

brasil ^{dossiê} rural



WALDENYR CALDAS

Revendo a

música sertaneja

Para Christiane, pura beleza e ternura.

No início dos anos 70, mais precisamente em 1973, quando comecei a pesquisa sobre a música sertaneja, nosso país vivia uma realidade sociopolítica e econômica muito diferente do momento atual. Dito dessa forma, esse aspecto parece não ter nenhuma importância. Posso dizer, no entanto, que tem tudo a ver.

Naquela época, vivíamos mais um período cíclico e crítico da sinuosa trajetória política do país. Os militares que tomaram o poder à força em 1964 reinavam soberanos, estabelecendo as regras de tudo, incluindo a produção cultural. A literatura, o cinema, o teatro e a

WALDENYR CALDAS é professor de Sociologia da Cultura Brasileira da ECA-USP e autor de, entre outros, *Literatura da Cultura de Massa* (Musa)

música, entre outras manifestações, necessariamente, passavam pelo crivo da censura militar.

Com a música sertaneja, é claro, não foi diferente. Aliás, já não o era, desde os tempos do Estado Novo de Getúlio Vargas. Naquela época, a dupla Alvarenga e Ranchinho foi presa diversas vezes, por cantar músicas do seu repertório, criticando os desmandos autoritários do presidente Vargas.

Esse fato histórico, porém, perdeu-se no tempo. Só os pesquisadores, eventualmente, o comentam em seus escritos ou conferências. Mas talvez haja uma razão para isso, e ela é muito simples. Os grandes contestadores Alvarenga e Ranchinho não resistiram ao “fascínio” do *establishment*. Foram cooptados pelo governo com muita facilidade e passaram a fazer *shows* no Palácio do Catete para Vargas e seus amigos. Mas há uma estranha ironia nessa trajetória. As mesmas músicas, o mesmo repertório que levaram a dupla à prisão por criticar o governo agora teriam efeito inverso. Em

suas apresentações no palácio, Alvarenga e Ranchinho arrancariam muitas gargalhadas e aplausos de Vargas e seus amigos. Alguns eram integrantes do seu governo, outros não.

Nos anos 70, com a devida diferença de tempo e espaço, teríamos a reedição desse fato. Algumas duplas sertanejas, já plenamente inseridas na lógica de mercado da indústria cultural, introduziam temas políticos em seus repertórios. Só que agora a situação torna-se mais diversificada. Se, por um lado, surgiam canções sertanejas de contestação à política dos militares, à forma como conduziam nosso país, é verdade também que havia outras canções elogiosas e de grande exaltação àquele governo.

Apenas para ilustrar, quero citar o caso da dupla Davi e Durval, intérprete da música “Lei Agrária”, grande sucesso daquela época. Seus autores, Goiá e Francisco Lázaro, tornar-se-iam verdadeiros apologetas do governo Médici. No texto poético dessa canção, há um resumo daquilo que pretensamente esse governo teria realizado, ou seja: “amparo ao caboclo brasileiro”, alfabetização do homem rural, através do Mobral, extensão da Lei da Previdência, avanço da tecnologia, entre outras realizações. Como exemplo do ufanismo da época, vale a pena a transcrição dessa canção:

“LEI AGRÁRIA

Lá nas alturas, o Senhor Onipotente
Deu ao nosso Presidente a sublime
[inspiração
De dar amparo ao caboclo brasileiro,
O querido herói-roceiro, que não tinha
[proteção.
Com o Mobral, nossos caros lavradores
Já conhecem bem as cores da Bandeira da
[Nação.

Você, caboclo, neste sesquicentenário,
Foi o beneficiário, com a Lei do Lavrador:
Daqui pra frente, não será mais um meeiro,
Ninguém vai ganhar dinheiro explorando
[seu suor
E seu produto, tendo preço tabelado,



Você não será lesado pelo astuto
[comprador.

A Lei Agrária, que por nós era esperada,
Foi agora assinada pelo Chefe da Nação.
E na doença vem a Lei da Previdência,
Você vai ter assistência e também sua
[pensão.
Irmão do campo, brindo aqui o seu
[sucesso!
Viva o Brasil-Progresso! Viva a
[Revolução!

