



**Para salir
de lo efímero.**
El discurso literario y la
música popular brasileña

Biagio D'Angelo

*A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba, é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece no sempre agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora
O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja, o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador*

Caetano Veloso, *Desde que o samba é samba*

Situacionalidad

Nosotros, los posmodernos. Así nos podríamos definir, sujetos críticos, observadores, espectadores de una realidad en continua transformación. También nos podríamos definir, si no convocamos ese término, tan equivocado y multiforme, conforme las lecturas de Frederic Jameson, Jean-François Lyotard e Ihab Hassan, en una temporalidad concreta que nos pertenece, porque en ella vivimos y nos movemos: («Aún somos los mismos y vivimos», dice una canción del cantautor brasileño Belchior). Vivir la posmodernidad y vivir en ella significa rendir cuentas sobre cuestiones como ecletismo, cultura popular, fragmentariedad, poshumanismo, entre otras. Esas cuestiones, que hacen parte de un conjunto de experiencias de la posmodernidad que todos, sin excepción alguna, viven, encuentran una barrera, algunas veces insuperable, en las instituciones de enseñanza: escuelas, colegios, universidades. El miedo a la «novedad», que implica siempre una renovación interior, ha sido acompañado por una banalización de los problemas vinculados con una nueva estética que podríamos llamar «estética de lo feo». Esos parámetros, sin duda desconcertantes, fueron recibidos, por una cierta generación de profesores, padres e intelectuales, como un peligro y un *nonsense*. Evitando el realismo de los tiempos, ellos juzgaron a estudiantes, hijos y jóvenes rechazando, de manera moralista, el involucrarse con el ritmo frenético del tiempo (que no necesariamente tiene que ser un «buen» tiempo) y sobre todo con las preguntas y exigencias existenciales que permanecieron al nivel ontológico, durante el tiempo que cambiaron como punto de partida (referencia al pasado, crítica a las instituciones como núcleos preestablecidos, ausencia de jerarquías, modelos modificados de belleza, entre otros).

Roland Barthes afirmaba que «lo Nuevo no es una moda, pero sí un valor, fundamento de toda crítica». En efecto, sin «novedad», la obra de arte —o, como quieren los críticos de la posmodernidad, el gesto estético— carecería de originalidad. A propósito de originalidad, nuestros tiempos misturan la falta de buen gusto y la curiosa reutilización de material preexistente. La variación es la gran característica de ese nuevo modelo estético, así como el reciclaje. Las formas nuevas son las formas repetidas. Y las formas repetidas asumen valor actual como formas híbridas, donde lo híbrido no significa monstruoso, pero constituye un concepto en que, de hecho, la vida de la forma toma otra apariencia, otra materialidad, otra consistencia y, por lo menos, queda regenerado, queda «casi nuevo», queda «vida». Barthes alertaba de la banalización también de esa hibridez «vital», ya que no puede ser escondida la existencia de un flujo pobre e inconsciente de personas dispuestas a ridiculizar la cultura de masa y a anular, en las cuestiones que ese tipo de cultura propone, los deseos ontológicos de cada sujeto (la felicidad, la salud, un amor auténtico). Escribía

Barthes en *O prazer do texto*: «La forma bastarda de la cultura de masa es la repetición vergonzosa, la obliteración de las contradicciones, pero varíanse las formas superficiales: hay siempre libros, emisiones, filmes nuevos, ocurrencias diversas, pero es siempre el mismo sentido» (2004: 51).

Con una cierta frecuencia, ese «nuevo», que Barthes consideraba impostergable para el arte, se viste de decadencia, de falsedad, de muerte o se apropria de tendencias destructoras que niegan la vida, variable como cualquier otro objeto dinámico y progresivo, de la cultura y de la literatura. Lo que es nuevo parece, tal vez por culpa de ciertos «maestros del pensamiento-rapiña», empujar hacia un deseo de muerte.

