup-BR 068.
- , *Billy Branco*, Sesc-BR 0709-022.
- Bola Sete, *Vince, Bola Sete & friends* (c/ Vince Guaraldi), Fantasy-USA 24756.
- , *At the Monterey Jazz Festival*, Verve-USA 543379.
- Bonfá, Luiz, *Luiz Bonfá e as raízes da Bossa* (c/ D. Farney, L. Alves, Jobim,

- J. Donato, D. Monteiro, etcétera), WEA-BR 8573817552.
- , *Bossa Nova* (c/ L. Schifrin y O. C. Neves), Verve-JAP 2565.
- , *Jazz samba encoré!* (c/ S. Getz), Verve-USA 823613.
- , *Braziliana* (c/ M. H. Toledo), Universal-JAP.
- , *The Bonfá magic*, Caju-BR 5114047.
- , *Jacarandá*, Orchard-USA 387.
- , *Introspection*, Orchard-USA 1546.
- , *Non-stop to Brazil*, Chesky-USA 29.
- Bossa Rio, *Bossa Rio* (c/ P. Ribeiro y G. Leporace), Polydor-JAP 1883.
- Bossa Três, *Bossa Três*, Ubatuqui-ESP 305.
- , *Os reis do ritmo*, Bomba-JAP 561.
- , *Em forma*, Polygram-JAP 4242.
- Brackeen, JoAnn, *Breath of Brazil*, Concorde-USA 4479.
- , *Take a chance*, Concorde-USA 4602.
- Bruno, Lenita, *Por toda a minha vida*, Festa-BR 1802.
- Buarque, Chico, *Chico Buarque de Hollanda N.º 4*, RGE-BR 812091.
- , *Construção*, Polygram-BR 836013.
- Byrd, Charlie, *Jazz samba* (c/ S. Getz), Verve-USA 2304195.
- , *Brazilian Byrd*, Sony-USA 52973.
- , *Byrdland/More Brazilian Byrd* (dos en uno), Collectables-USA 6677.
- Camargo Mariano, César, *Octeto de César Camargo Mariano*, Bomba-JAP 22057
(véase Sambalanço Trio, E. Regina).
- Cantuária, Vinicius, *Tucumã*, Universal-USA 559863.
- Caramuru, Fabio, *Piano*, MCD-BR 019.
- Cardoso, Elizete, *Canção do amor demais* (c/ J. Gilberto), Festa-BR 1801.
- , *Elizete interpreta Vinicius*, Movieplay-BR 81588.
- Os Cariocas, *Reconquistar*, WEA-BR 903176578.
- , *Rio de Janeiro, gosto de você*, RioArte-Spassoquatro-BR 025.
- , *Minha namorada*, Som Livre-BR 4010090.
- , *A bossa brasileira*, Paradoxx-BR 3208015.
- , *A bossa dos Cariocas*, Polygram-BR 558954.
- , *Mestres da MPB*, Continental-BR 996792.
- Castro Neves, Mario, *Mario Castro Neves & Samba S. A.*, BMG-JAP.
- Castro Neves, Oscar, *Big band Bossa Nova*, Ubatuqui-ESP 302.
- , *Brazilian days* (c/ P. Winter), Living Music-USA 01048 81500.
- , *Oscar!* (c/ P. Winter), Living Music-USA 1292.
- , *Oscar Castro Neves*, Imagem-BR 2005.

- , *Brazilian scandals*, jvc-JAP 1204 (véase M. Banana, L. Bonfá).
 Os Catedráticos (véase Deodato, Eumir).
 Caymmi, Danilo, *Sol moreno*, EMI-BR 8357912.
 —, *Mistura brasileira*, EMI-BR 8357482.
 —, *Eu, você, nós dois*, Albatroz-BR 1000.
 Caymmi, Dori, *Influências*, Universal-BR 325912001412.
 —, *Brazilian serenata*, WEA-USA 26573.
 —, *Dori Caymmi*, WEA-USA 60790.
 Caymmi, Nana, *Nana, Nana*, RGE-BR 8151.
 —, *A noite do meu bem*, EMI-BR 830776.
 —, *Dorival e Nana*, BMG-BR 30550.
 —, *Nana Caymmi*, Polygram-BR 526952.
 Cesar, Silvio, *Amigos da Bossa*, Paradoxx-BR 3208013.
 Chaves, Erlon, *Millenium*, Universal-BR 546110.
 Chaves, Luiz, *Projeção*, RGE-BR 3476010 (véase Zimbo Trio).
 Chevalier, Claire, *Saveur Brésil* (c/ R. Valença), Paradoxx-BR 1305.
 Clooney, Rosemary, *Brazil* (c/ J. Pizzarelli), Concord-USA 4884.
 Costa, Alayde, *Alayde Costa*, RGE-BR 3426024.
 —, *Alayde Costa & Oscar Castro Neves*, EMI-BR 890476.
 —, *Alayde Costa*, BMG-BR 60029.
 —, *Rasguei a minha fantasia*, Caravelas-BR 270065.
 Costa, Gal, *Gal Costa canta Tom Jobim*, BMG-BR 7432170979.
 —, *Gal canta Caymmi*, Polygram-BR 836014.
 —, *Aquarela do Brasil (Canções de Ary Barroso)*, Polygram-BR.
 —, *Gabriela* (c/ Jobim), Polygram-BR.
 —, *Rio revisited* (c/ Jobim) Polygram-BR 841286.
 Creuza, Maria, *O grande encontro* (c/ Toquinho y Vinicius), Sigla-BR 4156.
 —, *Você abusou*, RGE-BR 115737.
- Dale, Lennie, *Um show de bossa* (c/ Bossa Três), Polygram-JAP 4224.
 Deodato, Eumir, *Inútil paisagem*, Universal-BR 848270.
 —, *Ataque* (Os Catedráticos), UBCD-JAP 104.
 —, *Impulso* (Os Catedráticos), UBCD-JAP 101.
 —, *Samba nova concepção* (Os Catedráticos), UBCD-JAP 102.
 —, *João Donato* (c/ J. Donato), 32 jazz-USA 32154.
 —, *Idéias*, EMI-JAP 50643 (véase Os Gatos, Sinatra, etcétera).
 De Paula, Irio, *Saravá Jobim*, Pacific Time-USA 8519.
 Desmond, Paul, *From the hot afternoon*, A&M-USA 0824.

- Dom Um, *Dom Um Romão*, Muse-USA 6012.
- Donato, João, *Ê lalá lay-ê*, DeckDisc-BR 220129.
- , *Remando na raia*, Lumiar-BR 56-01/01.
- , *Thefrog* (c/ Orq. Jazz Sinfônica), Elephant-USA 204.
- , *Brazilian time*, Elephant-USA 205.
- , *Amazonas*, Elephant-USA 203.
- , *Quem é quem*, EMI-JAP 50638.
- , *Sambou, sambou*, Pacific-JAP 8320.
- , *Bud Shank & his Brazilian friends*, EMI-JAP 50634.
- , *Lugar comum*, Universal-JAP.
- , *A bad Donato*, Blue Thumb-USA BTS-21.
- , *João Donato* (c/ E. Deodato), 32 jazz-USA 32154.
- , *A bossa muito moderna de Donato e seu trio*, Polydor-BR 4107.
- , *Coisas tão simples*, EMI-BR 8366008.
- , *Só danço samba*, Lumiar-BR 40-01/99.
- , *Donato millenium*, Universal-BR 73145428912.
- Duran, Dolores, *Dolores Duran*, EMI-BR 526675-2.
- , *Dolores canta Dolores*, EMI-BR 499356.
- Eça, Luiz, *O prestígio de LuizEça*, Polygram-BR 811162 (véase Tamba Trio y Tamba 4).
- , *Luiz Eça, piano e cordas 2*, Polygram-BR 526960.
- Elias, Eliane, *Eliane EliasplaysJobim*, Blue Note-USA 793089.
- , *Eliene Elias singsJobim*, Blue Note-USA 95050.
- Farney, Dick, *Copacabana*, Revivendo-BR 155.
- , *Dick Farney & Lúcio Alves*, WEA-BR 857381555-2.
- , *A voz de Dick Farney*, Polygram-BR 848268.
- , *Tudo isto é amor, vol. 1 / Tudo isto é amor, vol. 2* (dos en uno) (c/ Claudette Soares), EMI-BR 789725.
- , *Meus momentos - vol. 1*, EMI-BR 830700.
- , *Meus momentos - vol. 2*, EMI-BR 857836.
- , *Dick Farney - piano & orquestra Gaya*, Polygram-BR 526954.
- , *Dick Farney*, Sesc-BR 0709-043.
- Ferreira, Durval, *Mancini em Bossa Nova*, Cid-BR 350/6 (véase Os Gatos).
- Fest, Manfredo, *Fascinating rhythm*, Concord-USA 4711.
- , *JustJobim*, DMP-USA 524.
- , *Manfredo Fest trio*, Bomba-JAP 553.
- Fygi, Laura, *The lady wants to know*, Mercury-BR 518924.