Doce Brasil, manancial de poesia,
Sua tecnologia já tem fama mundial,
Coisas sublimes acontecem nesta terra,
Onde a paz venceu a guerra e o bem
[ganhou do mal.
Como me orgulho de você, Brasil querido,
O exemplo a ser seguido para a paz
[universal!"].

Convém agora, um registro significativo: nessa época, em que pese a predominância de um discurso ufanista no universo da canção sertaneja, é bom esclarecer que ele era também contestado por um grupo de compositores não alinhados àquele ufanismo. Aliás, ao contrário. A exemplo do que ocorreu com a chamada música popular brasileira nessa ocasião, a música sertaneja também cindiu-se em dois grupos: os “alienados” e os “engajados”.

A rigor, esses termos não dão conta da realidade dos fatos. Isso porque não havia propriamente alienados ou engajados, tanto na música popular brasileira quanto na música sertaneja. Havia, isto sim, compositores, cantores e artistas contrários ao autoritarismo e aos desmandos políticos dos militares. Perseguidos de forma implacável pela censura, eles reagiam denunciando a interferência direta em seu trabalho e, mais do que isso, levando ao grande público, através de suas canções, as mazelas da sociedade brasileira. Essa era a tônica da época em todos os segmentos da cultura brasileira.

A música sertaneja não fugiu à regra geral. A única diferença é que esse estilo musical nunca dirigiu seu discurso às ca-

madamas mais letradas do país e, talvez por isso mesmo, seja tão desconhecido nesse universo. Durante muito tempo (e isso ainda sobrevive um pouco), intelectuais e pesquisadores não se interessavam por temas culturais consagrados pelo grande público. Refiro-me às baixas camadas da população. Esses temas eram e ainda são considerados inexpressivos em seus valores e conformações estéticas. Essa é uma discussão que, infelizmente, pela exigüidade do espaço, não posso aprofundar neste ensaio. De qualquer modo, é importante registrar que, tanto quanto a música popular brasileira convencional, a música sertaneja também teve seus compositores e cantores que resistiram e enfrentaram o período do autoritarismo militar em nosso país. Esse dado, a meu ver, ganha ainda mais importância, se algum futuro pesquisador se interessar por esse período da música sertaneja. Assim, reitero o que já disse anteriormente. Ela não teve, naquela época (e atualmente também), um discurso somente alienado. Teve também seu segmento bastante políti-



zado, principalmente se considerarmos o rigor da repressão desencadeada pelo Estado. Temas como, por exemplo, desemprego, acidentes do trabalho, subemprego, falta de liberdade, mendicância, entre outros, aparecem no cancionário sertanejo dessa época. Apenas como registro, vale a pena conhecer a canção “Levanta Patrão”, de Lourival dos Santos e Tião Carreiro, interpretada pela dupla Tião Carreiro e Pardinho.

“LEVANTA PATRÃO

Um pobre trabalhador
Para melhorar de vida
Deixou a terra querida
Seguiu pra lugar distante
A fim de ganhar dinheiro
Chegou na cidade grande
Onde o progresso se expande
Dinheiro corre bastante
Trazendo rica esperança
Na sua pobre bagagem
Saúde e muita coragem
Uma força de gigante
É de cortar o coração
Coitado não teve sorte
O seu prêmio foi a morte
Numa firma importante.

O caboclo tinha raça
Com seus dois braços roliço
No seu primeiro serviço
Tarracou de unha e dente
Homem de sangue na veia
Honrado e trabalhador
Derramava seu suor
Sorrindo sempre contente
Para Deus ele dizia
Estou fazendo seu gosto
Com o suor do meu rosto
Ganho o pão honestamente
Perdemos um companheiro
No serviço trabalhando
Quem ficou, ficou chorando
Meu Deus quem é que não sente?

Levanta, patrão! Levanta!
Pra ver o enterro passando
(Falado)

Perdemos um companheiro
No serviço trabalhando

Quase sempre ele dizia
Minha estrela ainda brilha
Vou rever minha família
Minha mãezinha doente
Foi tudo por água abaixo
O sonho deste coitado
Hoje vai ser enterrado
Distante dos seus parentes
Levanta, patrão! Levanta!
Pra ver um brasileiro morto
Procurando seu conforto!
Morreu firme no batente
Amanhã tem outro dia
Tenho que mandar o malho
Chorando vou pro trabalho
Tocar o serviço pra frente.”