En efecto, desde hace algunos años se habla, de manera apocalíptica, de crisis y muerte de la literatura. Los departamentos de literatura de todas partes del globo tuvieron que modificar los propios programas para insertarse en el nuevo panorama de los estudios literarios. ¿Es todavía posible denominar o simplemente hablar de innovaciones teórico-críticas en el ámbito de la literatura? ¿Es razonable dedicar un espacio digno, amplio, marcante, al estudio de la literatura hoy? Las preguntas provienen de una justa reflexión sobre el fenómeno literario y de su posición en la actualidad. Por mucho tiempo, a partir de las décadas de los años 1980 se pronosticó, tal vez con violencia apocalíptica, la muerte de la literatura, el fallecimiento del autor, la crisis del compromiso cultural. Cesare Segre intituló un libro, interesante y polémico, «Noticias de la crisis». El filólogo italiano, entusiasta conocedor y defensor de los estudios de semiótica en Italia, concluía el texto afirmando que, si aún es imaginable enviar informaciones de un lugar de crisis (como en un fragmento kafkiano o como en el «desierto de los Tártaros»), significa que todavía existe la esperanza de una recuperación de los valores literarios como estrategias de conocimiento del sujeto, del pueblo, del enigmático proceder del individuo. Ya los estudios culturales, conquistando ampliamente el terreno en el campus de las universidades norteamericanas, cambiaron, gracias al carácter interdisciplinario de los mismos, el clima general de los estudios literarios, y, sería mejor decir, del estudio de la literatura. Es sabido el cambio radical que ellos provocaron, causando el desprendimiento de nuevas orientaciones metodológicas y críticas, y notables transformaciones curriculares que acabaron por bautizar nuevamente los departamentos de historia de literatura nacional en departamentos de estudios de la cultura nacional, acogiendo en ellos no solo apenas filólogos en el sentido tradicional del término, también especialistas de música, cine, arte, historia, hasta aquel momento alejados del estudio de la literatura. El efecto de los estudios culturales fue doble y ambiguo, y no totalmente innovador, ya que los formalistas rusos, en particular Shklovski y Tynianov, habían percibido la concurrencia de material popular en la configuración del texto literario. ¿En qué consiste, principalmente, ese efecto doble y ambiguo de los estudios culturales? Por un lado, la literatura escapó de los

intereses de los estudiosos que habíanse formado en el ámbito tradicionalmente literario, hasta desaparecer de los títulos de importantes congresos internacionales relacionados, por la propia historia, al estudio de la literatura y de la sociedad; por otro lado, es también verdad que —paralela a ese rebelde rechazo de la exploración de la literatura, etiquetada negativamente como forma tradicional y retrograda, disciplina aristocrática y estancada, banal repetición de fórmulas y cronologías de muertos— la literatura tradicional se supo enriquecer de conexiones, vínculos, todo un complejo sistema de redes del conocimiento, con otros espacios, otros ámbitos artísticos que funcionaron como imanes amplificadores de una historia literaria mezquina, una torre de marfil en medio de las aventuras y desventuras del mundo.

Acogiendo sobre todo las consecuencias de las reivindicaciones culturales de las minorías, los estudios culturales reformularon definitivamente el propio concepto de cultura, proyectándolo hasta una oculta anarquía, en la cual cualquier expresión libre del individuo resulta ser manifestación de cultura. La cultura, de esa manera, ya no es más la formación de una «mayoría», sino una emergencia de expresiones periféricas, marginalizadas, que buscan siempre un espacio «centralizado», aunque defiendan subrepticamente el «margen» (pero, como se sabe, el margen pulsa inevitablemente para ser «centro»).

El descubrimiento de la cultura popular o proletaria resultaba insuficiente; las minorías sexuales y étnicas se misturaron a los estudios, una vez ignorados por la cultura «alta», de radio, televisión y medios de comunicación, de pintura y danza, del jazz y de la «MPB». El resultado no fue siempre destacable. Curiosidades y disparates poblaron los departamentos universitarios no apenas de los Estados Unidos, entre estos, por ejemplo, se dedicaron clases y conferencias a las escenas de sexos en los filmes de Pedro Almodovar, o a la comparación entre literatura y culinaria, o al estudio de la escritura en las recetas médicas y de los libros de cocina.

