

Viso - Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

**VI
SO**

**Viola caipira na universidade:
Uma representação schopenhaueriana
ou a possibilidade de uma análise
sócio-política e estética no universo caipira?**

Sidnei de Oliveira

Universidade de Campinas (UNICAMP)
Campinas, Brasil

RESUMO

Viola Caipira na Universidade: Uma representação schopenhaueriana ou a possibilidade de uma análise sócio-política e estética no universo caipira?

Com o ingresso da Viola Caipira na universidade, a possibilidade de um diálogo com a academia pode ser recebida como um período de análises produtivas neste universo. Entretanto, se o diálogo for conduzido apenas pelo viés acadêmico, esquecendo a essência e a história que este instrumento possui na cultura caipira, tal caminho corre um risco antagônico, isto é, a desconstrução da cultura e a representação desta mesma cultura por um viés de publicações acadêmicas. Afirmar a Viola Caipira em seu atual momento como instrumento ainda imerso em seus primórdios, ou seja, no campo, na roça, na vida do caipira, em festejos populares, como se tais manifestações ainda tivessem o mesmo sentido sociológico e filosófico, é o primeiro passo para que sua história seja eternizada como uma simples ferramenta de trabalhos acadêmicos. Este artigo tem como objetivo realizar uma crítica sobre a posição tomada por aqueles que sustentam a ideia de uma cultura da Viola Caipira, do Caipira e do Violeiro ainda imergido na essência desta mesma cultura, a saber, sem o reflexo da cultura do mercado fonográfico como primeiro passo para a representação do que seria esta cultura. Para realizar esta crítica utilizarei alguns nomes, por exemplo: Arthur Schopenhauer e sua obra *Über die Universitäts-Philosophie* (Sobre a Filosofia Universitária), Friedrich Nietzsche e sua primeira obra publicada *Die Geburt der Tragödie* (O nascimento da tragédia), entre outros textos clássicos do filósofo Theodor Adorno e do historiador Mário de Andrade. As obras destes quatro nomes têm em comum, além da originalidade, temas relacionados à cultura e à arte, assim como à cultura de mercado, à essência, às críticas à academia, entre outros.

Palavras-chave: viola caipira – cultura – filosofia – universidade

ABSTRACT

Viola Caipira in the University: a Schopenhauerian Representation or the Possibility of a Socio-Political Aesthetical Analysis of the Caipira Universe

With the entry of the Viola Caipira in the university, the possibility of a dialogue with the academy can be received as a period of productive analyzes in this universe. However, if the dialogue is conducted only by the academic bias, forgetting the essence and the history that this instrument has in the caipira culture, this path has an antagonistic risk, that is, the deconstruction of culture and the representation of the same culture by a bias of academic publications. To affirm Viola Caipira in his present moment as an instrument still immersed in its beginnings, that is, in the field, in the countryside, in the life of the caipira, in popular festivities, as if such manifestations still had the same sociological and philosophical meaning, is the first Step so that its history is eternalized like a simple tool of academic works. This article has as objective to criticize the position taken by those who support the idea of a culture of Viola Caipira, Caipira and Violeiro still immersed in the essence of this same culture, namely, without the reflection of the culture of the phonographic market as First step towards the representation of what this culture would be. To perform this criticism I will use some names, for example: Arthur Schopenhauer and his work *Über die Universitäts-Philosophie* (About the University Philosophy), Friedrich Nietzsche and his first published work *Die Geburt der Tragödie* (The Birth of Tragedy), among other classical texts of the philosopher Theodor Adorno and historian Mario de Andrade. These four names have in common in their works and theories issues related to culture and art as well as market culture, essence, criticism of the academy, among others.

Keywords: viola caipira – culture – philosophy – university

OLIVEIRA, S. de. “Viola Caipira na Universidade: Uma representação schopenhaueriana ou a possibilidade de uma análise sócio-política e estética no universo caipira?”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 153-172.

DOI: 10.22409/1981-4062/v21i/234

Aprovado: 01.08.2017. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Sidnei de Oliveira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 01.08.2017. Published: 30.12.2017.

© 2017 Sidnei de Oliveira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Considerações Iniciais

Discorrer sobre cultura brasileira é tão prazeroso quanto perigoso. Porém, tratando-se do tema que aqui será abordado – Viola Caipira na Universidade –, coloco-me diante deste perigo sem preocupação da dimensão que pode trazer tal pesquisa. Trabalhar com cultura ou discursar sobre a cultura no século XXI é quase falar do passado, uma vez que o vocábulo cultura possui inúmeros caminhos que podem ser relacionados a ele no final do século XX e início do XXI. Seria este o caminho a ser tomado com a Viola Caipira na universidade? Qual a diferença deste instrumento que possui, em si mesmo, uma bagagem cultural e uma linguagem que representam o caipira dentro e fora da universidade? Qual é o caipira que toca Viola Caipira e tem acesso à universidade? A música a ser ensinada na universidade mantém uma relação direta com o caipira? Entre várias questões que podem ser levantadas nesta temática, provavelmente esta é a mais importante: Qual a importância da essência cultural do caipira no campo, na universidade e no mercado cultural? Mário de Andrade compreendeu esta essência cultural brasileira, porém não poderia responder a tal pergunta. Por esta razão empregarei aqui dois filósofos do século XIX – Schopenhauer e Nietzsche – que, mesmo não sendo brasileiros, são capazes de respondê-la, sendo essa a principal diferença entre o historiador e o filósofo. Tal resposta também pode ser dada por outro filósofo alemão que utilizarei para falar da indústria da cultura, a saber, Theodor Adorno.

Cultura: A essência vivida

Como anunciado acima, de início pode parecer um tanto quanto distante o que irei apresentar, mas deixo clara a necessidade desta digressão. O filósofo alemão Nietzsche percebeu a indispensabilidade de uma identidade alemã na segunda metade do século XIX. Quero salientar que identidade não deve ser relacionada, pelo menos neste artigo, com nacionalismo.¹ A identidade aqui posta em evidência está familiarizada com a falta de pensamento próprio, ou seja, com uma reflexão a partir do próprio pensamento, logo, identidade pressupõe uma necessidade de reconhecer sua essência a partir de si mesma e de sua cultura. Tendo prognosticado esta ausência presente no povo alemão, o filósofo de Röcken iniciou sua pesquisa sobre aquilo que ele considerava essencial para entender a cultura de seu povo. Primeiramente, Nietzsche foi buscar no pensamento grego a cultura como essência, então encontrou nos festivais trágicos aquilo que poderia formar o indivíduo culturalmente e coletivamente. Durante os festivais de tragédia, Nietzsche percebeu que o coro era o personagem principal, pois representava o povo grego. O herói tem, sim, um valor diante de toda a tragédia, mas sua morte afirma ainda mais a sobrevivência do coro. Tudo está relacionado à vida durante os festivais, por exemplo, eles eram sempre realizados na estação primaveril, pois ela representa mudança, vida e reformulação. A arte grega representada nos festivais trágicos era o modelo de arte que Nietzsche compreendia, a saber, “a arte é essencialmente afirmação, divinização da existência. Nietzsche valoriza os impulsos estéticos como condição de