Em que pese a singeleza do texto da canção, sem nenhuma pretensão artístico-literária, subjaz em seus versos a intenção de denúncia contra a falta de segurança do trabalhador braçal. Mesmo assim e guardadas, evidentemente, as devidas proporções, recursos técnicos e qualidade literária, essa canção nos faz lembrar de “Construção” (talvez a canção brasileira mais bem realizada poeticamente), de Chico Buarque. Não tem sentido estabelecer comparações estéticas entre ambas. Não é esse o caso, nem meu objetivo. Convém observar, porém, que são canções contemporâneas entre si (1971) e tratam do mesmo tema. Como a grande maioria das letras de música sertaneja, “Levanta Patrão” também conta uma história. Aqui, uma das partes do tema faz alusão ao êxodo rural, àquelas pessoas que vieram para a cidade grande, atraídas pelo processo de industrialização, mas que não tiveram um final feliz. Como diz o próprio texto, “[...] coitado não teve sorte, o seu prêmio foi a morte”.

Mas seria ainda na década de 70 que a música sertaneja passaria por uma grande revolução, estendendo-se até nossos dias. Estou me referindo às inovações técnicas, sonoras, instrumentais, e até mesmo aos elementos da narrativa poética. Tudo isso, a partir de 1969, tomaria uma direção inteiri-

ramente nova e diferente daquela até então conhecida no universo da música sertaneja. Estou pensando no lançamento do disco intitulado *Os Híppies do Mundo Sertanejo*, da dupla Léo Canhoto e Robertinho, da RCA Camdem S.A. Pode-se mesmo dizer que esse disco é uma espécie de divisor de águas na história da música sertaneja. Ele tem a mesma importância do disco de João Gilberto, *Chega de Saudade*, na época do movimento Bossa Nova, ou ainda de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso em 1967, no Segundo Festival Record da Música Popular Brasileira. Em outras palavras, podemos dizer o seguinte: a música “Os Híppies do Mundo Sertanejo”, de Léo Canhoto e Robertinho é, por assim dizer, o

“marco zero” do que hoje chamamos de nova música sertaneja. Não sei se para o bem ou para o mal (não vem ao caso neste momento), mas o fato é que ela não tem quase nenhuma identidade com a música sertaneja produzida até 1969.

Um aspecto, com certeza, não há como negar: a revolução estética e o impacto transformador (até mesmo transgressor) da música de Léo Canhoto e Robertinho deram novo alento e estímulo a esse gênero musical. A viola portuguesa, símbolo mítico da canção sertaneja, cede espaço para a guitarra elétrica. A forma nasalada de cantar, influência da herança indígena, rapidamente desapareceria, a instrumentação musical se transforma e ganha características técnicas e timbrísticas diferentes do que era, aproximando-se muito da música *pop* internacional. Hoje há uma identidade cada vez maior entre esses dois gêneros. A tessitura musical e os componentes formais da canção sertaneja já não são mais os mesmos desde 1969. A redundância do discurso, a predominância da tonalização horizontal, a linha melódica repetitiva, as formas harmônica e métrica também passariam por sensíveis transformações. O reducionismo estético já não é mais tão recorrente. A própria estrutura estético-formal já não tem mais nada a ver com a música sertaneja pré-69 e, muito menos, com o universo do cancionista caipira.

A nova música sertaneja, dessa forma, toma a direção de uma linguagem mais universal, eliminando as convergências com as origens caipiras e aumentando suas distinções. Com isso, evidentemente, não estamos deduzindo que esse gênero musical tenha “participação no universal” (1) como produto cultural. De qualquer modo, permanece uma das questões mais polêmicas sobre os produtos da indústria cultural: ser ou não obra de arte. Embora não seja o tema central deste ensaio, não podemos também passar em branco sobre essa questão. Theodor Adorno e Ernst Fischer (2), por exemplo, em suas respectivas obras, apontam diferenças fundamentais entre a obra de arte e um produto da indústria cultural. Para o primeiro, a obra de arte nos



1 “Conferência Sobre Lírica e Sociedade”, in *Os Pensadores*, São Paulo, Editora Abril, 1975, vol. XLVIII, p. 174. Nesse ensaio Theodor Adorno assinala que a verdadeira obra de arte é aquela que adquire participação universal.