La crisis de la literatura o su deseada muerte, por mano de buitres económicos y mercadológicos, puede ser «postergada». Como sugiere Leyla Perrone-Moisés en *Altas literaturas*, «Cultura implica selección, atribución de sentido y de valor. Una cultura universal, que consistiese en la comunicación entre las culturas particulares sin que estas fuesen brutalmente sofocadas, parece un ideal imposible» (1998: 204). A pesar de las tentativas amargas de la globalización, el ideal de una cultura universal es un fenómeno que, recordando la concepción de la *weltliteratur* goethiana, se reduce a una utopía infestada por debates políticos e inevitablemente ideológicos. No obstante, esa idea de universalidad nunca abandonó la perspectiva de los recientes estudios sobre la literatura y su vinculación con otros discursos sistémicos y culturales, incluso cuando uno de los más «funambulescos» comparatistas, el francés René Etiemble ha insistido en una revisión «planetaria» del

fenómeno literario. Se relata, por ejemplo, que él buscaba bolsas de estudio para sus alumnos de La Sorbone, con el fin de que ellos pudiesen estudiar in loco la cultura de Madagascar, la poesía de los maori de Nueva Zelandia, o las formas teatrales tailandesas.

No hay duda de que la concepción de la literatura como una totalidad, «dinámica e interactiva», como quería Tania Carvalhal, es y fue una aspiración legítima de muchos escritores modernos, entre los cuales la obra de Jorge Luis Borges se destaca como paradigmática. En el último romance de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, léese algunas veces la expresión: «todo funciona por contaminación»: esa «contaminación» podría ser considerada una lectura de esa ansia de la totalidad de la literatura que parece representar el estímulo de dar sentido a la cultura en la cual vivimos. Leyla Perrone-Moisés nos viene a socorrer, nuevamente: «La literatura aún tiene futuro, la Biblioteca aún no fue destruida. Y nosotros, lectores y escritores, aquí estamos para leer, elegir y proseguir» (1998: 215).

Por lo tanto, para retomar el juicio propuesto en el comienzo de esas páginas, es necesario reflexionar sobre la actual época de crisis epistemológica y educar a todos a una mirada totalizante sobre la realidad. Trátase de una educación crítica que se basa sobre lo «antropológico» del sujeto, esto es lo «ontológico» del sujeto: la relación entre las exigencias estructurales de la persona y las tentativas de respuesta y de miradas, de propuestas y de contingencias que vienen del arte y de la realidad. ¿Será posible, por ejemplo, no reaccionar a una frase que leí recientemente donde se insistía sobre una crisis de la contemporaneidad, que no quiere ni apuntar para cualquier ascesis o trascendencia para vivir lo cotidiano? Si es verdad que la incapacidad de desarrollar una conciencia moral autónoma, propia, se une últimamente a una «inclinación» a la sumisión ciega y pasiva a formas autoritarias de poder, ¿de qué punto podemos partir para pensarnos en ese flujo de existencias efímeras y frágiles? Sin ese «punto de partida», nada vale nuestro buen propósito de reflexión. Justamente, la fragilidad y la inestabilidad de los sujetos podrían ser identificadas como los pilares de una ontología realista contemporánea. A esa perspectiva de lo efímero y pequeñez espiritual se debe la ausencia de comunicación, la imposibilidad de que los individuos compartan la misma experiencia histórica. La comunicación de autenticidad, vivenciada en el saber familiar, en la narrativa oral, en los proverbios, culmina, conforme la idea de Walter Benjamin, como «ruinas de antiguas narrativas». Esa comunicación ausente se tornó así una «agresión» contemporánea y «fuente de hedonismo y de alucinación». Es el punto último y liminar de un estado de la conciencia humana que remonta a otros espacios y otros momentos históricos.

Tal vez no sea necesario «diabolizar» el presente, pero leerlo a partir de la función de la historicidad. La ausencia y la carencia que afecta al individuo contemporáneo, por ejemplo, fueron puestas en discusión por Octávio Paz, ya en 1950, en *El laberinto de la*

soledad, cuando el escritor mexicano afirmaba que la dialéctica de la soledad —que es una oscilación de la misma soledad y de una «comunidad»— vibra en el hombre como «nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que él se siente a sí mismo, él se percibe, se siente como carencia de otro» (Paz 1950: 211).