A luta contra o fetichismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos

criação de novas condições de existências”.² Como podemos ver, para Nietzsche, a arte é toda forma de transfiguração, é uma forma de potência, e assim, a criação está subentendida, aos olhos do filósofo, como o ato criador capaz de produzir constantemente a vida. Abaixo a interpretação de Rosa Dias sobre a arte no sentido trágico:

É a partir dessa relação de música e palavra que Nietzsche vê a questão da afirmação da existência na tragédia. Embora a música precise das palavras, essas funcionam como uma proteção contra o poder que ela tem de arrastar o indivíduo ao estado de natureza, em que ele perderia a sua individualidade e se aniquilaria. A música, o mito, a imagem e as palavras, juntos, permitem ao espectador alegrar-se com o aniquilamento do herói, pois, através dele, pode experimentar o estado de identificação com a natureza e pressentir que a vida “no fundo das coisas, a respeito de toda a mudança dos fenômenos, é indestrutivelmente poderosa e alegre”.³

Sendo a arte a união do homem com a natureza, a morte do herói na tragédia é a arte retornando a seus princípios melódicos, isto é, a fonte criadora da vida. Esta reflexão da arte e da vida está presente na obra filosófica de Nietzsche, mas a principal afirmação encontra-se em sua primeira obra publicada, *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*, pois desenvolve a partir do conceito trágico e dos deuses Apolo e Dionísio o princípio do que ele entendia como cultura. Na dedicatória a Richard Wagner na obra citada, podemos observar a importância da arte em Nietzsche: “a estes sérios sirvam de instrução, de eu estar convencido de que a arte é a tarefa mais alta e real atividade metafísica desta vida no sentido dos homens”.⁴ Nietzsche, como já dito, percebeu a necessidade de uma cultura alemã, mas não poderia reverter esta ausência somente com seus escritos filosóficos, por conseguinte, viu em Richard Wagner sua filosofia na prática. Com Wagner, seria possível reacender a essência cultural do povo alemão, uma vez que o compositor desenvolvia seus dramas partindo dos mitos anglo-saxões e com cunho moral, político e estético. No início, Wagner mantinha basicamente o mesmo pensamento que o jovem Nietzsche em sua filosofia. “O que são hoje, para este dia, sobre a ajuda de todas as artes disponíveis no instituto de teatro? Empresas industriais”.⁵ Em outro momento, é como se iniciasse em 1849 o que Adorno iria aprofundar quase na metade do século XX com a indústria da cultura:

Enquanto o dinheiro for necessário para todas as necessidades da vida, enquanto um homem sem dinheiro permanecer apenas com o ar e dificilmente com a água, ele poderia encontrar a medida apenas para a real exibição do teatro para reunir o público, não deixar aparecer como *produção em troca de remuneração* – uma visão que leva o conhecido para todo o degradante desconhecido do caráter das apresentações artísticas – a coisa do Estado, ou ainda mais, o encontro da comunidade, de forças recolhidas aos artistas para os seus serviços por completo, não para indenizar o indivíduo. Onde as forças não são suficientes para isto, seria melhor para agora e para sempre um teatro que poderia encontrar apenas como empresa industrial sua continuidade, deixa ir inteiramente, pelo menos, quando a necessidade da comunidade não provar suficientemente sua força, para trazer sua satisfação no sacrifício comum necessário.⁶

É interessante como em apenas uma breve citação Wagner aborda inúmeras preocupações quando fala sobre arte e cultura. O compositor discorreu sobre pontos importantes que devemos analisar para elaborar conceitos que envolvam a cultura, seja ela uma arte de determinada região ou cultura no pensamento mais intenso como Nietzsche realizou em sua filosofia estética. Questão social, indústria de mercado, arte, artista e Estado, todos estes elementos devem ser discutidos no século XXI quando o assunto é cultura. Wagner criticou a ópera de seus contemporâneos por não dialogar diretamente com o povo alemão. Segundo ele, a apropriação cultural foi o que distanciou a essência da cultura alemã, sua teoria está muito bem formulada em *Oper und Drama* (*Ópera e drama*). Mas houve, de acordo com Wagner, um compositor alemão que elevou a arte e compôs para o seu próprio povo, este é Beethoven. Em seu ensaio intitulado *Beethoven*, Wagner mostra o que seria necessário para estimular a cultura e a ausência de identidade alemã em 1870, momentos após o início da guerra Franco Prussiana. Este escrito wagneriano mostra a preocupação com a introjeção, no povo alemão, daquilo que não lhe pertence, ou seja, da cultura de outros países europeus que ganharam espaço dentro da Alemanha. Beethoven e sua *Nona Sinfonia* são, para Wagner, o que ele chama de o *drama mais perfeito*⁷, pois uniram a música e a palavra de tal forma que nenhum outro compositor fez na história da música. O coro no final do último movimento da sinfonia, utilizando a *Ode an die Freude* (*Ode à alegria*) de Schiller, é o povo cantando sua própria cultura.

Sabemos que “sobre as montanhas” o “espírito alemão” era muito temido e odiado, que por toda a parte, assim também sobre o campo da arte, esta corrupção artística confrontou a redenção do espírito do povo europeu. Nós temos sobre outros campos, Lessing, Goethe, Schiller, celebrados como nossos salvadores da degradação em cada corrupção, por isso hoje este músico Beethoven prova que, através dele, visto que ele falou a mais pura língua de todos os povos, o espírito alemão salvou o espírito humano da mais profunda desonra. Pois ele elevou a música, reduzida a mera arte agradável, a sua própria essência e a altura de sua profissão exaltada, ele deduziu a nós a compreensão daquela arte que o mundo declara-se a cada consciência tão determinante, como a profunda filosofia, ela poderia apenas esclarecer o pensador conceitual. *E aqui fica estabelecida a relação do grande Beethoven com a nação alemã.*⁸