2 Ernst Fischer, *A Necessidade da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1966, p. 142.

A dupla Léo Canhoto e Robertinho protagonizou, nos anos 70, a maior revolução estética da música sertaneja



leva à reflexão e tem, sobretudo, um caráter transformador e até mesmo revolucionário do *status quo*.

Já um produto da indústria cultural não é arte. Sua reprodução industrial não objetiva a satisfação social e sim o lucro. O produto torna-se mercadoria e, como tal, passa a ser trabalhado pelas sofisticadas técnicas de *marketing*, sem que haja qualquer preocupação com a qualidade estética daquilo que se oferece. Para Adorno, os produtos da indústria cultural não oferecem nada, senão a mesmice e o *déjà vu*. Nessa mesma direção, mas com outro discurso, Ernst Fischer acrescenta que “[...] a função da arte não é a de passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas” (3). Aqui, mais uma vez, destaca-se o caráter revolucionário que, segundo os autores, deve ter a obra de arte. “Abrir portas fecha-

das” significa, em outros termos, trazer e apresentar novidades, romper com a mesmice, inovar, renovar, introduzir realmente algo inabitual, inusitado.

De nossa parte, não se trata propriamente de discordar dos autores, mas de tornar o discurso do binômio arte industrial/cultural mais contemporâneo. Quando os autores publicaram seus trabalhos, nas décadas de 30 e 40, o panorama sociopolítico e econômico internacional era muito diferente dos nossos dias. Esses trabalhos, que no decorrer do tempo tornaram-se muito importantes, são clássicos indispensáveis para os estudos de sociologia da arte. De qualquer modo, é preciso entendermos que hoje vivemos uma nova ordem mundial. Não há como se sustentar o discurso de ambos em nossos dias, senão através da ideologização. É precisamente na análise ideológica que

3 Idem, *ibidem*.

reside a força dos argumentos de Adorno e Fischer, isto é: a arte nos leva à reflexão e os produtos da indústria cultural nos conduzem ao universo cinzento da redundância e da mesmice.

Pois bem, agora quero retomar o trabalho da dupla Léo e Robertinho. No decorrer de toda a história da música sertaneja, desde 1929 até 1969, nada aconteceria de significativo, especialmente no plano estético. Nos outros também não. É só com essa dupla, como já vimos anteriormente, que a música sertaneja passa realmente por uma transformação estética. Não estou me referindo a aprimoramento estético e sim a transformação estética. Não é o caso de entrarmos na subjetividade da teoria estética, para a qual todo julgamento estético indica apenas gostos individuais. E mais: convém registrar que essa transformação a que me refiro não ficou apenas no plano dos componentes técnicos e formais da canção sertaneja.

Da mesma forma que ocorreu no Tropicalismo, em 1967, nessa modalidade musical também, em 1969, há todo um comportamento cênico e gestual inteiramente inovador. Até porque, antes disso, as duplas cantavam convencionalmente paradas diante dos microfones, sem esboçar qualquer outro gesto que não aqueles previsíveis, necessários e esperados, isto é: o dedilhar da viola, o sorriso quase protocolar e o aceno de mão se despedindo do público no final da sua apresentação.

Esse contexto, nem cênico, nem gestual e quase estático, está circunscrito ao passado da música sertaneja. A imagem bem comportada cede espaço a toda uma transformação gestual das duplas sertanejas, cuja gênese está nos anos 70, com Léo Canhoto e Robertinho. A rigor, suas apresentações não se resumiam apenas a cantar. Até porque a temática das suas canções fugia do convencional, ou seja: a colheita da lavoura, o amor traído, a infelicidade e a tristeza, entre outros temas recorrentes, já não eram mais cantados. Em outras palavras, a partir desse momento, o verbo torna-se dissonante no cancionário sertanejo.

Temas como a violência no meio urba-

no-industrial, a mendicância, a prostituição, o desemprego, a notória influência da *country music* norte-americana e os filmes de *bang-bang* italianos mudaram os destinos da nossa música sertaneja. A gestualidade e a presença no palco, especialmente, dariam a essa modalidade musical um perfil essencialmente performático. Muito próximo, aliás, dos grandes conjuntos da música *pop* internacional, em que a parafernália cênica tem espaço fundamental no *show*.