Fischer, Clare, *Latin patterns*, Universal-USA 557424.

Fitzgerald, Ella, *Ella abraça Jobim*, Pablo-USA 2630-201.

Fogueira Três, *Bossa Nova*, Cid-BR 3/5.

Os Gatos, *Aquele som dos Gatos* (c/ D. Ferreira, E. Deodato, etcétera), Polygram-BR 558955.

Getz, Stan, *Getz/Gilberto* (c/ J. y A. Gilberto y Jobim), Verve-USA 314521414-2.

—, *Getz/Gilberto #2* (c/J. Gilberto). Verve-USA 519800.

—, *Jazz samba* (c/ Ch. Byrd), Verve-USA 2304195.

—, *The girl from Ipanema: The Bossa Nova years* [incluye completos *Jazz samba* (c/ Ch. Byrd), *Big band Bossa Nova* (c/ G. McFarland), *Jazz samba encore!* (c/ Bonfá y Jobim), *Getz/Gilberto* (c/ João, Astrud y Jobim), *Getz au Go Go* (c/ Astrud) y *Stan Getz & Laurindo de Almeida*], Polygram-USA 823611 (cuatro cedés).

—, *The best of two worlds* (c/ J. Gilberto y Miúcha), Columbia-BR 33703.

Gilberto, Astrud, *Beach samba*, Polygram-USA 314519801.

—, *The Astrud Gilberto album*, Polygram-USA 823451.

—, *The shadow of your smile*, Polygram-JAP 2559.

—, *A certain smile, a certain sadness* (c/ Wanderley), Verve-USA 314557449.

—, *Talkin' Verve*, Verve-USA 314543281.

—, *The girl from Ipanema*, Prime Cuts-USA 2364.

—, *Getz/Gilberto* (c/João, S. Getz y Jobim), Verve-USA 314521414.

Gilberto, Bebel, *Tanto tempo*, Universal-BR 3259120030122.

Gilberto, João, *The legendary João Gilberto*, World Pacific-USA 793891. Cedé simple, que contiene los elepés *Chega de saudade*, *O amor, o sorriso e a flor* y *João Gilberto*, completos pero con los cortes en un orden distinto al original. [Retirado de la circulación en todos los países, aunque existe una edición disponible en Francia con el título de *38 titres de João Gilberto*, EMI-FR 478139.].

—, *Getz/Gilberto* (c/ Astrud, Getz y Jobim), Verve-USA 314521414.

—, *Getz/Gilberto #2*, (c/ S. Getz), Verve-USA 519800.

—, *João Gilberto en México*, Polygram-USA 848426.

—, *João Gilberto*, Polygram-BR 837580.

—, *Amoroso*, WEA-USA 23053.

—, *The best of two worlds* (c/ Getz y Miúcha), Columbia-BR 33703.

—, *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*, WEA-BR 254728.

—, *João Gilberto Prado Pereira de Oliveira*, WEA-BR 398424122.

—, *Brasil* (c/ C. Veloso, G. Gil y M. Bethânia), WEA-BR 256964.

—, *João*, Polygram-BR 848188.

—, *Eu sei que vou te amar* (en directo), Epic-BR 789042/2-476467.
—, *João, voze violão*, Universal-BR 731454671132
Gudin, Eduardo, *Balãozinho*, Continental-BR 450999419.
—, *Notícias dum Brasil*, Velas-BR 11V061.

Henderson, Joe, *Double rainbow*, Verve-BR 527222.

Hendricks, Jon, *Salud João Gilberto*, WEA-JAP.

Henrique, Luiz, y Wanderley, Walter, *Popcorn*, Verve-JAP.

Higgins, Eddie, *Speaking of Jobim*, Summerside-USA 016728109222.

The Hi-Los, *The Hi-Los happen to Bossa Nova*, Reprise-USA 1134.

Hime, Francis, *Francis Hime-Edu Lobo* (dos en uno), EMI-BR 829032.

—, *Passaredo*, Cast/Sigla-BR 4009.

—, *Album musical*, WEA-BR 063017811.

Hime, Olivia, *Alta madrugada*, Paradoxx-BR 3208006.

—, *O fio da meada*, Cast/Sigla-BR 403.0022.

Hora, Rildo, y Romero Lubambo, *Autonomia*, Visom-BR 00065.

Horta, Toninho, *From Tom to Tom*, VACM-JAP 7164.

Jobim, Antonio Carlos, *Tom canta Vinicius*, Universal-BR 32591200036.

—, *The composer of «Desafinado» plays*, Polygram-USA 823011.

—, *Caymmi visita Tom e leva seus filhos* (c/ Dorival, Dori y Nana), Polygram-BR 848966.

—, *Love, strings & Jobim*, WEA-ALE 9362-47898.

—, *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*, WEA-ALE 9362-46315.

—, *Antonio Carlos Jobim: composer*, WEA-USA 946114.

—, *Wave*, Polygram-USA 0812.

—, *Tide*, Verve-USA 314543500.

—, *Stoneflower*, CBS-USA 45480.

—, *MatitaPerê*, Polygram-BR 826856.

—, *Jobim (Urubu)*, WEA-USA 314543281.

—, *Echoes ofRio* (c/ Miúcha y Ch. Buarque), BMG-USA 9602.

—, *O essencial de Miúcha e Tom Jobim*, BMG-BR 7432169023.

—, *Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha - Ao vivo no Canecão*, Sigla-BR 403.0007.

—, *Edu & Tom, Tom & Edu* (c/ E. Lobo), Polygram-BR 534258.

—, *Terra Brasilis*, Warner-USA 2-3409.

—, *Passarim*, Polygram-BR 833234.

—, *Rio revisited* (c/ G. Costa), Polygram-BR 841226.

—, *Tom Jobim inédito*, BMG-BR 7432132920.

—, *Minha Alma Canta* (c/ Ana Jobim, Ch. Buarque, E. Lobo, G. Costa, Leila

- Pinheiro, etcétera), Lumiar-BR 07/97.
- , *Antonio Brasileiro*, Sigla-BR 419058.
- , *Antonio Carlos Jobim and friends* (c/ H. Hancock, J. Henderson, Sh. Horn, J. Hendricks, G. Rubalcaba, etcétera), Verve-USA 314531556.
- Jobim, Família, *Amazonas*, Sigla-BR 400.1086.
- Jobim-Morelenbaum Quarteto, *Jobim-Morelenbaum Quarteto*, Universal-BR 04400129652.
- Jones, Quincy, *Big band Bossa Nova*, Mercury-USA 814225.
- Jones, Salene, *Salene Jones sings Jobim*, Velas-BR 11-V174.
- Jongo Trio, *Jongo Trio*, MixHouse-BR 0005 (véase E. Regina y D. Farney).
- Joyce, *Tudo bonito* (c/J. Donato), Epic-BR 2-500953.
- , *Tom Jobim: os anos 60*, EMI-BR 7934498.
- , *Meus momentos*, EMI-BR 830779.
- , *Tardes cariocas*, Far Out-GB 016.
- , *Live at the Mojo Club*, Universal-ALE 527808.
- , *Astronauta*, OMCX-JAP 1032.
- , *HardBossa*, FVCK-JAP 8010.
- , *Joyce*, Universal-JAP 3077.
- Kay, Judith, *Sounds like Brazil*, Tasty-USA 9601.
- Koning, Josee, *Tribute to Antonio Carlos Jobim*, Sony-USA 758283.
- Koorax, Ithamara, *Rhapsody in blue*, Milestone-USA 9301.
- , *Red river*, King Records-JAP 497.
- , *Bossa Nova songbook*, King Records-JAP 301.
- , *Bossa Nova meets drum & bass*, King Records-JAP 665.
- , *Almost in love (Sings Luiz Bonfá)*, Paddle Wheel-USA KICP-503.
- Korman, Cliff, *Bossa jazz* (tocando P. Mascarenhas), CD+-BR s/n.
- Krall, Diana, *The look of love*, Universal-BR.
- Lara, Odette, *Vinicius & Odette Lara*, Polygram-BR 512057.
- Laranjeira, Elza, *A música de Jobim e Vinicius*, RGE-BR 3476003.
- Leão, Nara, *O canto livre de Nara*, Universal-JAP 3080.
- , *Nara pede passagem*, Universal-JAP.
- , *Bossa Nova*, Polygram-JAP 4211.
- , *Best of Nara Leão*, Polygram-JAP 4123.
- , *Nara*, Polygram-BR 848970.
- , *Dez anos depois*, Polygram-BR 528083.
- , *Garota de Ipanema*, Polygram-BR 826854.
- , *Nara e Menescal: um cantinho, um violão*, Polygram-BR 824414.