Viola Caipira: Um instrumento da cultura como essência

A partir de agora – depois de uma breve explanação e digressão sobre cultura aos olhos de um filósofo que desde sempre mostrou interesse em compreender a cultura e o efeito da mesma diante de seu povo, assim como o pensamento de um compositor que também se preocupou com a identidade cultural deste mesmo povo – é possível iniciar um diálogo sobre a cultura da Viola Caipira e do Violeiro perante a universidade. Se preferirmos, para não nos distanciarmos da primeira exposição, da essência cultural de uma identidade brasileira (Viola Caipira) e o artista que vive a própria arte cantada (Violeiro) para uma representação de ambos (Universidade). Não tenho interesse neste

A luta contra o fetichismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos

artigo em discorrer sobre a chegada da Viola Caipira ao Brasil com os jesuítas, nem todo o processo subsequente ao longo dos séculos que este instrumento percorreu. Seria demasiado incongruente tratar de um tema como este, tão profundo e imerso na cultura brasileira em apenas um artigo. Logo, a relevância deste texto está em tentar mostrar a cultura da Viola⁹ e do Violeiro, assim como as críticas que por vezes passam despercebidas pelos mesmos, quando estes acabam se tornando instrumentos de uma representação da cultura, seja pela indústria da cultura ou pelos estereótipos em que eles mesmos se inserem, formando, assim, um tipo de caipira que não representa sua essência.

Cultura está relacionada a um hábito, um cotidiano, isto é, àquilo que se vive profundamente e às vezes não tão intensamente, pois não se trata mais de um processo cultural, mas sim de algo já introjetado no sujeito por sua cultura individual e coletiva de um determinado local. Viver esteticamente e fazer da própria vida sua arte como essência, esta vontade criadora e inconsciente é o que compreendemos como cultura. Devemos ter cuidado para que uma apropriação cultural não seja intensa a ponto de colocar a essência de uma cultura à margem. A indústria da cultura tem esse poder e modelo para desenvolver tal representação, mas se não houver os representantes ou os estereótipos, esta mesma indústria está fadada ao fracasso. O impasse cultural que pretendo desenvolver é o mesmo que Nietzsche e Wagner observaram ao seu tempo no povo alemão, ou seja, uma identidade que possa prevalecer à frente de uma cultura mercadológica, algo quase impossível, pois o que mais se vê hoje na cultura da Viola e do Violeiro é o estereótipo do mercado, do “caipira” utilizando a Viola como estandarte, pois não passa de uma representação da cultura a partir de sua essência. Quero salientar que o caipira que evidenciarei neste artigo é o homem do campo, o homem da roça, mas ciente de que entre os caipiras também há uma questão social e que por este motivo é necessário classificá-los, exatamente como realizou Brandão em sua obra *Os caipiras de São Paulo*.

O *caipira branco* descende da ‘melhor estirpe’ dos povoadores portugueses ou de imigrantes de outros cantos da Europa. É ‘gentil e bem educado’, preocupa-se com a educação dos filhos, mesmo quando os pais são analfabetos. É, entre todos, o mais inteligente – quase um sábio rústico – e o mais honrado. Fiel, hospitaleiro, bondoso, paciente, solidário entre iguais e ‘bom amigo’ quando eventualmente é patrão de outros camponeses caipiras [...] O seu oposto é o *caipira caboclo*, um tipo próximo ao índio, cujo sangue bugre lhe corre nas veias, meio coletor da mata, meio mau lavrador, já não mais um índio e ainda longe do civilizado. Uma gente arredia tanto ao trabalho quanto à educação, que emprega as suas virtudes naturais – a inteligência viva, a coragem, a saúde física inigualável, a agilidade – para produzir maus frutos sociais [...] A meio caminho entre o *branco* e o *caboclo* existem o *negro* e o *mulato*. O caipira negro pode ser ainda dividido em dois tipos de sujeito: os ‘pretos velhos’ e os ‘negros jovens’; os primeiros, doentes, escassos e decadentes, após haverem sido, quando escravos, ‘o melhor braço de nossa lavoura’. Próximos dos brancos, os ‘negros jovens’ são trabalhadores e progressistas, limpos, educados, alegres e dados ao canto e à dança, de que alguns são artistas invejáveis.¹⁰

Poderia me ater a apenas um dos exemplos nomeados por Brandão, mas como a questão social ainda será desenvolvida quando discutirmos o perfil do aluno/universitário/violeiro, ficará mais evidente o que penso sobre a possibilidade ou impossibilidade, assim como o interesse ou desinteresse de um determinado caipira em cursar uma faculdade, principalmente, quando o tema em questão é o que ele vive ou vivia intensamente quando sua vida era inconscientemente a arte que esta universidade se propõe a ensinar. Também não é interesse tratar do Jeca construído por Monteiro Lobato ou da ressurreição de Jecatuzinho quatro anos mais tarde. Se há algum representante de fato que compreendeu o caipira, este se encontra no personagem Chico Bento de Maurício de Souza: a criança que apresenta a cultura da terra vivendo em uma fazenda de subsistência, pois o pai de Chico Bento não é fazendeiro, ele é simplesmente um homem do campo que planta para colher o próprio sustento e o de sua família. A fala tida por muitos como errada é um dialeto que caracteriza uma região, assim como tantas outras regiões que possuem o seu dialeto, seja no sul com o seu modo de falar fronteirístico – o gauchesco – ou no nordeste com o dialeto sertanejo. O dialeto falado é somente um meio que o homem utilizou para sua comunicação, ele não é o primordial de uma cultura, a essência não está na fala ou no dialeto. Portanto, o dialeto caipira, gauchesco, sertanejo, entre outros, não o classifica como uma cultura essencialmente caipira, gaúcha ou nordestina, é apenas um linguajar específico que os caracteriza como uma linguagem única, pois estes substantivos foram introduzidos depois que sua cultura já estava estabelecida através de sua vivência e de sua vida como produção da própria arte.

Portanto, se tais substantivos não classificam a essência de uma cultura, uma vez que nomeia apenas o sujeito de cada região, o homem do campo está difundido por várias regiões de nosso país. O caipira, por exemplo, utiliza-se do dialeto para cantar em suas canções o seu cotidiano, desta forma, pode dialogar com as dificuldades do campo, o trabalho pesado, envolvendo temas que falam a sua língua, isto é, a terra, os bois, cavalos, ferramentas utilizadas no trabalho e manuseio do campo, entre outras situações. Outra questão relevante é a cultura oral, para o homem do campo, que na maioria das vezes não possui instrução por falta de acesso e oportunidade, desde cedo sua sabedoria e história é passada por gerações. Este é um dos caminhos que em diversas culturas proporcionam um conto ou uma história contada de várias formas; no meio da Viola Caipira e do Violeiro, o mito do pacto foi algo muito bem recebido pelos Violeiros antigos. O Violeiro em sua cultura possui um vínculo com a religiosidade tão intenso quanto a possibilidade de realizar o pacto com o diabo para aprender a tocar Viola. O lado profano e o religioso caminham entrelaçados na cultura do Violeiro e da Viola Caipira; o contraponto que acontece neste meio é no mínimo instigante, pois de um lado há o homem que através do pacto toca Viola como ninguém e ao mesmo tempo utiliza seu instrumento entregando-se a uma festa cristã. Eis, aqui, um exemplo da essência da cultura caipira vivida e cantada; o homem da roça transforma sua vida em arte e a comunidade vivencia junto este cotidiano, mesmo que seja apenas no ato festivo religioso.