O aspecto cênico passou a ser tão importante que algumas canções da dupla Léo Canhoto e Robertinho, além de cantadas para seu público, teriam ainda versões a serem apresentadas como peças de teatro. São os casos, por exemplo, das “peças-canções”, “A Polícia”, “Rock Bravo Chegou Para Matar”, “O Valentão da Rua Aurora”, “Delegado Lobo Negro”, “Buck Sarampo”, “Os Híppies do Mundo Sertanejo”, “Amazonas Kid”, entre outras. Não há qualquer dúvida de que a imagem do *cowboy* americano substituirá, no cancionário sertanejo, a figura solitária e desolada do caipira brasileiro. Mas convém esclarecer ainda que a fonte inspiradora dessa transformação passa também pela presença marcante do sucesso dos *bang-bangs* italianos na década de 70 em nosso país. Tanto é assim, que o próprio Léo Canhoto naquela ocasião me disse o seguinte: “a minha fonte de inspiração são os filmes de *bang-bang*. E eu quero fazer um filme no gênero. Vou até contratar um diretor italiano no gênero, isso porque o cinema brasileiro é muito fraco”.

Afora a ingenuidade e a desinformação, que não vêm ao caso neste momento, o fato é que, de lá para cá, isto é, depois de Léo Canhoto e Robertinho, a música sertaneja mudou, e mudou radicalmente. Com ou sem diretor italiano, com ou sem filme idealizado pela dupla, de concreto mesmo o que temos na história desse gênero musical é um movimento de inteira transformação estética. Uma coisa no entanto é certa: ele não foi pensado, não foi algo consciente realizado por essa dupla. Surgiu da espontaneidade, da procura de originalidade, mas também, é claro, do desejo de fazer suces-

so, de conquistar esse mercado e consolidar seu nome nesse segmento musical.

De outra parte, é inegável que houve toda uma sustentação publicitária, de técnicas de *marketing* e outras formas de apelo ao público. Mas isso não é bom nem ruim. É apenas parte integrante da lógica da sociedade de consumo. Esse mesmo fenômeno ocorreu também com o movimento tropicalista. Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Caetano Veloso, entre outros, iniciaram a Tropicália sem ter consciência do que estavam efetivamente fazendo. Em seguida, por se tornar um sucesso, passou também a receber toda uma cobertura publicitária transformando-se num fenômeno de massa. A rigor, movimentos dessa magnitude têm, a meu ver, o grande mérito de reciclar, de dar nova energia ao produto cultural, objeto dessas transformações estéticas. Foram os casos da música popular brasileira em 1967, com a Tropicália (4), e em 1969, com a música sertaneja.

Esse gênero musical durante muito tempo ficou circunscrito à imagem do homem do interior e do meio rural brasileiro. A partir da década de 70, essa mesma imagem ganha a dimensão de algo moderno e definitivamente ligado ao meio urbano-industrial. E mais: a indumentária, o linguajar e a aparência visual procuravam agora identidade com a juventude urbana e com os jovens ídolos da música *pop*. Atualmente, a chamada música sertaneja tem esse perfil. As novas duplas lançadas no mercado discófilo, através da televisão, de *shows* na capital e no interior, entre outros recursos, são formadas por jovens plenamente familiarizados com a vida urbana. Eles já não falam mais o “r” puxado do caipira paulista e, mais do que isso, suas canções não cometem erros gramaticais intencionais como ocorria em outras épocas. Basta ouvir, por exemplo, duplas como Leandro e Leonardo, Theodoro e Sampaio, Chitãozinho e Xororó, João Paulo e Daniel, Ralph e Reno, Márcio e Marcel, entre tantas outras.

Em nossos dias, no entanto, é bastante difícil estabelecer com precisão uma diferença clara entre o que se convencionou chamar de música popular brasileira e mú-

sica sertaneja. Estou pensando naquele segmento da MPB mais dirigido ao público menos letrado e que antes não consumia a música sertaneja. Hoje já não é mais assim. Ele consome, indistintamente, a música sertaneja e a música popular brasileira. A primeira, aliás, em termos mercadológicos, vai bem melhor do que a segunda. Pelo menos é o que indicam as planilhas de vendas das gravadoras.