- , *Meus sonhos dourados*, Polygram-BR 832639.
- , *My foolish heart*, Polygram-BR 838812.
- , *Minha história*, Polygram-BR 518665.
- Lins, Ivan, *Jobiniando*, Abril Music-BR 111 2001.
- Lobo, Edu, *Tom & Edu, Edu & Tom* (c/ Jobim), Polygram-BR 534258.
- , *Edu Lobo por Edu Lobo* (c/ Tamba Trio), Polygram-BR 848967.
- , *Corrupção*, Velas-BR 11-V0.
- , *Minha história*, Polygram-BR 526193.
- , *Sérgio Mendes presents Lobo*, A&M-JAP 2016.
- , *Meia-noite*, Velas-BR 11-V090.
- Lucia, Ana, *Ana Lucia canta triste*, RGE-BR 6096.
- Lyra, Carlos, *Bossa Nova*, Polygram-JAP 4215.
- , *The sound of Ipanema* (c/ P. Winter), Sony-JAP 7154.
- , *Pobre menina rica* (c/ Dulce Nunes), Columbia-BR 476410.
- , *Mestres da MPB*, Continental-BR 997753.
- , *BossaLyra*, BMG-BR M20298.
- , *Carioca de algema*, EMI-BR 831339.
- , *Carlos Lyra*, Sesc-BR 0709-003.
- Machado, Edison, *E samba novo* (c/ Moacyr Santos, Raul de Souza, etcétera), Columbia-BR 2-476414.
- Madi, Tito, *Ilhas cristais*, Dubas-BR 325912001492.
- , *20 supersucessos*, Polydisc-BR 470413.
- , *Tito Madi especial*, EMI-BR 795604.
- , *Doris Monteiro-Tito Madi*, Columbia-BR 721240.
- , *Tito Madi*, Cid-BR 001694.
- , *Tito Madi*, BMG-BR 43213054562.
- , *Brilhantes*, Sony-BR 866190.
- Maia, Tim, *Interpreta clássicos da Bossa Nova*, Vitória Régia-BR 12.
- , *Amigo do rei* (c/ Os Cariocas), Vitória Régia-BR 00012.
- Mann, Herbie, *Do the Bossa Nova*, Atlantic-JAP 1238.
- , *Herbie Mann & João Gilberto with Antonio Carlos Jobim*, Atlantic-USA 7567-80789.
- Marcia, *Eu e a brisa*, Polydor-BR 532596.
- Marotta, Ugo, *Simplemente Bossa*, Imagem-BR 2021.
- Maysa, *Barquinho*, Columbia-BR 2-476406.
- , *A Bossa Nova por Maysa*, RGE-BR 3426090.
- , *Tom Jobim por Maysa*, RGE-BR 3426089.

- , *Demais*, RCA-BR 10024.
- , *20 sucessos (Canecão apresenta Maysa)*, Copacabana-BR 99902.
- , *Maysa* (incluye completos los cuatro elepés de *Convite para ouvir Maysa*), RGE-BR 0491 (cuatro cedés).
- McCorkle, Susannah, *No more blues*, Concord-USA 4370.
- , *Sabiá*, Concord-USA 4418.
- , *From Bessie to Brazil*, Concord-USA 4547.
- McFarland, Gary, *Soft samba*, Polygram-USA 2110.
- Meirelles, J. T., *O som* (c/ Os Copa 5), Dubas-BR 325912001362.
- Mendes, Sérgio, *Você ainda não ouviu nada!* (c/ Sexteto Bossa Rio), Polygram-JAP 61.
- , *Sérgio Mendes and Brasil '65* (c/ Wanda Sá), EMI-JAP 7994.
- , *The great arrival* (c/ Brasil '65), Atlantic-JAP 1244.
- , *Inperson atElMatador* (c/ Brasil '65), Atlantic-JAP 1246.
- , *Look around* (c/ Brasil '66), Polygram-JAP 1881.
- , Sérgio Mendes, *Grandes Nomes*, Polygram-BR 525994 (cuatro cedés).
- Menescal, Roberto, *A nova Bossa Nova de Roberto Menescal*, Polygram-BR 512058.
- , *Bossa Nova*, EMI-JAP 50635.
- , *Ditos & feitos*, WEA-BR 176012.
- , *Bossa evergreen*, Albatroz-BR 1048.
- , *Roberto Menescal*, SESC-BR 0709-037 (véase N. Leão, S. Telles, E. Regina, W. Sá, etcétera).
- Miúcha, *The best of two worlds* (c/ Getz e J. Gilberto), Columbia-BR 33703 (véase Jobim).
- , *Miúcha*, Continental-BR 179105.
- , *Rosa amarela*, BMG-BR 743216/7333.
- Monteiro, Cyro, *De Vinicius e Baden especialmente para Cyro Monteiro*, Polygram-BR 558957.
- Monteiro, Doris, *Doris/Agora* (dos en uno), EMI-BR 829712.
- , *Simplesmente*, Bomba-JAP 556.
- , *Mudando de conversa*, Bomba-JAP 557.
- , *Doris Monteiro*, Polygram-JAP 4244.
- , *Doris Monteiro*, RGE-BR 6101.
- , *Doris Monteiro*, InterRecords-BR 21001.
- , *Doris Monteiro-Tito Madi*, Columbia-BR 721240.
- Moraes, Mariana de, *Mariana de Moraes*, Del Soul-USA 0300.
- Moraes, Vinicius de, *A arte de Vinicius de Moraes*, Polygram-BR 834654 (véase

- Jobim, B. Powell, M. Creuza, Toquinho).
 —, *Vinicius & Odette Lara*, Polygram-BR 512057.
 —, *Vinicius/Caymmi no Zum-Zum*, Polygram-BR 848969.
 Morelenbaum, Paula, *Paula Morelenbaum*, Cameratti-BR 1006.
 —, *Morelenbaum2/Sakamoto: Casa* (c/ J. Morelenbaum y R. Sakamoto), WEA-JAP.
 Motta, Zezé, *Divina saudade*, Albatroz-BR 3306169.
 MPB-4, *Deixa estar*, Polygram-BR 526956.
 —, *Vinicius, a arte do encontro* (c/ Q. em Cy), Som Livre-BR 14549049.
 —, *Antologia*, Mercury-BR 532597.
 Mulligan, Gerry, *Paraíso* (c/Jane Duboc), Telarc-USA 83361.
 Murphy, Mark, *Stolen... and other moments*, 32 jazz-USA 32036.
- Nogueira, Paulinho, *Paulinho Nogueira*, RGE-BR 3476004.
- Ono, Lisa, *Bossa carioca* (c/ Paulo Jobim y Daniel Jobim), Abril, Music-BR 1705002.
 —, *Essência*, Toshiba-JAP 9999.
 —, *Minha saudade* (c/ J. Donato), BMG-BR 27264.
 —, *Dream*, Abril Music-BR 1705001.
- Passos, Rosa, *Curare*, Velas-BR 11-V056.
 —, *Rosa Passos canta Antonio Carlos Jobim*, Lumiar-BR 3702/98.
 —, *Rosa Passos canta Caymmi*, Lumiar-BR 54-0100.
- Pinheiro, Leila, *Bênção, Bossa Nova*, Polygram-BR 842036.
 —, *Isso é Bossa Nova*, EMI-BR 830979.
- Powell, Baden, *Baden Powell & filhos*, Cid-BR 00156/4.
 —, *Grandes mestres da MPB, 1*, WEA-BR 063018097.
 —, *Grandes mestres da MPB, 2*, WEA-BR 063018098.
 —, *Tempo feliz* (c/ Maurício Einhorn), Polygram-BR 848852.
 —, *Baden Powell à vontade*, Polygram-BR 848968.
 —, *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, Polygram-JAP 4205.
 —, *The Frankfurt Opera concert 1975*, ANS-USA 12018.
 —, *Baden Powell*, Sesc-BR 0709-021.
- Purim, Flora, *500 miles high* (c/ Michael Brock), Fantasy-USA 1018.
 —, *Perpetual emotion*, Narada-USA 72438-50625.
- O Quarteto, *Antologia da Bossa Nova: 20 anos depois*, Universal-JAP.
 Quarteto em Cy, *O som definitivo*, Bomba-JAP 515.
 —, *Vinicius em Cy*, Cid-BR 00100-7.