El premio Nobel José Saramago hace algunos años publicó una novela utópica, titulada, con innegable influencia platónica, *A caverna*. En el centro de la novela está una oposición: por un lado, el personaje Cipriano Algor, una «humanidad mínima», podríamos decir, un alfarero, profesión emblemática, comparada por el autor al acto creativo divino; por otro, el Centro, un *shopping*-ciudad que recuerda el Big Brother orwelliano y las distopías deshumanizadoras descritas con cinismo y sagacidad por autores como Platonov, Bradbury, Huxley. La ciudad comercial sustituyó los afectos y las necesidades humanas por los artificios y provechos. Saramago recuerda al lector los efectos devastadores del Occidente industrializado y tecnocrático que, en nombre del progreso de la civilización, abolió las exigencias de verdad del sujeto: la realidad, parece sugerir Cipriano Algor, no puede ser la realidad sugerida por los carteles publicitarios, así como ella no es más la sombra proyectada por el fuego en el fondo de la caverna.

Es cierto que el intelectual parece haber perdido la voz, su representatividad y, en ese caso, la escritura de Saramago procura rescatar al hombre de su silencio, de sus miserias y de los espejos engañosos que son los Centros comerciales. Foucault recordaba con lucidez que el sistema de poder, continuamente totalizador en sus múltiples represiones, devora a los intelectuales. De aquí la tarea desbordante de luchar contra las formas de poder. El nuevo intelectual sería, por lo tanto, un «protagonista de nuevos desafíos»: pero ¿cómo es posible? La utopía de una perfección ética y ontológica aquí propuesta, sin embargo fuente de reflexiones y consideraciones, acaba por desembocar en una abstracción: un intelectual fuera de las reglas, fuera del poder, fuera del «coro», como afirmaba Sinjavskij contra el poder comunista homologante y destructor de conciencias, no consigue levantar la voz y queda consolidado en uno u otro poder.

El Centro, dispensador de una totalidad barata y sin sacrificios, en el romance de Saramago, es parecido, en ciertos versos, al Castillo de Kafka, donde una poderosa impenetrabilidad separa para siempre la verdadera humanidad de la construcción artificiosa y fácil de una pseudoexistencia. El Centro propuesto por Saramago es un monstruoso circo neobarroco que se ramifica hasta eliminar las conciencias de los individuos, lugar, sí, de simulación, pero también de compulsión y de posesión violenta. El Centro no tiene nada que ver con una divinidad metafísica ni con el deseo de completitud que Paz articula como «búsqueda de un Otro»: el Centro de la Caverna procura satisfacer el «deseo-*shopping*», el deseo que, una vez alcanzado, será inmediatamente sustituido por otro deseo instantáneo.

La misma comunidad que pide la satisfacción del deseo (y en esa comunidad está también el lector, sin duda) es reducida al papel de consumidor: como escribe en *Amor líquido*, Zygmunt Bauman, «las formas de vida, y las compañías que las sustentan, solo estarían disponibles como mercaderías» (2004: 95). Esa reducción no es apenas un síntoma de la situación hodierna, no es culpa de la «mídiassfera», conforme el concepto desarrollado por Régis Debray: «existe una crisis de la representación que se configura como problematización de la subjetividad y de los campos hermenéutico y epistemológico» (1993: 27). Pero esa crisis comenzó, de una cierta forma, ya con la Renacimiento, con la posición del hombre centro del universo y la consecuente sustitución y reducción de Dios al nivel puramente de simulacro. Foucault identificó muy bien esa ruptura a través de la incongruencia generada por las palabras y por los signos, en la pérdida de identificación entre significante y significado, como él subraya en la interpretación del *Quijote* cervantino en *Les mots et les choses*. La crisis de la modernidad coincide, por lo tanto, con la pérdida del gusto de la existencia y con el aniquilamiento de la «persona» (en el sentido etimológico de «persona», identidad y máscara) a favor de la figura del «yo», excesivamente expuesto; interesante la síntesis elaborada por Marc Augé en *Não-lugares*: «el individuo quiere un mundo para ser un mundo» (1994: 39), pero, al mismo tiempo, «lugar» indica a menudo una precisa identidad, una relación, una historia o una tradición que ese tiempo frustra, sin posibilidad de una verdadera experiencia de vida, ni que ese lugar sea efectivamente «compartido» (1994: 88).