Devemos entender, por outro lado, o seguinte: ora, se não houve propriamente um aprimoramento estético da música sertaneja, em todo esse processo de sua transformação, ocorreu, seguramente, um grande aumento de público consumidor, que consolidou esse gênero (ou novo gênero) musical no mercado discófilo. É bastante provável que, no decorrer do tempo, essa nova música sertaneja, hoje execrada, ou quase, pelos críticos, venha a se tornar um produto *cult* da cultura musical brasileira daqui a algum tempo. Isso não ocorreria pela primeira vez na história da música popular brasileira. Durante muito tempo, Luiz Gonzaga teve *status* secundário no cancioneiro brasileiro, até ser *descoberto* pelos tropicalistas. O mesmo ocorreu com Cartola, Wilson Batista, Ismael Silva, entre outros. Hoje, todos eles gozam de prestí-



4 Sobre o tropicalismo, convém consultar a obra de Celso Favaretto, intitulada *Tropicália: Alegria, Alegria* (São Paulo, Kairós, 1979). É um dos trabalhos mais completos sobre esse movimento musical que, a rigor, não se restringe apenas à canção popular. A Tropicália envereda por diversos segmentos da arte no Brasil, tendo como ponto de partida a obra de Oswald de Andrade.

gio e suas obras fazem parte do universo *cult* da música popular brasileira. Para encerrar este ensaio, quero citar mais dois casos semelhantes.

A dupla sertaneja Pena Branca e Xavanti, ídolo desse gênero musical, não era conhecida pela *intelligentzia* da música popular brasileira até gravar canções de Chico Buarque. Hoje goza de grande prestígio entre os críticos. As prestigiosas chanchadas carnavalescas da Atlântida como *Nem Sansão nem Dalila*, *Matar ou Correr*, entre tantas outras, fazem parte do universo *cult* do cinema brasileiro. Mas nem sempre foi assim. Durante muito tempo, a chanchada foi ridicularizada por essa mesma *intelligentzia* que hoje a tem em alto conceito. O caso de *Nem Sansão nem Dalila* de Carlos Manga, por exemplo, é bastante significativo para entendermos essas transformações. O crítico de cinema Luiz Carlos Merten, ao escrever pequena resenha para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 11 de novembro de 2004, sobre esse filme, reconhece a mudança de opinião da crítica. Diz ele: “a Dalila de Manga é uma cabeleireira. E o Sansão é Oscarito, que viaja no tempo para encarnar o herói cuja força estava nos cabelos. Dá para rir com Oscarito. Era impagável. E hoje se pode ver a chanchada sem preconceito. O que na época era,

para a crítica, só imitação de mau gosto, hoje é entendido (e aceito como resistência a Hollywood)”.

Os casos aqui citados como exemplos não são fatos isolados. Vicente Celestino, seus filmes e suas canções, hoje são destaque na história da cultura lúdica do nosso país. Orlando Silva, o cantor grandiloquente da famosa “era do rádio”, ganhou até uma peça de teatro (*Orlando Silva, o Cantor das Multidões*) que procura dar conta da sua vida e obra. Trata-se de um trabalho de muita pesquisa e competência associadas. Diante de tantos casos já ocorridos, não seria exagero imaginar que talvez, um dia, pesquisadores mais à vontade e em outro contexto histórico-cultural possam, por meio de um estudo bem feito, *promover* a nova música sertaneja ao *status* de produto *cult*.

Seja como for, entendo que, antes de mais nada, é imprescindível ao estudioso, ao pesquisador estar sempre receptivo às transformações estéticas ocorridas na sociedade, especialmente no tocante aos produtos culturais. Quando falo de receptividade isso não significa, necessariamente, aceitar as transformações. Significa, isto sim, analisar o fenômeno sem preconceito, sem critérios estéticos *a priori* concebidos. Não é correto, muito menos justo, avaliar um movimento musical, teatral, ou até mesmo uma obra isoladamente, com critérios estéticos subjetivos.

Nesse caso, quase sempre prevalecem os valores estéticos individuais da pessoa (uma coisa extremamente subjetiva), aliados fortemente à cultura de classe a que pertence. Assim, a tendência não é outra senão a pessoa reproduzir seus valores de cultura de classe para analisar a qualidade estética de um produto que nada lhe diz, nenhuma identidade tem com ela, com seu universo e sua classe social. É preciso “desarmar o espírito”, desideologizar o discurso. É preciso, sobretudo, ser receptivo, sereno e ter a boa vontade do verdadeiro aprendiz. Assim é mais fácil viver o presente e entender melhor o futuro. É de novas experiências que se aprimoram a arte, a técnica e a ciência.