- , *Quarteto em Cy*, Bomba-JAP 514.
- , *Bossa Nova*, Abril Music-BR 1705003-2.
- , *Revolución com Brasilia*, WEA-JAP.
- , *Falando de amor pra Vinicius* (c/ Luiz Claudio Ramos), Cid-BR 00544.
- Rabello, Raphael, *Todos os tons*, BMG-BR 10105.
- Raulzinho, *A vontade mesmo*, BMG-JAP (véase Raul de Souza).
- Regina, Elis, *No Fino da Bossa ao vivo*, Velas-BR 11-V030 (tres cedés).
- , *O fino do Fino* (c/ Zimbo Trio), Polygram-BR 830060.
- , *2 na Bossa* (c/ J. Rodrigues e Jongo Trio), Polygram-BR 811219.
- , *Elis*, Polygram-BR 810436.
- , *Elis, como eporquê*, Polygram-BR 811468.
- , *Elis Regina in London*, Polygram-BR 558264.
- , *Elis, Miéle e Bôscoli*, en directo en el Teatro da Praia, Río de Janeiro (c/ R. Menescal), Polygram-BR 558030.
- , *Elis especial*, Polygram-BR 811220.
- , *Elis & Tom* (c/ Jobim), Polygram-BR 824418.
- Resende, Markos, *About Jobim... and other greatest masters*, BMG-BR 74321559652.
- Ribeiro, Pery, *Pery é todo bossa/Pery muito mais bossa* (dos en uno), EMI-BR 831207.
- , *Pery sings Bossa Nova hits*, EMI-BR 524533.
- Ricardo, Sérgio, *Um Sr. Talento*, Polygram-BR 512055.
- , *Sérgio Ricardo*, Sesc-BR 0709-049.
- Rollings, Sonny, *What's new?* (c/ Jim Hall), BMG-USA 52572.
- Rosenblit, Alberto, *Trilhas brasileiras*, Caravelas-BR 270038.
- Sá, Wanda, *Bossa entre amigos* (c/ R. Menescal y M. Valle), Albatroz-BR 016.
- , *Wanda Sá & Bossa Três*, Abril Music-BR 1705005.
- , *Vagamente*, Bomba-JAP 506.
- , *Softly!*, EMI-JAP 50290.
- , *Eu e a música* (c/ R. Menescal), Cid-BR 00182.
- , *Brasileiras* (c/ Célia Vaz), Cid-BR 118-0.
- , *Wanda & Menescal*, Cid-BR 00182-3.
- , *Estrada Tokyo-Rio* (c/ R. Menescal), Albatroz-BR 1016.
- Saboya, Carol, y Nelson Faria, *Interpretam as canções de Antonio Carlos Jobim*, Lumiar-BR 41-02/99.
- Salvador, Dom, *Dom Salvador Trio*, Imagem-BR 2016.
- Salvador, Henri, *Chambre avec vue*, Virgin-FR 724385-02472-6.

Sambalanço Trio, *Sambalanço Trio*, Ubatuqui-ESP 842732812306.
 —, *Reencontro*, Bomba-JAP 22042.
 Santiago, Emílio, *Bossa Nova*, Epic-BR 2-495819.
 Santos, Agostinho dos, *Agostinho dos Santos*, EMI-BR 833466.
 Santos, Moacyr, *Ouro negro* (c/ Zé Nogueira, M. Adnet, etcétera), MPB-BR 325912001312.
 —, *Saudade*, Toshiba-JAP 6289 (véase E. Cardoso, E. Machado).
 Santos, Vittor, *Trombone*, Leblon Records-BR 031.
 Schifrin, Lalo, *Bossa Nova groove*, Ubatuqui-ESP 301.
 Shank, Bud, *Bossa Novayears* (c/ C. Fischer, J. Donato, J. Pass, S. Mendes), Ubatuqui-ESP 307.
 —, *Bud Shank & his Brazilian friends* (c/ J. Donato y R. Valença), EMI-JAP 50634.
 —, *Brazilliance, vol. 1* (c/ L. Almeida), Blue Note-USA 96339. Simonal, Wilson, *A nova dimensão do samba*, EMI-BR 833531.
 —, *Meus momentos*, EMI-BR 852388.
 Sims, Zoot, *Recado Bossa Nova*, Ubatuqui-ESP 842732812308.
 Sinatra, Frank, *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, WEA-BR 759927041.
 —, *Sinatra & company* (c/Jobim y E. Deodato), WEA-BR 91033.
 Soares, Claudette, *Claudette Soares*, InterRecords-BR 31002.
 —, *E dona da bossa*, Imagem-BR 1032.
 —, *Como é grande o meu amor por você*, Som Livre-BR 5004.
 —, *Claudette Soares ao vivo*, Som Livre-BR 5004 (véase D. Farney).
 —, *Claudette Soraes n.º 3*, Universal-JAP 3076.
 Souza, Clayber de, *Nos caminhos da Bossa*, Allegreto-BR 01001.
 Souza, Raul de, Rio, MixHouse-BR 0004 (véase Edison Machado).
 Stratta, Ettore, *Symphonic Bossa Nova*, Teldec-USA 4509-90877.

Tabajara, Orquesta, *TabajaraplaysJobim*, Cid-BR 00159.
 Tamba Trio, *Tamba Trio*, Polygram-JAP 4214.
 —, *Tempo=Avanço*, Polygram-JAP 4239.
 —, *Classics*, Polygram-BR 536958.
 —, *Millenium*, Polygram-BR 73145428932.
 —, *20 anos de sucessos*, BMG-JAP.
 Tamba 4, *Samba blim*, Polygram-JAP 5054.
 —, *We and the sea*, Polydor-JAP 5025.
 Telles, Claudia, *Chega de saudade*, Cid-BR 00484-8.
 —, *Dedicado a Sylvia Telles*, Cid-BR 00302.
 Telles, Mário, *Mário Telles*, Columbia-BR 866109.

- Telles, Sylvia, *Carícia/Amor de Gente Moça* (dos en uno), EMI-BR 827535.
 —, *Amor em hi-fi*, Polygram-BR 848850.
 —, *Bossa, balanço e balada*, Polygram-BR 512054.
 —, *Silvia*, EMI-JAP 50283.
 —, *Bossa session* (c/ L. Alves y R. Menescal), Polygram-BR 558959.
 —, *Sylvia Telles u. s. a.*, Polygram-JAP 4202.
 Tenório Jr., *Embaló*, Bomba-JAP 540.
 Thielemans, Toots, *Aquarela do Brasil* (c/ E. Regina), Polygram-ALE 830391.
 Toquinho, *A Bossa do Toquinho*, RGE-BR 3466003.
 —, *Convite para ouvir Toquinho & Vinicius* (c/ V. de Moraes), RGE-BR 8503.
 —, *São demais os perigos desta vida* (c/ V. de Moraes), 30XD-JAP 1036.
 Tostes, Suzana y Bob, *Sessão dupla/Novas bossas*, Dabliú-BR 0029. 3 na Bossa, 3 na Bossa, Abril Music-BR 1105002-5006 (cinco cedés).
 Turma da Bossa, *Ao vivo no Bar do Tom*, Cid-BR 00539/5.
- Valença, Rosinha de, *Apresentando Rosinha de Valença*, Universal-JAP.
 —, *Folklore e Bossa Nova do Brasil* (c/ E. Lobo y S. Telles), MPS-ALE 533133.
 Valle, Marcos, *Escape*, FarOut-GB 048.
 —, *Samba demais/O compositor e o cantor* (dos en uno), EMI-BR 829370.
 —, *The essential Marcos Valle, Mr. Bongo*-USA 003 y 004 (dos cedés).
 —, *Samba '68*, Polygram-USA 314559516.
 —, *Nova Bossa Nova*, FarOut-GB 022.
 —, *Viola enluarada*, EMI-BR 833607.
 —, *Braziliance!*, EMI-JAP.
 Vandré, Geraldo, *Mestres da MPB (Hora de lutar)*, Continental-BR 997752.
 —, *20 preferidas*, RGE-BR 5613.
 —, *Pérolas*, Som Livre-BR 6072.
 Vaughan, Sarah, *Copacabana*, Pablo-BR 2312-125.
 —, *O som brasileiro de Sarah Vaughan*, RCA-BR 10027.
 Veloso, Caetano, *A bossa de Caetano*, Polygram-BR 60121594772.
 —, *Domingo* (c/ G. Costa), Polygram-BR 8385555.
 —, *Totalmente demais*, Polygram-BR 830145.
- Wanderley, Walter, *Boss of the Bossa Nova*, Motor-ALE 535585.
 —, *Samba swings!*, Scam-USA 9704.
 —, *Brazil's greatest hits*, Crescendo-USA 2137.
 —, *Chegança*, Polygram-JAP 2562.
 —, *Summer samba*, Polygram-JAP 2590.