Esa crisis es acentuada por la figuración del simulacro, «donde todos los signos abolieron justamente la realidad». Muy interesante, a ese propósito, resulta la interacción entre la imagen y el objeto, una interacción que se resume en una «preferencia» para el aparente, como si, al fondo, la ilusión se tornase sagrada y la verdad, profana.

Nosotros, posmodernos, somos también lectores de imágenes de la contemporaneidad: confundimos, como cuando asistimos a una telenovela, las imágenes propuestas, en la televisión o en la web, con la realidad, con lo real. Ora, la realidad, lo real, nunca se da de forma explícita. Hay algo misteriosamente escondido que necesita ser detectado. La realidad no es una pura ostentación; no es una «obscena», pues requiere y exige una ardua decifración de su sentido. El acontecimiento o la imagen más brutal y concreta, aquello que nos causa mayor aberración, o que nos sorprende por el propio triste espectáculo, nunca será la realidad porque nunca consiguieron definirla. El hecho de la necesidad de desvendar el enigma de lo real, a pesar de las tecnologías ilusorias, vuelve obligatorio releer la realidad con la perspectiva de un punto de fuga: la realidad no se muestra nunca por completo, pero presenta un quid que libera la propia realidad de su reducción por exceso de imágenes y discursos. Pero, si la realidad histórica se ausenta, porque travestida en imágenes engañosas, ¿cuál es la solución capaz de resolver ese enigma

de la contemporaneidad? ¿Y si el hombre tiene perdida su sensibilidad e inteligibilidad, sería, por lo tanto, la realidad destituida de cualquier referencia? ¿Será que la historia de la civilización llegó al punto paradójico de superabundancia de imágenes para crear un mundo sin imaginación y carente de símbolos? Si consideramos la producción ficcional (no exclusivamente en ámbito literario) de las últimas décadas, y donde, a pesar de las capas de lo real, lo neoreal y lo hiperreal, el escritor/el artista continúa, tal vez angustiadamente, tal vez sobre la máscara lúdica, interrogando *what remains of the day?*, ('¿qué resta del día?', esto es, de la realidad). ¿Seríamos «bizantinos», como quiere Jean Baudrillard, otro apocalíptico, en *Cool memories*, cuando declara que «la idolatría oculta para sí misma, a la fuerza de imágenes, el hecho de que Dios no existe más»? (1992: 119). ¿Es la imagen destituida del valor de signo que apela a «otra» realidad?

La angustia existencial que ofusca la individualidad es, podemos decir, estructural, ontológica; el capitalismo es uno de los cuestionamientos de la condición burguesa, sin ansias, inmóvil por la triste condición hodierna del sujeto, cuya personalidad resulta siempre más conformada a la imagen y semejanza del poder del dinero y subyugada al «imperio de lo efímero», si quisiéramos utilizar la concepción de Gilles Lipovetsky. El sujeto contemporáneo es prisionero de la producción desenfadada de lo real y referencial y la artificialidad de lo real propuesto hoy destituye al sujeto en su propia responsabilidad.

Finalmente, si el sujeto es una libertad que escoge, eso implica no apenas, una elección singular, sino sobre todo una decisión del descubrimiento (o redescubrimiento) de la amistad. Una amistad que es una educación, una amistad de «intelectos» que, profundamente modera, anima, sostiene, en una comunión simbólica, el yo del sujeto con el yo del educador, lo que es, como sugiere sabiamente Marc Augé, un «problema de naturaleza antropológica».