Sendo a cultura do homem do campo uma vida ligada em constante movimento com a sua arte, o Violeiro, aqui utilizado como personagem central juntamente com a Viola Caipira, une a sua vida à música que ele canta em seu trabalho, durante o seu descanso, durante os festivos e, principalmente, com sua comunidade e família. Assim, partindo deste parâmetro musical e social, não é difícil relacionarmos aos escritos de Nietzsche tal reflexão, pois para o filósofo a música era vista como a afirmação de uma nação, “no maravilhoso significado da *dissonância musical*: como em geral a música, colocada ao lado do mundo, só um conceito pode dar, que abaixo da justificação o mundo é entendido como um fenômeno estético”.¹¹ Nietzsche, em seu livro *Die Geburt der Tragödie*, discorre sobre como a cultura e a estética são o meio mais preciso, profundo e contínuo para formação de um povo, seja este qual for e em qualquer região, pois a cultura é a essência de seu povo. A música e a poesia têm um grande peso na filosofia estética de Nietzsche, em seu fragmento póstumo 12[1] da primavera de 1871 – visto como um esboço de seu primeiro livro – fica clara a importância dessas duas artes. A canção popular é para Nietzsche o “reflexo” daquilo que ele entendia como tragédia grega. Em Burnett é possível observar a relevância que Nietzsche proporciona à canção popular:

Para Nietzsche, a canção popular nasce da melodia que, por sua vez, é o elemento primeiro e universal, capaz de gerar a partir de si o formato estrófico dos versos. Esta melodia, diz Nietzsche, é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo [...] A melodia seria, portanto, o germe da estrutura da canção popular [...] Nietzsche tem duas intenções: apresentar a música popular como universal e original e tentar provar sua superioridade sobre a poesia.¹²

A canção popular em Nietzsche pertence ao povo, assim como é feita para o povo, isto é, uma arte predominantemente popular. Através desta união, da música com a poesia, a fonte geradora de uma cultura, sendo esta uma arte subjetiva, é a ligação da vivência estética aos seus primórdios. O filósofo tem como suporte de sua teoria estética a descoberta de Arquíloco, pois o poeta grego considerava a música como fonte geradora da poesia. Mas não apenas este poeta serviu para Nietzsche como suporte de sua teoria, como podemos ver:

Sobre o processo de sua poesia, Schiller trouxe a nós através de sua própria e inexplicável, mas não preocupante luz o que aparece com uma observação psicológica; ele confessou nomeadamente ter tido ante si e em si, que o estado de preparação antes do ato de poetar não é como uma série de imagens, com ordenada causalidade de pensamento, mas muito mais uma disposição musical (“O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este se forma mais tarde. Um certo estado de espírito musical vem primeiro e sobre este segue comigo a primeira ideia poética”).¹³

Esta passagem a que Nietzsche se refere é de uma carta de Schiller a Goethe datada de 18 de março de 1796. É interessante observar que o período de troca desta carta ocorre poucos anos depois do maior movimento estético já vivido pelos alemães, a saber, o *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto). Goethe e Schiller discutiam, entre vários temas

trocados por cartas, o drama musical, o efeito e a importância desta arte para o povo alemão. Abaixo o trecho da carta de Schiller destinada a Goethe:

Os preparativos para um conjunto assim tão complicado, como é esse drama, põem o espírito num movimento realmente singular. Já a primeiríssima operação — procurar um certo método para o empreendimento, a fim de não sair tateando às cegas — não é um mero detalhe. Agora cheguei apenas ao esqueleto, e acho que dele tudo depende, na estrutura humana, assim como na dramática. Gostaria de saber como o senhor procedeu em casos assim. Comigo, no início a sensação não tem um objeto determinado e claro; este só se forma mais tarde. Precede uma certa predisposição musical, e só então segue-a a ideia poética.¹⁴

Esta predisposição musical que Schiller menciona não é diferente do caipira que canta sua vida, levando-se em consideração a resposta recolhida de um cantador por Mário de Andrade que afirmou, para decorar uma história, ter precisado musicá-la: “Como não sei ler nem escrever, para guardar a história tive que fazer uma cantiga com ela”.¹⁵ Portanto, pergunto: Qual o número de caipiras que precisaram musicar suas histórias e contos para não esquecer-las, e assim, fazer parte da cultura mítica do cenário do Violeiro e da Viola Caipira? Desse modo, não há como negar o nascimento de uma cultura cujo maior legado é cantar a própria vida, tal como viver o que se canta, uma vez que a transformação a partir da “carência de educação” é o propósito da bela melodia que se faz vida. Em outras palavras, o “horror” e a “desgraça” são a fonte para a criação do mito violeirístico. Agora, não é difícil realizar uma analogia da cultura caipira com a tragédia grega, pois ambas têm a mesma função diante da comunidade que vivencia sua cultura. A sabedoria do homem do campo é algo tão ou mais imprescindível do que o conhecimento “praticado” nas universidades e cursos especializados que levam este nome – conhecimento. A vida difícil, ora alegre, ora trágica do caipira, é a aproximação que podemos fazer com a tragédia grega. De acordo com Giacoia:

Esta é a lição deixada pela tragédia grega: arte e cultura têm como finalidade a transformação desse horror em beleza, em poesia épica e lírica popular, em música e ditirambos, em instituições ético-religiosas e políticas como a obra de arte do Estado grego. As narrativas míticas, em geral, são expressões de uma vivência comum do mundo, fundamentadora da identidade de um povo.¹⁶

A Viola Caipira e o Violeiro como representação de uma “cultura”

O jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas.¹⁷

É com esta epígrafe que inicio a discussão sobre o lugar da Viola Caipira e do Violeiro no final do século XX e principalmente início do XXI. Todo o discurso apresentado até o momento está diretamente imerso na essência cultural brasileira, sendo a Viola e o Violeiro o viés condutor desta essência estética, mesmo que o contexto histórico e filosófico seja fundamentado em Nietzsche e Wagner. A partir de agora, todo e qualquer