—, *Talkin' Verve*, Verve-USA 557080.

Winter, Paul, *Jazz meets the Bossa Nova*, Sony-JAP 7153.

—, *The sound of Ipanema/Rio* (c/ C. Lyra, L. Bonfá, R. Menescal, L. Eça) (dos en uno), Collectables-USA 6672.

Zimbo Trio, *Ao vivo*, Movieplay-BR 317 (véase E. Regina).

—, *30 anos*, RGE-BR 3476008.

—, *20 preferidas*, RGE-BR 5528.

—, *Zimbo Trio*, Sesc-BR 0709-050.

ANTOLOGÍAS, BANDAS SONORAS, EDICIONES ESPECIALES Y SONGBOOKS

Los títulos que siguen no recogen todos los cedés en estos formatos. Contando sólo antologías, surge a razón de una cada hora. La mayoría recurren al archivo actualmente en poder de la Vivende-Universal (ex Polygram), la cual comprende los discos que eran originalmente de Philips, Festa y Forma, entre los brasileños, y de Verve, CTR, MGM, Mercury, a&m, Impulse, Decca, etcétera, entre los estadounidenses. De ahí que las antologías de la Polygram sean intercambiables, con la inevitable presencia de «The Girl from Ipanema» (*Getz/Gilberto*), «Águas de março» (*Elis & Tom*) y otros clásicos, siempre en las mismas grabaciones. Pero aún hay mucho por descubrir en tales archivos. Para empezar: sólo en el antiguo sello Sinter, nunca explotado, tienen todos los primeros sencillos de João Donato y Johnny Alf.

La EMI hace poco que ha empezado a recurrir a sus ricos fondos de la Odeon y de la recién adquirida Copacabana (en cuyo sello João Gilberto grabó su primer 78 rpm en solitario, «Quando ela sai»/«Meia luz», en 1952: pero no inviten a João Gilberto y a la EMI a la misma cara de un disco). La BMG y la Sony (dueñas, respectivamente, del material de RCA y Columbia) todavía no se han dado cuenta de lo que guardan en el cofre. La WEA, que ahora tiene en su poder las grabaciones de la antigua Continental, sí ha soltado ya buenos títulos, en la misma línea del excelente sello Revivendo, de Curitiba. En cuanto a la RGE, que actualmente dispone del interesantísimo catálogo de Todamérica, ¿sabrá que fue en ésta donde salieron los dos 78 rpm del conjunto Garotos da Lua, en 1951, con João Gilberto como *crooner*?

Los *songbooks* producidos por Almir Chediak en su sello Lumiar son

imprescindibles: ofrecen una panorámica de la obra de cada artista, y el contar con un elenco contemporáneo en las interpretaciones le presta una «modernidad» que a veces ofrece un estupendo contraste con los originales.

O amor, o sorriso e a flor (c/ R. Menescal, C. Soares, L. C. Vinhas, S. César, S. Delfino, etcétera), Castle-BR 3213011-12-13 (tres cedés).

O amor, o sorriso e a flor (c/ Marina, G. Costa, Ch. Buarque, N. Leão, MPB-4, etcétera), Polygram/Reader's Digest-BR 994045 (cuatro cedés).

Antonio Carlos Jobim songbook (c/ J. Bosco, E. Ramalho, W. Tiso, Djavan, E. Santiago, J. Nogueira, etcétera), Lumiar-BR 108300/304 (cinco cedés).

Antonio Carlos Jobim songbook instrumental (c/ Ed Motta, N. Ayres, S. Tapajós, Sivuca, V. Santos, L. Braga, etcétera), Lumiar-BR 107742/3.

Antonio Carlos Jobim - The man from Ipanema (c/ Jobim, Getz, Elis, Astrud, Bonfá, J. Gilberto), Polygram-USA 3145258802 (tres cedés).

Black Orpheus, banda sonora de la película de 1959 (c/ Bonfá, A. dos Santos, etcétera), Polygram-USA 830783.

Blue Note plays Jobim, Blue Note-USA 72438 352835.

Bossacucanova, vol. 1 (c/ C. Lyra, Astrid, Claudia Telles, Cris Delano, R. Menescal, etcétera), RDS-BR 2018.

A Bossa no Paramount (c/ M. Valle, E. Regina, V. de Moraes, Wanda Sá, Zimbo Trio, etcétera), RGE-BR 9007.

Bossa Nova - Acervo especial (c/ D. Farney, Os Cariocas, A. Costa, F. Purim, Miúcha, etcétera), BMG-BR 100019.

Bossa Nova, banda sonora de la película de 1999 (c/ E. Deodato y otros), Verve-USA 314543714.

Bossa Nova at Carnegie Hall (c/Jobim, J. Gilberto, C. Lyra, S. Mendes, L. Bonfá, A. dos Santos, etcétera), Ubatuqui-ESP 8427.

Bossa Nova, sua história, sua gente (c/ M. Reis, N. Bengell, L. Alves, D. Farney, N. Leão, Maysa, etcétera), Polygram-BR 848302 (dos cedés).

Bossa Nova trinta anos depois (c/ C. Veloso, Tamba, Jobim, MPB-4, E. Regina, etcétera), Polygram-BR 826870.

Bossa sempre Nova (c/ C. Lyra, C. Telles, S. César, P. Ribeiro, S. Delfino, T. Madi, etcétera), RGE-BR 600-1/2/3 (tres cedés).

Brazilian horizons (c/ V. Guaraldi, M. Santamaría, B. Sete, B. Evans, K. Burrell, C. Tjader, E. Fitzgerald, etcétera), BMG-BR 47078.

Carlos Lyra Songbook (c/ Jobim, C. Veloso, C. Eller, Joyce, L. Pinheiro, Simone, E. Santiago, Lobão, etcétera), Lumiar-BR 04/94.

Casa da Bossa (c/ N. Caymmi, Patricia Marx, Sandra de Sá, J. Alf, W. Simonal, Erasmo Carlos, etcétera), Polygram-BR 536061.

Chega de saudade - The best of Bossa Nova (c/ J. Gilberto, N. Bengell, J. Donato,