En las conferencias americanas, Ítalo Calvino se pregunta qué futuro estará reservado a la imaginación individual en esa civilización de la imagen (1990: 107). El mismo «deseo» humano engaña, como en la descripción poética de la ciudad de Anastácia, porque la imaginación hace al individuo esclavo de los deseos. La imaginación es un cuchillo de dos filos: por un lado, ella constituye la pérdida de la naturaleza original del deseo de la totalidad; por otro, siendo una simulación, cuestiona la diferencia entre el verdadero y el falso, lo real y lo imaginario, haciendo de la fantasía, un «simulacro» (un término caro a Baudrillard) de la divinidad. Para el autor de las *Ciudades invisibles*, contrapunto que aparece variablemente en ese trabajo, como un río subterráneo, parece que la solución más adecuada sería la toma de conciencia de que todas las realidades y fantasías se forman a través de la escritura.

Calvino apuntaba, con preocupación, para la «necesidad de la literatura», como superación del congestionamiento vivenciado en la actualidad, una necesidad que «deberá

focalizarse en la máxima concentración de la poesía y del pensamiento» (1990: 64). Aunque el papel pedagógico de las instituciones esté hoy fuertemente fragilizado, es imprescindible procurar como —en la «excentrica», marginalizada ciudad de las letras— esa articulación entra en crisis o propone salidas. Así se asume un punto de partida para responder a la crisis del intelectual y de la literatura. Ese universo de dispersión cultural tiene que ser abordado nuevamente en formas que acepten el desafío que provienen de los procesos de modernización y desterritorialización que marca la geocultura y la producción literaria de los países poscoloniales y de ciudades de vanguardia como Hong Kong y Tokio (celebrada justamente en el *cult movie* de Sofia Coppola *Lost in Translation*). Que el arte no esté ni siquiera agonizante lo demuestra la estética de la literatura, de la música, de la pintura, de la escultura, y es indiscutible retomar las herramientas de la crítica estética para aproximarse a ese universo inagotable como las andanzas del sujeto.

Educabilidad

Esta segunda parte, más breve, propone la lectura de textos poético-musicales de autores brasileños que sirven para justificar, prácticamente, la base teórica sobre la cual fundamos nuestra «salida de lo efímero» por medio de materiales considerados habitualmente como pura efemeridad, y concluiremos con la insistencia en educar nuevos modelos de historiografía cultural y literaria, con reformulaciones que aparecen hoy muy necesarias. Hace algunos años se continúa afirmando, casi siempre con tono apocalíptico, que la enseñanza de la literatura está en crisis. La literatura está siendo cuestionada, y nadie puede negarlo. Sin embargo, al mismo tiempo, lo que está en crisis es todo un sistema educativo que comienza en la tradición canónica de la propia literatura, según una orientación historiográfica e institucionalizada por los manuales escolares y por los programas ministeriales. Lo que está en crisis es el sujeto y su relación, en primer lugar, consigo mismo, y después, con el mundo. Para que un sujeto comience a tomar conciencia de la propia crisis (que es siempre un momento de cambios, y por lo tanto, un momento lleno de positividad, de energía, y no de derrotas) es preciso que sea introducido a una cultura, esto es, a una tradición, «condición mínima hasta el mismo para contestar y renovar», como justamente sugiere Leyla Perrone-Moisés: «y el acceso de los jóvenes a la cultura es una responsabilidad de los profesores (afirmación u obvia, o anticuada, según el punto de vista)» (2000: 350). No hallamos la afirmación de Perrone-Moisés ni obvia, ni anticuada. Por detrás de lo obvio, manifiéstase frecuentemente un profundo malestar que denuncia la falta de educación a aprendizaje del hecho literario, de los paradigmas culturales de la actualidad. Leyla Perrone-Moisés indica que «para que la enseñanza literaria continúe dando sus frutos, es necesario que el profesor,

antes del alumno, continúe creyendo en las virtudes de la literatura. Si el propio profesor no confía más en el objeto de su enseñanza, y no hace de este un proyecto de vida, es mejor que escoja una profesión más actual, menos exigente y más rentable» (2000: 351).