A luta contra o fetichismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos

enunciado não tem outro caminho senão o da cultura de mercado, isto é, a indústria mercadológica e fonográfica. Toda e qualquer função que se utilize da verdadeira essência cultural para então, a partir disto, representar a mesma, não passa de uma apropriação cultural e sem essência. Quando deslocamos um evento cultural do seu âmbito natural, por exemplo, uma folia de reis sendo apresentada em um teatro, um encontro ou qualquer outra festa que não seja vinculada à comunidade específica desta folia, não há um sentido cultural estético e verdadeiro, pois a religiosidade como função estética de um local não estará mais vivenciando a cultura. Esta folia de reis deslocada passa a ser um mero ilustrativo daquilo que deixou de existir, logo, é uma apresentação artística sem essência. O rádio e a TV possuem um forte vínculo com o desenraizamento da cultura, mas, como é visto nos dias de hoje, muitos Violeiros e apreciadores desta cultura reconhecem este meio midiático como um espaço conquistado, pois, desta forma, estariam mostrando a cultura brasileira para várias regiões do Brasil e do mundo. A notoriedade que a Viola e o Violeiro passam a ganhar com o rádio e a TV é inegável, mas, para a cultura ser alcançada por este recurso, no mínimo deve haver uma reflexão, assim como o ato de contestar tal afirmação. Podemos citar Mário de Andrade para compreender este questionamento, pois ele menciona em sua obra *Música, doce música* o samba do morro como uma essência cultural, totalmente diferente do samba utilizado na década de trinta para o concurso de músicas para o carnaval.

Mas o que aparece nestes concursos não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se unicamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elementos de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas e tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação.¹⁸

Mas qual a relação possível entre a citação de Mário de Andrade e a cultura caipira aqui em discussão? Se trocarmos a expressão samba por música caipira, e morro por roça ou campo nas palavras de Mário, é perceptível e muito bem claro que o historiador está se referindo à cultura brasileira como essência, não a uma representação da mesma. Para Mário de Andrade, os compositores da cidade que subiam o morro para aprender a compor um samba não conseguiam transmitir o verdadeiro samba, pois faltava o que eles não possuíam, a vivência da obra de arte como reflexo da própria vida. Então, para enunciar esta troca de “cultura”, novamente Mário pode nos responder, mas lembrando de fazer as devidas trocas dos vocábulos samba e morro:

Assim é a tristeza atual do samba. É possível que, dentro de poucos anos, mude de caráter, porque toda esta música urbana, mesmo de gente do morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessária.¹⁹

Esta analogia do samba com a música caipira está imersa na cultura brasileira, ambos retratam a vida que se canta, seja ela por histórias inventadas ou por fatos reais transformados em melodias para não haver o esquecimento. Outra situação evidente, mas não pronunciada diretamente por Andrade, é a questão social, pois a cultura é um ato social e econômico. Se pensarmos em quem mora no morro e na roça, não é difícil perceber a situação socioeconômica de quem realmente vive sua cultura. O meio urbano possui sim uma determinada cultura, mas para sua afirmação necessita de uma apropriação, seja ela da essência cultural de seu país ou, por exemplo, o que mais acontece hoje em dia, a importação de uma cultura que não lhe pertence; como o rádio e a TV estimulam esta compra mercadológica, a verdadeira essência deste povo fica à margem de tudo o que o capitalismo pode comprar e/ou vender. Sem perceber, no final da década de vinte do século XX, a música caipira iniciou a queda de sua essência com as primeiras gravações em discos e reproduções nas rádios. Vejamos como Ferrete descreve a aparição da música caipira em disco no ano de 1929:

Quando a música caipira finalmente aparece em discos no Brasil, em 1929, não havia profissionais nesse campo. Na música urbana ainda havia um ou outro que fazia disso meio de vida. Como Francisco Alves, Vicente Celestino, Paraguassu, Gastão Formenti e outros poucos mais, cujos nomes não nos ocorre no momento. Caipira, no entanto, sequer podia pensar em ganhar o pão de cada dia com vida de artista. Sua arte não era considerada arte. Dentre os primeiros intérpretes, todos revelados somente por curiosidade por Cornélio Pires, havia os que trabalhavam na lavoura (Mariano, Caçula e Ferrinho), um que era motorista (Zico Dias), outro que fazia corte de cana (Bastiãozinho), um artesão rural (Arlindo Santana) e um cocheiro com ponto no Jardim da Luz em São Paulo (Raul Torres).²⁰

A observação que tenho a fazer sobre a citação de Ferrete está relacionada diretamente à arte, mais especificamente quando ele diz que a arte do caipira não era considerada arte. Como podemos presenciar, a cultura não é e nunca foi desde o início o interesse da indústria mercadológica. A verdadeira arte como essência cultural não é reconhecida no meio urbano como arte. Como uma arte primitiva, sem apropriação ou influência externa não é vista como arte? Logo, se esta arte não tem espaço, a primeira coisa a ser feita é tentar inseri-la neste modelo. Por conseguinte, a tentativa de fazer parte de um mercado inicia a desconstrução de uma essência. O formato que antes não era arte, após ser modificado, virou “arte”, pelo menos uma arte que será tocada nos rádios. Com o passar dos anos, não demorou para que o caipira trocasse sua terra pelo asfalto da cidade grande, pois um artista não pode, segundo o mercado, viver da sua essência cultural, este vínculo agora é apenas uma propaganda. O homem do campo que antes trabalhava em sua terra, plantava e colhia, chegava em casa e ainda tinha tempo para tocar sua Viola junto à família, ou então, tempo para esculpir em uma madeira o próprio instrumento artesanal. Este homem era o mesmo homem que segurava uma enxada, um arado, mas que à noite transformava-se em artista, um homem sem estudos, mas com sabedoria de vida, conhecimento sobre plantação, medidas de terras a seu modo e tempo certo de colheitas. Hoje em dia, toda a sabedoria que a cultura caipira traz no bojo da Viola não passa de uma representação de tudo o que não é essência. Os cavalos

foram deixados para o trabalho do campo e o transporte do artista Violeiro é feito com carros, muitas vezes por camionetas importadas compradas por pais “usineiros” ditos como caipiras, ou então, estes menosprezando o dito caipira. As enxadas foram trocadas por computadores, celulares e tablets. A viola, antes construída pelo homem do campo, hoje é construída por luthier da mais fina qualidade, sua sonoridade está acima de qualquer instrumento da roça, mas o valor é o que mais chama a atenção neste instrumento, pois nenhum homem do campo, nenhum caipira de fato poderia ter acesso a ele. Com isso, o caso axiomático entre os Violeiros urbanos e atuais é que só há uma única saída, a caracterização do caipira. Novamente fica evidente que uma região por si só não representa o ser caipira, ter nascido, mas não ter vivido tal cultura é como viver à margem de algo que você assume quase por obrigação por ser desta região. Mais uma vez, Mário de Andrade afirma o que até o momento tenho discorrido:

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos [...] Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E, sobretudo mais complexo [...] A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.²¹

Andrade se refere a uma arte em que não havia mudança, onde o coletivo perdura sua cultura e essência, não há lugar para o individual. Diferente do campo, a vida urbana possui acessibilidade a outros meios e isso faz com que as informações sejam mais rápidas, da mesma forma, os produtos importados ganham raízes quando esquecemos as nossas próprias origens. Mas isso só acontece porque o homem urbano aceita com maior facilidade a mudança, diferente do homem do campo. O acesso que a Viola Caipira e o Violeiro conseguiram na mídia televisiva, o que para muitos ainda é tido como o grande mérito, na verdade é a crítica que Mário de Andrade já apontava no final da década de vinte do século XX.

Viola Caipira na universidade: Afirmção ou negação da indústria da cultura

Para iniciarmos este tópico, talvez seja bom discorrer sobre o conceito de indústria cultural, um termo utilizado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, ambos pensadores da teoria crítica e da escola de Frankfurt. Na obra *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos), indústria cultural é nomeada como todo e qualquer meio capaz de mascarar e transformar toda arte, a ponto de ser absorvida pela cultura do consumo. Porém, deixo claro que não compactuo com a hierarquização entre música séria e popular que Adorno apresenta, a saber, que a música séria é esteticamente superior à música popular. Diferente deste pensamento e a partir do que já foi exposto, fica claro que não há uma

A luta contra o fetichismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos

superioridade entre gêneros musicais, pois a música enquanto posição cultural de uma sociedade, se ela alcançar o seu objetivo, isto é, fazer com que o povo viva intensamente esta arte a ponto de se ver inserida no contexto da mesma, então, não há diferença entre música séria e popular. O que importa neste jogo de gêneros musicais não é a “qualidade ou dificuldade” na composição, mas sim a grandeza artística com que esta música dialoga com seu povo, mesmo que tal gesto aconteça inconscientemente, seja pelo viés do artista ou da comunidade. Porém, o filósofo desenvolveu em sua teoria algo que não há como negar, a fragmentação da arte inserida dentro do conceito de indústria cultural. Nas palavras de Adorno:

Parece que a expressão 'indústria cultural' foi empregada pela primeira vez na Dialética do esclarecimento, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdam. Em nossos esboços se falava em 'cultura de massas'. Substituímos esta expressão por 'indústria cultural', para desligá-la desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria, atualmente, a arte popular. Dela a indústria cultural se diferencia de modo mais extremo [...] Em todos os seus setores são fabricados de modo mais ou menos planejado produtos talhados para o consumo de massas e este consumo é determinado em grande medida por estes próprios produtos. [...]. Indústria cultural é a integração deliberada, pelo alto, de seus consumidores.²²

Como podemos observar, por mais que o artista tenha um objetivo, por ele entendido como arte essencialmente cultural, quando este insere seu trabalho no meio mercadológico, sua função como agente cultural é tomada pela indústria da cultura, logo, não há mais sentido algum se relacionarmos tal trabalho à origem cultural que este artista vivenciava enquanto arte e cultura de uma determinada comunidade. Portanto, o primeiro aspecto que pode ser evidenciado quanto à cultura como essência e a indústria de mercado é que a primeira sublima, enquanto a segunda, por mais que tente, não irá deixar de reprimir devido à sua forma. Se a arte cultural como essência tinha ligação direta com o homem, a indústria cultural fez deste homem um ser genérico, pois este mesmo homem é substituível, não há uma essência cultural que o mantenha ligado a uma música ou arte fragmentada. A imitação do original ganha espaço e se torna absoluta, fazendo com que a origem essencial acabe sendo dizimada totalmente pelo mercado. Se cultura se vive, “falar de cultura sempre foi contrário à cultura”²³. Em outras palavras, Horkheimer e Adorno estão nos dizendo que a cultura falada não é mais uma cultura vivida. Desta forma, o mercado tem maior facilidade de apropriação e realização da fragmentação necessária para a cultura de massas. Mas, de acordo com os dois filósofos, tal artista que se deixou levar pela indústria de mercado, antes mesmo de ser apresentado a ela, já fazia parte da mesma.

Os talentos já pertencem à indústria muito antes de eles se apresentarem a ela: caso contrário, não seriam tão fervorosos para se encaixarem. A constituição do público que supostamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico depois de proceder com a mesma receita como meio e matéria muito afastada, quando finalmente o nó dramático das »novelas« dos rádios tornam-se o exemplo pedagógico para superação de dificuldade técnica, que

seriam como o »jam« dominados do mesmo modo o auge da vida jazzista, ou quando o consumo »adaptação« de um movimento de Beethoven, depois de igual modo, se executa um romance de Tolstoi através de um filme, assim é a medida para os desejos espontâneos do público para o pretexto ventoso.²⁴

Adorno e Horkheimer estão se referindo à fragmentação da arte proporcionada pela indústria cultural. O exemplo maior desta fragmentação utilizada pelos filósofos são as sinfonias de Beethoven quando executadas nos rádios, pois a obra deve ser apreciada em cada detalhe de sua completude, algo que o rádio não permite, principalmente pela maneira como a obra é executada, pois uma sinfonia quase nunca é tocada por completo, ou seja, os movimentos são divididos durante uma programação e outra. Para os filósofos em questão, essa função estética é a principal diferença entre música séria e música popular. Não faz sentido ouvir o *finale* da *Nona Sinfonia* separado da obra completa, pois há em cada movimento uma inter-relação necessária para o conjunto total e estético da composição. Esta fragmentação que começou a ser feita, ou melhor, a fragmentação da fragmentação, a saber, parte curta de um movimento para utilização de uma propaganda ou cinema, utilizado com mais frequência com a música popular, nomeado como estandardização por Adorno e Horkheimer, na linguagem de hoje, pode ser chamada de trilha sonora, *jingles*, assim como toda música que possa ser utilizada de modo fragmentado para a indústria de mercado.