- S. Telles, C. Lyra, M. Valle, etcétera), EMI-BR 827605.
- Chega de saudade* (c/ Os Namorados, D. Farney, V. de Moraes, Tamba Trio, etcétera), Polygram Special Marketing/Org. Propeg-BR (edición no comercial).
- Edu Lobo Songbook* (c/ Jobim, Ch. Buarque, Garganta Profunda, T. Maia, N. Caymmi, Guinga, etcétera), Lumiar-BR 107441-42 (dos cedés).
- O fino da bossa*, espectáculo en el Teatro Paramount de São Paulo (c/ R. de Valença, A. Costa, P. Nogueira, J. Ben, N. Leão, etcétera), RGE-BR 3476012.
- Forma —A grande música brasileira* (c/ B. Powell, V. A. Brasil, M. Santos, E. Deodato, F. Hime, Bossa 3, etcétera), Polygram-BR 528491.
- Garota de Ipanema*, banda sonora de la película de 1967 (c/ N. Leão, V. de Moraes, Ch. Buarque, etcétera), Universal-JAP 3008.
- Gemini V —Ao vivo no Porão 73* (c/ Pery Ribeiro, Leny Andrade y Bossa Três), EMI-BR 836674.
- Os grandes sucessos do Paramount* (c/ A. Costa, Zimbo Trio, W. Santos, T. Madi, etcétera), RGE-BR 3476009.
- João Donato Songbook* (c/ G. Costa, A. Calcanhotto, C. Veloso, G. Gil, Djavan, R. Passos, J. Nogueira, L. Andrade, etcétera), Lumiar-BR 43/44/45-99 (tres cedés).
- Marcos Valle Songbook* (c/ Ch. Buarque, E. Motta, J. Alf, W. Sá, I. Koorax, Azymuth, etcétera), Lumiar-BR 3904/98 (dos cedés).
- Meus primeiros passos e compassos* (grabaciones originales de todas las canciones de Jobim hasta 1958), Revivendo-BR 110.
- A música de Baden Powell* (c/ E. Regina, E. Cardoso, Os Cariocas, G. Vandré, Toquinho, etcétera), Som Livre-BR 3029.
- As músicas dos filmes de Carlos Diegues* (c/ N. Leão, J. Ben, M. Bethânia, Ch. Buarque, etcétera), Natasha-BR 789700903232.
- Musicanossa* (c/ Regininha, Agora 4, Magda, J. Alf, R. Menescal, etcétera), Universal-JAP.
- Noites tropicais* (selección de Nelson Motta, c/ J. Gilberto, Tamba Trio, S. Mendes, J. Ben, N. Leão, E. Regina, G. Gil, etcétera), Universal-BR 60121578162.
- Olha que coisa mais linda — Homenagem a Tom Jobim* (c/ I. Lins, E. Motta, C. Brown, Ch. Buarque, D. Mercury, etcétera), Som Livre-BR 2291.
- Orfeu*, banda sonora de la película de 1999 (c/ C. Veloso), Natasha-BR 292105.
- Para viver um grande amor*, banda sonora de la película de 1983 (c/ Dori Caymmi, Djavan, Zezé Motta), Columbia-BR 721357.
- 40 anos — Bossa Nova* (c/ R. Menescal, W. Sá, I. Lins, Joyce, L. Pinheiro, etcétera), Albatroz-BR 4015.
- 60 anos da cni, 40 da Bossa Nova* (c/ S. Telles, L. Alves, Jobim, L. Dale,

- N. Bengell, etcétera), Polygram Special Marketing/CNI (edición no comercial) (dos cedés).
- Show Opinião* (c/ Nara Leão, Zé Kéti y J. do Valle), Polygram-BR 522400.
- Sinfonia do Rio de Janeiro* (c/ D. Farney, Os Cariocas, E. Borba, L. Alves, etcétera), Continental-br 45099180.
- Tempos de Bossa Nova (Bossa Nova times)* (c/ Candinho, T. Madi, C. Feitosa, Normando, Durval Ferreira, etcétera), Ventura-BR 0004.
- Tom Jobim — Raros compassos* (c/ M. Reis, Marlene, Carlos José, Ângela Maria, V. Celestino, E. Soares, S. Egg, etcétera), Revivendo-BR 142/143/144 (tres cedés).
- A trip to Brazil* (c/ Os Namorados, J. Donato, Os Gatos, Paul Desmond, M. Valle, etcétera), Motor-ALE 565382.
- A trip to Brazil, vol. 2: Bossa & beyond* (c/ J. Gilberto, Jon Hendricks, J. Ben, Erlon Chaves, Azymuth, etcétera), Universal-UE 545360.
- Vinicius de Moraes Songbook* (c/ Jobim, Simone, N. Matogrosso, I. Lins, Joyce, Miúcha, etcétera), Lumiar-BR 01/93 (tres cedés).
- Viva a Bossa Nova* (c/ M. Valle, Gilson Peranzetta, L. Pinheiro, D. Monteiro, J. Donato, etcétera), EMI-BR 497832.
- Vivendo Vinicius* (c/ B. Powell, C. Lyra, Miúcha e Toquinho), BMG-BR 7432169005.

OTROS DISCOS INTERESANTES PARA LA BOSSA NOVA

Incontables cantantes, compositores, músicos y arreglistas del pasado (brasileños y estadounidenses) fueron importantes en la formación de los jóvenes que hicieron la bossa nova. Muchas de sus grabaciones que se citan en este libro (casi todas de las décadas de 1940 y 1950) están en estos cedés, algunos de los cuales son ya también difíciles de encontrar.

- Almeida, Laurindo de, *Brazilliance, vol. 1* (c/ B. Shank), Blue Note-USA 96339 (véase Stan Getz).
- Anjos do Inferno, *Clássicos da velha guarda*, Motodiscos-BR 107800053.
- Baker, Chet, *The best of Chet Baker sings*, Pacific-USA 792932.
- Barroso, Ary, *O mais brasileiro dos brasileiros* (c/ F. Alves, A. de Almeida, M. Reis, C. Miranda, C. Monteiro, Anjos do Inferno, etc.), Revivendo-BR 040.

- , *Este é o Ary que eu gosto* (c/ J. Gilberto, E. Cardoso, Jamelão, E. Regina, F. Alves), Warner-BR 63010466.
- Caymmi, Dorival, *Caymmi, amor e mar* (caja que contiene *Canções Praieiras; Sambas de Caymmi; Eu vou pra Maracangalha; Caymmi e o mar; Ary Caymmi e Dorival Barroso; Cymmi e seu violão; Eu não tenho onde morar; Caymmi 1965; Caymmi 1972; Caymmi também é de rancho; Caymmi's grandes amigos; Dori, Nana, Danilo e Dorival Caymmi; y Cantando Caymmi*), EMI-BR 652530593 (siete cedés).
- Christy, June, *The Uncollected June Christy* (c/ The Kentones), Hindsight-USA 219.
- , *Something cool*, EMI-USA 796329.
- Connor, Chris, *Chris*, Bethlehem-USA 5001.
- Day, Doris, *Young man with a horn* (c/ Harry James), Sony-JAP 911.
- , *Sings 22 original recordings (1952-53)* (c/ Page Cavanaugh Trio), Hindsight-USA 411.
- Eckstine, Billy, *Everything I have is yours (Best of the MGM years)*, Verve-USA 819442.
- Garcia, Isaura, *Cantores do rádio*, EMI-BR 530140.
- Garoto, *Viva Garoto*, Projeto Memória Brasileira 107225.
- Kenton, Stan, *Stan Kenton and his orchestra 1946*, Classics-UE 949.
- London, Julie, *Julie is her name* (c/ Barney Kessell), EMI-BR 799804.
- Lopes, Dora, *Enciclopédia da gíria*, InterRecords-BR 22009.
- Mesquita, Custódio, *Prazer em conhecê-lo* (c/ Marlene, N. Matogrosso, Rosana Toledo, etcétera), Funarte-BR 32040.
- Mooney, Joe, *Do you long for oolong?*, HEP-GB 63.
- , *Joe breaks the ice*, HEP-GB 65.
- Ney, Nora, *Tire seu sorriso do caminho*, Sigla-BR 4192.
- , *Nora Ney*, Sesc-BR 0709-024.
- O'Day, Anita, *Let me off uptown!* (c/ G. Krupa), Sony-USA 65625.
- Pereira, Geraldo, *Evocação v* (c/ J. Nogueira, E. Medeiros, N. Sargento, etcétera), Eldorado-BR 584085.
- Pied Pipers, *The best of the Pied Pipers featuring Jo Stafford*, EMI-USA 72438-19662.
- Reis, Mário, *Mário Reis canta suas criações em hi-fi/Mario Reis* (dos en uno), EMI-BR 827610.
- Reis, Mário-Luis Barbosa, *Gosto que me enrosco*, Revivendo-BR 036.
- Rosa, Noel, *Noel pela primeira vez* (decenas de intérpretes originales, él incluido), Velas-BR 32591 (catorce cedés).
- Silva, Orlando, *O cantor das multidões* (grabaciones originales, 1935-1942), BMG-BR 7432123238 (tres cedés).

- Silva, Roberto, *Descendo o morro/Descendo o morro n.º 2* (dos en uno), EMI-BR 520162.
- Sinatra, Frank, *Songs for younglovers*, Capitol-USA 496986.
- , *Only the lonely*, Capitol-USA 496996.
- , *Nice 'n'easy*, Capitol-USA 497000.
- Tormé, Mel, y The Mel-Tones, *Afoggy day*, Musicraft-USA 54.
- , *There's no one butyou*, Musicraft-USA 60.
- Vadico, *Festa dentro da noite*, Festa-BR 1803.
- Van Damme, Art, *The Van Damme sound*, Collectables-USA 5878.
- Vaughan, Sarah, *The essential Sarah Vaughan*, CBS-USA 467152.
- Varios, *Apoteose do samba* (numerosos intérpretes), EMI-BR 823340-346 (seis cedés).
- , *West CoastJazz* (c/ L. Almeida, Ch. Baker, S. Kenton, G. Mulligan, B. Shank, etcétera), Fantasy-USA 4425 (cuatro cedés).