Un ejemplo de la permanencia de valores en lo literario y en lo cultural es el escaso interés con lo cual se juzga el discurso de la música popular brasileña, fuertemente vinculado, por el contrario, con los modelos de la literatura «alta», canonizada. José Miguel Wisnik, profesor de literatura de la USP, músico y compositor, insiste, justamente, desde algunos años, en la importancia de comprender la cultura brasileña, tan heterogénea y misturada (como diría Guimarães Rosa). *O Livro das partituras* (Río de Janeiro: Gryphus, 2004) y *Sem receita. Ensaios e canções* (São Paulo: Publifolha, 2004) presentan una serie de retratos musicales y literarios, que demuestran la integración de esos campos semánticos diferentes: la música escrita encima de «Anochecer», uno de los poemas más pesimistas de *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade (1945), es un bello ejemplo de la extraordinaria representatividad que emerge de la unión entre literatura y música. Es suficiente, además, pensar en las letras de Chico Buarque, poeta de la acción política y cultural del Brasil, como fue Leonard Cohen en Canadá y Silvio Rodríguez en Cuba; o la simpatía declarada de Caetano Veloso para la poesía concreta de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. «Língua» de Caetano Veloso es una de aquellas canciones que enseñan sobre la literatura y el uso del lenguaje y de la escritura mucho más que largos y tediosos manuales de gramática portuguesa. Esos ejemplos permiten releer y reconsiderar la «MPB» sin jerarquizaciones, pero con una perspectiva al revés, una perspectiva «de cangrejo». Si la enseñanza de la literatura y de los clásicos se vuelve compleja por causa de la crisis epistemológica que vivimos, una salida de ese «efímero» podría ser que el profesor, perdiendo la propia figura esclerosada y estereotipada, se dedique a la comprensión de los fenómenos que comprenden la vida de los jóvenes de la contemporaneidad. Ese «sacrificio» no significa, de forma alguna, concordar con los *best sellers*, con la moda, con lo transitorio que nunca se volverá «clásico», pero significa dejarse introducir en la realidad hodierna, dejarse provocar por ella, leer *El código Da Vinci* y acompañar, con un juicio adecuado, quien cree, fascinado por el demonio folletinesco, en la *historia* de una *ficción*. En la perspectiva «de cangrejo», el profesor leerá el romance de Dan Brown para, más tarde, introducir a los alumnos en el descubrimiento de la grandeza intelectual de Leonardo, a través de lecturas críticas puntuales y menos fatalistas, contextualizando figuras históricas e ironizando sobre los resultados de un público encantado (como una cobra de la India) por faquires mercadológicos.

Así, cada gesto estético se convierte en un verdadero descubrimiento de lo Bello porque es expresión de las preguntas y de las inquietudes existenciales que modelan al poeta como el músico, de Camões a Pessoa, de Mozart a Tom Jobim.

En la música de Adriana Calcanhotto, *Oito anos*, se evidencia la naturaleza pura de las cuestiones infantiles como «obvias» y «anticuadas», para retomar dos adjetivos que ya mencionamos, pero exactamente por eso actuales, de forma extraordinaria: de hecho, excepción hecha por el refrán conocido, la simplicidad de las letras deja admirado a cualquier oyente y lector.

«Paratodos», de Chico Buarque, de 1993, es otro ejemplo de cómo es posible apasionarse por la propia tradición cultural. Mientras, Milton Nascimento explica (tal vez sin conseguirlo por completo —así como debe ser—) en qué lugar quedaría una tercera margen de un río, homenajeando, de esa manera, uno de los cuentos más canónicos y complejos de la literatura brasileña, escrito por Guimarães Rosa y comentado por millares de estudiosos, como especie de cuento religioso, agnóstico, social, simbólico, psicológico, paraliterario...

La literatura, así como la música, nos continúa interrogando. La lectura atenta y minuciosa de esos fragmentos musicales y literarios, ejemplos dignos de una cultura en constante movimiento, cuyo valor estético es indiscutible, y que hacen la singularidad de la producción cultural brasileña, permite salir de lo efímero, o sea, salir del vacío de preguntas y de curiosidad con que frecuentemente se vive el espectáculo de la vida.