A partir do que foi evidenciado como cultura, sendo esta a essência de um povo e a indústria da cultura como um movimento antagônico à própria cultura, podemos analisar qual o papel da universidade frente a estes dois contextos em que a Viola Caipira e o Violeiro estão inseridos. A Viola ocupando uma cadeira na universidade propõe a seguinte reflexão: um instrumento cuja cultura se torna memória acadêmica, independente do tempo e desta cultura viva ou esquecida. Lembrando a citação de Euclides da Cunha em *Os sertões*, onde esta cultura não irá demorar em extinguir-se, logo, a universidade tem a obrigação de manter viva, não a cultura, pois uma universidade não tem este poder, no máximo o que ela pode realizar é uma pesquisa e exigir de seus alunos uma reflexão sobre este instrumento enraizado pela própria cultura da Viola.

Contudo, uma pergunta deve ser feita: O que a universidade tem a oferecer e como pode proceder diante desta cultura da Viola Caipira e do Violeiro? Esta indagação desperta novos questionamentos, por exemplo, que aluno é apto a cursar Viola na universidade, qual o perfil deste aluno, assim como qual o perfil do curso a ser ofertado? Primeiramente, a universidade, tanto quanto o professor de Viola Caipira que assume esta responsabilidade, pois o vínculo é o mesmo, tem de estar ciente de que a busca por este curso está desde seu início inserida no mercado, por mais que haja interesse em cultivar esta cultura, fora da universidade o aluno provavelmente não irá vivenciar esteticamente tal cultura como era nos primórdios. Um curso de bacharelado em um determinado instrumento tem, entre as suas principais obrigações, fazer deste aluno um músico prático e capaz de executar seu instrumento de maneira no mínimo "exemplar",

A luta contra o fetichismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos

algo totalmente dissímil da cultura como essência. Mas, se esta é a função da universidade, sem demora, a crítica que apresento é a seguinte: Deve partir do professor o ato de instigar o aluno a compreender a sua cultura como Violeiro, não como um instrumentista apenas, pois diferente do instrumentista que executa qualquer outro instrumento, o Violeiro traz consigo uma bagagem cultural que muitas vezes lhe é imposta por questões da própria Viola Caipira. Por isso, a cultura como essência deve, pelo menos, ser entendida pelo aluno de Viola, mas não como estereótipo de uma cultura. A execução do instrumento é primordial perante a universidade, mas o conhecimento da cultura deste instrumento é essencial por parte do professor e do aluno. Nem todos finalizam seu curso como grandes concertistas, outros, por vezes, ficam perdidos por não terem uma orientação de vida fora da academia, isto é, a vida de trabalho que a indústria da cultura já mostrou ser extremamente inexorável. Ao mesmo tempo em que resgatar é memorável, temos que identificar o real interesse de ambas as partes, seja da universidade, do professor ou do aluno, não esquecendo que a questão socioeconômica é um pilar desta cultura, isto é, independentemente da origem do aluno, é obrigação do professor fazê-lo entender essa diferença social e econômica na cultura da Viola Caipira.

Com isso, trago para a discussão o último nome alemão de que aqui me aproprio, a saber, o filósofo Arthur Schopenhauer. Conhecido por sua filosofia pessimista, em sua obra magna intitulada *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*), mais especificamente no terceiro livro, foi um dos primeiros, senão o primeiro, a pensar em uma filosofia da música, onde na hierarquia das artes a poesia ocupa o grau mais elevado, porém a música não entra nestes graus hierárquicos, pois ela está acima de todas as artes na filosofia schopenhaueriana. Mas Schopenhauer, além de sua filosofia da música e estética das artes, tem algo muito importante a nos oferecer ainda nos dias de hoje, a saber, a sua crítica à universidade na obra *Über die Universitäts-Philosophie* (*Sobre a filosofia universitária*). Por mais que a crítica seja direcionada ao ensino de filosofia, se realizarmos uma reflexão, esta mesma crítica serve igualmente para qualquer curso que a universidade possa promover. É interessante observar que o texto foi publicado em 1851, mas, por que seria válido para nós brasileiros no século XXI? Simples, o modelo de academia brasileira é um modelo europeu, desde sua fundação aos nossos dias de hoje. Abaixo, uma análise de Suzuki sobre a posição schopenhaueriana no ensino de filosofia na universidade:

O Estado assume, para Schopenhauer, um papel meramente negativo, com relação à atividade filosófica. Não deve nem promovê-la, nem subsidiá-la, já que o pensamento poderá ter de pagar tais incentivos com a perda da liberdade. O Estado deve limitar-se a não seguir os filósofos, garantindo a existência da filosofia. A ele não cabe decidir qual filosofia deve ser ensinada, quais filósofos devem ocupar cátedras, nem como deve ser ministrado o ensino da filosofia. O filósofo que depender da boa-vontade dos ministérios pagará sua subserviência com a paralisia de seu pensamento [...] Como na ética schopenhaueriana a moral provém de uma disposição interna, da própria essência que é a vontade, ela não poderia ser causada ou modificada por efeitos exteriores. Diz Schopenhauer: 'O teorema que afirma que o Estado é a condição da liberdade no

sentido moral, e portanto da moralidade, está invertido'. A liberdade está naquilo que é 'em-si' e, por isso, do outro lado do fenômeno e bem longe das instituições humanas.²⁵

Bem, o ensino de filosofia para a reflexão mencionada deve ser trocado pelo ensino de Viola Caipira na Universidade; o Estado pode manter a mesma posição, mas também seria interessante inseri-lo no lugar da indústria da cultura, talvez esta troca fosse mais apropriada para entendermos o engessamento de músicos vendidos ao mercado, mesmo aqueles que dizem estar fazendo cultura. Esta crítica, sem exceção, é direcionada à universidade, ao professor e ao aluno. A preocupação central de Schopenhauer é a liberdade de ação e reflexão filosófica, aliás, a falta desta quando o Estado toma as rédeas. Em nosso caso, a falta de ação da universidade e do professor de Viola Caipira quando o Estado ou a indústria da cultura tomam as rédeas. Mas Schopenhauer não acha de todo errado o ensino de filosofia na universidade, afinal, "é algo benéfico para ela sob vários aspectos", pois a filosofia "ganha uma existência pública, e seu estandarte aparece estampado aos olhos dos homens, o que a traz sempre de novo à lembrança e faz com que seja notada".²⁶ O mesmo acontece com a Viola Caipira na universidade, ou seja, além de notada, também tornar-se-á memória de uma cultura pelo viés acadêmico. Agora, a crítica de Schopenhauer mais atual sobre a cátedra:

O mais alto esforço do espírito humano não aguenta nem apenas uma vez a aquisição: a natureza nobre dele pode com isso, não amalgamar. Na melhor das hipóteses, ele poderia ainda ir com a filosofia universitária, se os professores assalariados pensassem ser suficiente através da profissão deles, que ela, por meio de outros professores existentes, por enquanto, transmitam como saber verdadeiro a disciplina à geração mais nova, ou seja, explicar fielmente e exatamente aos seus ouvintes o sistema do último verdadeiro filósofo e as pequenas coisas dar-lhes mastigadas [...] No entanto, com os filósofos de cátedra em nossos dias as coisas funcionam rápido, visto que eles não têm tempo a perder: ou seja, *um* professor anuncia a doutrina de seu florescente colega na universidade vizinha como o cume finalmente alcançado pela sabedoria humana; e imediatamente este é um grande filósofo, sem demora, ocupa o seu lugar na história da filosofia, a saber, aquele que um terceiro colega tem um trabalho para a próxima feira, que agora, muito imparcial, o nome imortal do mártires da verdade avalia todos os séculos o nome de seu colega, exatamente alinhado e em boas condições igualmente como muitos filósofos, que também poderiam trilhar a fila de membros que encheram muitos papéis e encontraram a consideração geral dos colegas.²⁷

Considerações finais

O objetivo deste artigo foi, em primeiro lugar, discorrer sobre a cultura como essência, a Viola Caipira como instrumento realizador desta cultura, assim como o Violeiro como personagem junto do povo que vive a sua cultura. Em segundo lugar, a "ligação" desta cultura com a indústria cultural, e, por fim, com a universidade. Estar ciente da dessemelhança entre viver a cultura e representá-la é nossa obrigação, pois não se cria nem se faz cultura, muito mesmo se resgata ou se afirma determinada cultura com editais de fomento. A essência cultural não pode ser aprovada ou reprovada por projetos

A luta contra o fetichismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos

difundidos no decorrer do ano, aceitar que se faça cultura nestes moldes é aceitar a banalização da cultura e da arte. Uma questão que passa despercebida por vários Violeiros e apreciadores desta “cultura” foi a evolução da Viola Caipira enquanto instrumento, seja no âmbito composicional ou sonoro, e este avanço deu-se através do distanciamento e desligamento de suas origens sendo tocada por músicos. Ainda sobre a universidade e realizando a analogia com a Viola Caipira, podemos citar novamente Schopenhauer:

A filosofia dominante numa época determina seu espírito. Prevalece agora a filosofia do absoluto absurdo, válido a partir do ar apanhado e sob conversa fiada de loucos apresentando absurdos para um grande pensamento – agora, surge aí, depois de tal sementeira o gênero limpo, sem espírito, sem amor à verdade, sem honestidade, sem gosto, sem conjuntura para qualquer coisa nobre, para qualquer coisa sobre os interesses materiais, de que também fazem parte os políticos.²⁸

E para contrapor um pensamento alemão, cito um brasileiro que muito tem a nos dizer:

Aprendamos duas coisas. Que nesta altura dos acontecimentos um soco na mesa, violento e sonoro, é mais importante do que sabermos da validade dos juízos sintéticos a priori. E que, do ponto de vista de um pensar brasileiro, Noel Rosa tem mais a nos ensinar do que o senhor Immanuel Kant, uma vez que a Filosofia, como o samba, não se aprende no colégio.²⁹

Desta forma, a crítica foi apresentada, pois enquanto não reconhecermos a riqueza de nosso país e continuarmos nos vendendo ou aceitando o que o estrangeiro nomeia como melhor, continuaremos nós os estrangeiros da própria terra e inseridos por completo na indústria da cultura. Assim, encerro com Mário de Andrade: “Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro”.³⁰

* **Sidnei de Oliveira é doutor em filosofia pela UNICAMP.**

¹ Por discorrer a partir da filosofia de Nietzsche, creio que seja importante esta diferenciação entre identidade e nacionalismo, pois foi algo promovido historicamente por Elisabeth Förster – irmã de Nietzsche – e sua interpretação equivocada da filosofia de Nietzsche.

² DIAS, R. M. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 56.

³ Idem. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005, p. 12.

⁴ NIETZSCHE, F. W.. *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*. B. 1. Berlin/New York/München: Walter De Gruyter, 1980, p. 24.

⁵ WAGNER, R. *Die Kunst und die Revolution*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. B. III. Boston: Adamant Media, 2006, p. 37.

⁶ Ibidem, p. 40.

⁷ Idem. *Beethoven*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. B. IX. Boston: Adamant Media, 2006, p.134.

- ⁸ Ibidem, p. 104.
- ⁹ Sempre que o vocábulo Viola for utilizado, a referência é a Viola Caipira.
- ¹⁰ BRANDÃO, C. R. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 30-31.
- ¹¹ NIETZSCHE, F. W. Op. cit., p. 153.
- ¹² BURNETT, H. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011, pp. 127-128.
- ¹³ NIETZSCHE, F. W. Op. cit., p. 43.
- ¹⁴ CAVALVANTI, C. *Goethe e Schiller: Companheiros de viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 55.
- ¹⁵ ANDRADE, M. de. *Música, coce música*. São Paulo: Martins, 1962, p. 280.
- ¹⁶ GIACOIA JR., O. *Nietzsche/Oswaldo Giacoia Junior*. São Paulo: PubliFolha, 2000, p. 19.
- ¹⁷ CUNHA, E. da. *Os sertões*. São Paulo: Abril, 2010, p. 19.
- ¹⁸ ANDRADE, M, de. Op. cit., pp. 280-281.
- ¹⁹ Ibidem, p. 282.
- ²⁰ FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 70.
- ²¹ ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, pp. 18-24.
- ²² ADORNO, T. W. *Indústria cultural*. In: COHN, G. (org.). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986, pp. 92-99.
- ²³ HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006, p. 139.
- ²⁴ Ibidem, p. 130.
- ²⁵ SUZUKI, M. "Apresentação". In: SCHOPENHAUER, A. *Sobre a Filosofia Universitária*. Tradução, apresentação e notas de Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola e Mário Suzuki. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. x-xii.
- ²⁶ SCHOPENHAUER, A. *Über die Universitäts-Philosophie*. In: *Sämtliche Werke. B. IV*. Frankfurt am Main: Cotta-Insel, 1963, p. 3.
- ²⁷ Ibidem, pp. 194-195.
- ²⁸ Ibidem, p. 213.
- ²⁹ GOMES, R. *Crítica da razão tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1994, p. 110.
- ³⁰ ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Op. cit., p. 16.