TREINTA GRANDES ELEPÉS QUE AÚN NO HAN RESUCITADO EN CEDÉ

Hasta el momento (agosto de 2001), muchos grandes elepés de bossa nova, o relacionados con ella, permanecen inéditos en cedé (o sólo existen en cedés caseros, que circulan entre coleccionistas privilegiados). He aquí treinta de ellos, según un criterio muy personal. Aunque, según este mismo criterio propio, podrían ser trescientos...

- Alves, Lúcio, *A bossa é nossa*, Philips 630410, grabado en 1960.
- Bengell, Norma, *Ooooooh! Norma*, Odeon 3112, 1959.
- Candinho, *Mergulhador* (c/ Cussy de Almeida), Phonodisc 030404142, 1978.
- Os Cariocas, *Os Cariocas a Ismael Neto*, Columbia 37012, 1957.
- Os Cobras, *O LP* (instrumental, c/ Raulzinho, P. Moura, Tenório Jr., etcétera), RCA 1290, 1964.
- Costa, Alayde, *Alayde canta suavemente*, RCA 1030, 1960.
- Dom Um, *Dom Um*, Mercury 523122, 1964.
- Eça, Luiz, *Luiz Eça & cordas*, Philips, 842809, 1965.
- Farney, Dick, *Penumbra romance*, London 1081, 1973.

- Os Gatos, *Os Gatos*, Philips 842811, 1965.
- Juarez, *Bossa Nova nos States*, Masterplay 13020, 1962.
- Leão, Nara, *Opinião de Nara*, Philips 632732, 1964.
- Luiza, *Luiza* (c/ Moacyr Santos), RCA 1295, 1965.
- Lyra, Carlos, *Depois do carnaval*, Philips 630492, 1963.
- Madi, Tito, ... *E a chuva continua* (contiene su primer elepé, *Chove lá fora* [1957], y cuatro cortes más), Continental 3081, 1960.
- Mariza (Gata Mansa), *A suave Mariza*, Copacabana 11089, 1959.
- Menescal, Roberto, *Surfboard*, Elenco MEV-9, 1964.
- , *A Bossa Nova de Roberto Menescal*, Elenco ME-3, 1963.
- Mitchell & Ruff, *Brazilian trip* (c/ Candinho, Durval Ferreira, Chico Batera), Epic 26360, 1967.
- Sambacana, *Conjunto Sambacana*, Odeon 3375, 1964) [Existen otros cinco elepés del conjunto liderado por Pacífico Mascarenhas, en sellos diferentes]
- Santiago, Emílio, *Feito para ouvir*, Philips 6349319, 1977.
- Santos, Moacyr, *Coisas*, Forma FM-8, 1965.
- , *The maestro*, Blue Note/Copacabana 11894, 1973.
- Santos, Walter, *Bossa Nova*, Audio Fidelity 1994, 1964.
- Telles, Sylvia, *It might as well be spring*, Elenco ME-11, 1967.
- , *The music of Mr. Jobim*, Elenco MEV-5, 1966.
- Wilson, Jack, *Brazilian Mancini* (c/ Roy Ayers, T. Neto, Ch. Batera y «Tony Brazil» [TomJobim, pseud.]), Vault 1001, 1964.
- Varios, *Bossa Nova mesmo* (c/ C. Lyra, S. Telles, primera grabación de Vinicius, etcétera), Philips 630424, 1960.
- , *Em cada estrela uma canção* (canciones de Newton Mendonça, c/ Mariza, Ernani Filho, Carminha Mascarenhas), Copacabana 11191, 1961.
- , *Vamos dançar?* (primeras grabaciones de João Donato, Johnny Alf, etcétera, en 1953), Sinter 1801, 1957.



Alto contraste: programación visual de Chico y Villela, típica de la bossa nova.

BIBLIOGRAFÍA

- Discografia brasileira 78 r. p. m.: 1902-1964* (cinco volúmenes), Org. Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano, M. A. de Azevedo Nerez, Río de Janeiro, Xerox-Funarte, 1982.
- Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular* (dos volúmenes), Org. Marcos Antonio Marcondes, São Paulo, Art Editora, 1977.
- Cabral, Sérgio, *abc de Sérgio Cabral*, Río de Janeiro, Codecri, 1979.
- Cabral, Sérgio, *Tom Jobim*, Río de Janeiro, Companhia Brasileira de Projetos e Obras (CBPO), 1987.
- Campos, Augusto de (ed.), *Balanço da Bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1968.
- Cardoso, Sylvio Tullio, edición particular, *Dicionário biográfico de música popular*, Río de Janeiro, 1965.
- Chediak, Almir, *Songbook da Bossa Nova* (cuatro volúmenes), Río de Janeiro, Lumiar, 1990.
- Delfino, Jean-Paul, *Brasil Bossa Nova*, Aix-en-Provence, Édisud, 1988.
- Echeverría, Regina, *Furacão Elis*, Río de Janeiro, Nórdica, 1985.
- Homem de Mello, José Eduardo, *Música popular brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1976.
- Jobim, Tom, y Ana, *Ensaio poético*, Río de Janeiro, Passaredo/Record, 1988.
- Machado, Carlos, y Pinho, Paulo de Faria, *Memórias sem maquiagem*, São Paulo, Cultura, 1978.
- Maria, Antônio (Ivan Lessa, ed.), *O Jornal de Antônio Maria*, Río de Janeiro, Saga, 1968.
- Maria, Antônio, *Pernoite*, Río de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1989.
- Neto, Ramalho, *Historinha do Desafinado*, Río de Janeiro, Vecchi, 1965.
- Roberts, John Storm, *The Latin tinge*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Saroldi, Luiz Carlos, y Moreira, Sonia Virginia, *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, Río de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1984.
- Souza, Tárík de, y Andreato, Elifas, *Rostos e gostos da MPB*, Porto Alegre, L&PM, 1979.
- Tinhorão, José Ramos, *O samba agora vai...*, Río de Janeiro, JCM Editores, 1969.
- Tinhorão, José Ramos, *Música Popular - Um tema em debate*, Río de Janeiro, JCM Editores, 1969.
- Tinhorão, José Ramos, *Pequena história da Música Popular*, Petrópolis, Vozes, 1974.
- Tinhorão, José Ramos, *Música Popular - do gramofone ao rádio e tv*, São Paulo, Ática, 1981.
- Varios autores, *Nova história da música popular brasileira* (colección de

fascículos y discos; varios volúmenes), 2.^a ed., Abril Cultural, 1978.
Varios autores, *Brasil musical*, Río de Janeiro, Art Bureau, 1988.
Varios autores, *O som do Pasquim*, Río de Janeiro, Codecri, 1976.
Varios autores, *Do barquinho ao avião* (cuaderno del álbum conmemorativo de los treinta años de la bossa nova y de la Líder Táxi Aéreo), Río de Janeiro, 1989.
Werneck, Humberto, *Chico Buarque, letra e música* (dos volúmenes), São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ILUSTRACIONES

Aldyr Tavares/*Manchete*
Antonio Nery
Antônio Rudge/*Abril*
Carlos Abrunhosa/*Manchete*
Carlos Kerr/*Manchete*
Chico Pereira
Emmanuel Nery
Esko Murto
Eveline Muskat/*Manchete*
Fernando Abrunhosa
Hélio Santos
Herman Leonard, en *L'oeil du jazz*
Indalécio Wanderley
Ivson
Jean Solari/*Abril*
Luís Conceição
Paulo Lorgus/*Abril*
Paulo Scheuenscutul/*Manchete*
Sérgio Jorge/*Manchete*
Wilson Chumbo/*Manchete*
Abril
Agencia JB
Jazz Hot
Manchete
Colección de Alberto Fernandes
Colección de Alfonso Lafita
Colección de Aminthas. Jorge Cravo
Colección de Araken Peixoto
Colección de Arnaldo de Souteiro
Colección de Badeco
Colección de Cyrene Mendonça
Colección de Carlos Lyra
Colección de Flavio Ramos
Colección de João Donato
Colección de João Luiz de Albuquerque
Colección de Jonas Silva
Colección de Lúcia Libion
Colección de Maria do Carmos Queiroz
Colección de Miécio Caffé

Colección de Miúcha
Colección de Nara Leão
Colección de Roberto Menescal
Colección de Sabá
Colección de Tião Neto
Colección de Walter Silva



Gran disco: la portada de A bad Donato, que nunca se lanzó en Brasil.