LÍNGUA (Caetano Veloso)

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesias está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior
E deixa os portugueses morrerem à míngua
«Minha pátria é minha língua»
Fala mangureira! Fala!
Flor do Lácio Sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer O que pode Esta língua?
Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas
E o falso inglês relax dos surfistas
Sejamos imperialistas
Vamos na velô da dicção choo choo de
Carmen Miranda
E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate
E-xeque-mate-explique-nos Luanda
Ouçamos com atenção os deles e os delas da
TV Globo. Sejamos o lobo do lobo do homen
Adoro nomes Nomes em Ã
De coisas como Rã e Imã
Nomes de nomes
Como Scarlet Moon Chevalier
Glauco Matoso e Arrigo Barnabé e Maria da
Fé e Arrigo Barnabé

Flor do Lácio Sambódromo...

Incrível! Se você tem uma idéia incrível
É melhor fazer um canção
Está provado que só é possível
Filosofar em alemão...
Blitz quer dizer corísco
Hollywood quer dizer Azevedo
E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o
Recôncavo Meu medo!
A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria: tenho mátria
E quero fráttria
Poesia concreta e prosa caótica
Ótica futura Samba-rap, chic-left com banana
Será que ela está no Pão de Açúcar?
Tá craude brô você e tu lhe amo
Qué queu te faço, nego?
Bote ligeiro Nós canto-falamos como que inveja negros que sofrem
horrores no gueto do Harlem
Lívro, discos, vídeos à mancheia
E deixe que digam, que pensem e que falem.

DESCOBERTA DA LITERATURA (João C. De Melo Neto)

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saíu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,

com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes)

A TERCEIRA MARGEM DO RIO (M. Nascimento)

Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz, risca certa
Meio a meio o rio ri, silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz: risca terceira
Água da palavra, água calada, pura
Água da palavra, água de rosa dura
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
Margem da palavra entre as escuras duas
Margens da palavra, clareira, luz madura
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai
Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida
O rio riu, ri por sob a risca da canoa
O rio riu, ri o que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi a voz das águas
Asa da palavra, asa parada agora
Casa da palavra, onde o silêncio mora
Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai
Hora da palavra, quando não se diz nada
Fora da palavra, quando mais dentro aflora
Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai.

ASSUM BRANCO (José Miguel Wisnik)

Quando ouvi o teu cantar
Me lembrei nem sei do quê
Me senti tão só
Tão feliz tão só
Só e junto de você

Pois o só do meu sofrer
Bateu asas e voou
Para um lugar

Onde o teu cantar
Foi levando e me levou

E onde a graça de viver
Como a chuva no sertão
Fez que onde for
Lá se encontre a flor
Que só há no coração

Que só há no bem-querer
E na negra escuridão
Assum preto foi
Asa branca dói
Muito além da solidão

OTTO ANOS (Adriana Calcanhotto/Composición: Dunga/Paula Toller)

Por que você é flamengo
E meu pai botafogo?
O que significa
«impávido colosso?»
Por que os ossos doem
Enquanto a gente dorme?
Por que os dentes caem?
Por onde os filhos saem?

Por que os dedos murcham
Quando estou no banho?
Por que as ruas enchem
Quando está chovendo?

Quanto é mil trilhões
Vezes infinito?
Quem é Jesus Cristo?
Onde estão meus primos?

Well, well, well
Gabriel...

Por que o fogo queima?
Por que a lua é branca?
Por que a terra roda?
Por que deitar agora?

Por que as cobras matam?
Por que o vidro embaça?
Por que você se pinta?
Por que o tempo passa?

Por que que a gente espirra?
Por que as unhas crescem?
Por que o sangue corre?
Por que que a gente morre?

Do que é feita a nuvem?
Do que é feita a neve?
Como é que se escreve
Ré...vei...llon

Well, well, well
Gabriel...

MANOEL DE BARROS, de *Exercícios de ser criança* (1999)

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele para
mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.
O menino era ligado em despropósitos.

Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos
A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que
do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
Porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar
água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça, monge
ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro botando
ponto final na frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc

1994 *Não-lugares*. São Paulo: Papirus.

BAUMAN, Zygmunt

2004 *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BARTHES, Roland

2004 *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.

BAUDRILLARD, Jean

1992 *Cool memories*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

CALVINO, Ítalo

1990 *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras.

DEBRAY, Régis

1993 *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes.

PAZ, Octavio

1950 *El laberinto de la soledad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

1998 *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.

2000 *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.