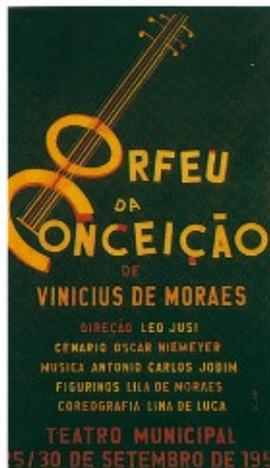


La pandilla: de pie, Bebeto, Bôscoli y Feitosa; en la arena, Menescal, Hércio, Vinhas, Eça y Normando.

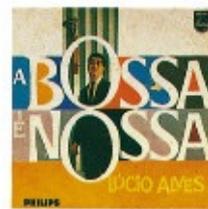
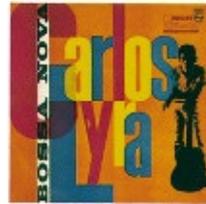
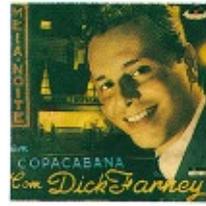
MAPAS Y FOTOGRAFÍAS EN COLOR

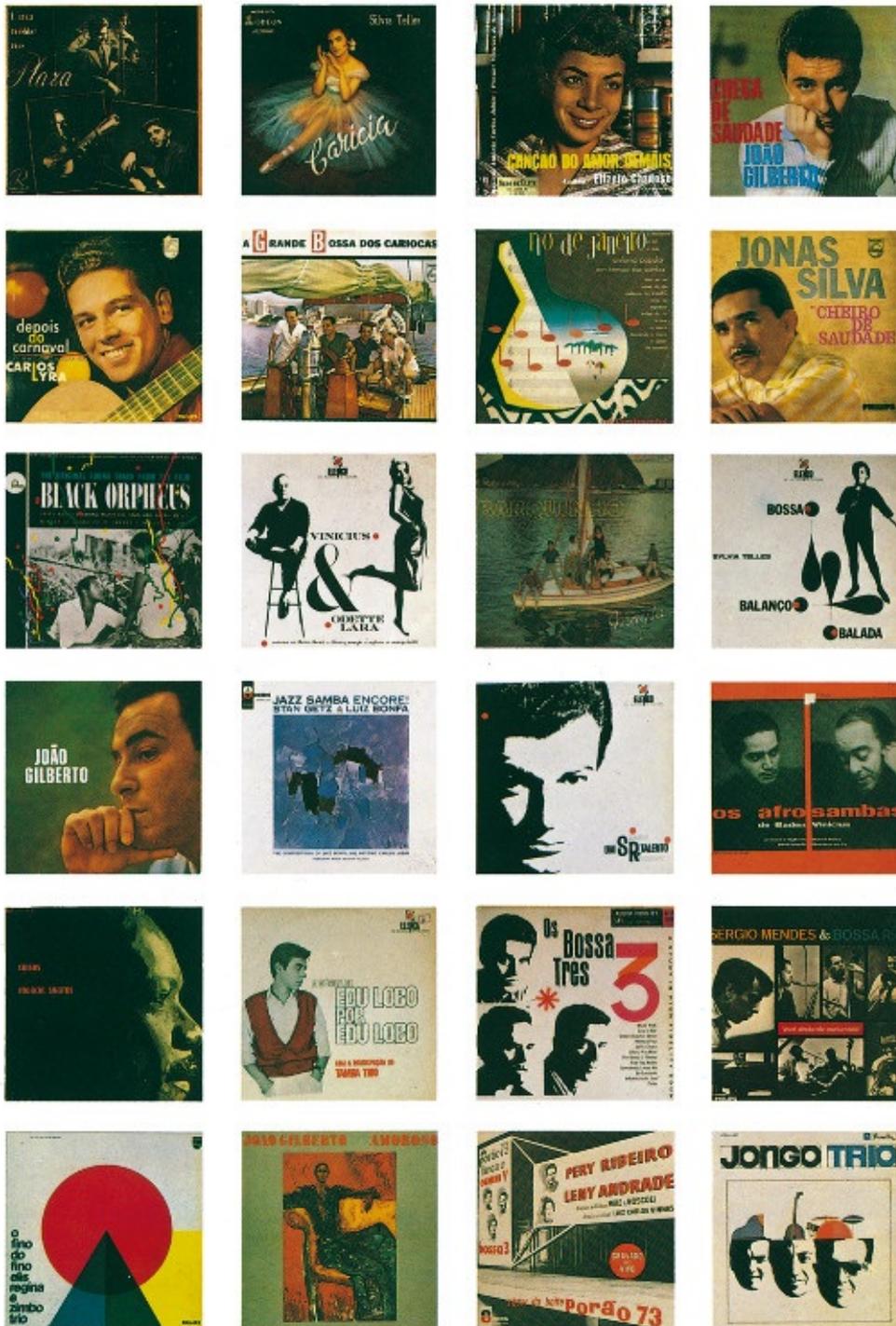
BOSSA NOVA HASTA EN LAS PORTADAS DE LOS DISCOS

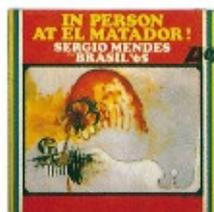
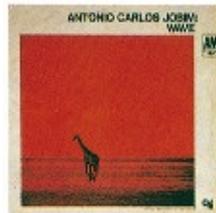
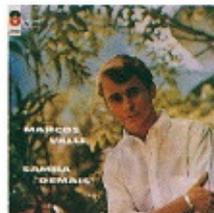
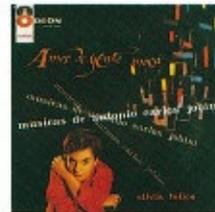
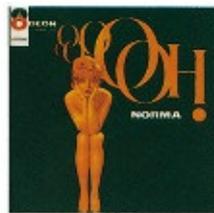
Grandes artistas gráficos, como el fotógrafo Chico Pereira y el director de arte César Villela, vibraron con la bossa nova. Ellos son los autores del ochenta por ciento de estas portadas.

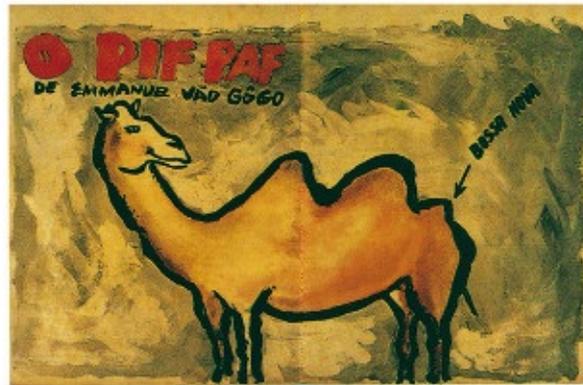


Cartel original de *Orfeu*: el grafismo moderno de Carlos Scliar.







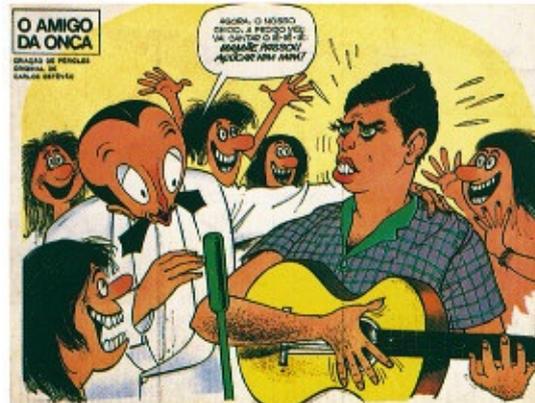


El genial camello *bossa nova* [literalmente, protuberancia nueva] de Millôr Fernandes en *O Cruzeiro* (11-VI-1960).



O Amigo da Onça apoya al bandido: Carlos Estêvão en *O Cruzeiro* (14-I-1967).

La publicidad se apodera de la marca y se pone a vender "bossa nova".







RUY CASTRO (Brasil, 1948). Periodista con una larga experiencia en la prensa de Río de Janeiro y São Paulo, alcanzó una autoridad notable en el mundo del periodismo musical a principios de los noventa con su libro *Chega de Saudade* (traducido al castellano como *Bossa nova. La historia y las historias*), que además contribuyó a la recuperación del género de la bossa nova, que se encontraba entonces abandonado en Brasil. Desde entonces, su icónico libro ha tenido más de veinte reimpresiones en Estados Unidos, Alemania e Italia. Es también autor de la guía literario-musical *Rio Bossa Nova*.