

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS ANÁPOLIS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

LIBERDADE NAS CANÇÕES DE RAUL SEIXAS SEGUNDO O EXISTENCIALISMO

FÁBIO CAMPOS COELHO

Anápolis-Go

2020

FÁBIO CAMPOS COELHO

LIBERDADE NAS CANÇÕES DE RAUL SEIXAS SEGUNDO O EXISTENCIALISMO

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologias.

Linha de pesquisa: Linguagem e práticas sociais

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Eugênia Curado

Anápolis-Go

LIBERDADE NAS CANÇÕES DE RAUL SEIXAS SEGUNDO O EXISTENCIALISMO

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em 17 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Eugênia Curado (Universidade Estadual de Goiás – UEG)
Orientadora/Presidente

Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva (Universidade Estadual de Goiás – UEG)
Membro interno

Prof. Dr. Ildeu Moreira Coêlho (Universidade Federal de Goiás – UFG)
Membro externo

Anápolis-GO., 23 de janeiro de 2020.

FICHA CATALOGRÁFICA

CF1191 Coelho, Fábio Campos.

Fábio Campos Coelho– 2020.

Campos Coelho, Fábio
Liberdade nas Canções de Raul Seixas
segundo o Existencialismo / Fábio
Campos Coelho; orientadora Maria
Eugênia Curado. -- Brasília, 2020.
103 p.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em
Educação, Linguagem e Tecnologias).

Universidade Estadual de Goiás, Campus de
Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis,
2020.

Inclui bibliografia.

Raul Seixas. Filosofia Existencialista.
Liberdade. Dissertações – PPG-IELT -
CCSEH/UEG. I. Curado, Maria Eugênia e.
II. Liberdade nas Canções de Raul Seixas
segundo o Existencialismo.

NºCDU:

Dedico este trabalho a

A Florindo e Simone -- ouro de mina --, que me deram
essa coisa maravilhosa chamada Vida;

Meus presentes de Deus: Letícia, Iara e Odara;

Ao meu ídolo Raul Seixas, a fonte de minha inspiração,
sem o qual nada disso existiria;

A meu grande amigo Matheus Sarmiento, que me aplicou
Raulzito, subindo a rua depois do colégio, onde tudo
começou.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a todos os alunos e professores do Programa de Pós-Graduação da UEG de Anápolis, com quem cresci muito pessoal e intelectualmente em cada encontro de quatro horas, quando aprofundamos os conhecimentos sobre o ser humano. Agradeço especialmente à minha orientadora Dra. Maria Eugênia Curado, que me guiou nas trilhas desta dissertação.

O maior homem que você já viu foi, um dia, somente um bebê.

Bob Marley

RESUMO

A palavra alcança uma representação da realidade de maneira profunda e reflexiva. Por meio dela, o ser humano, atendo-se aos fenômenos à sua volta, transforma o mundo e a si mesmo, numa dimensão evolutiva. Tendo em vista esse poder da palavra, esta pesquisa realiza uma análise de como o artista Raul Seixas aborda a liberdade em suas canções criadas no período entre 1973 e 1989. A teoria que fundamenta tal análise é a filosofia existencialista do século XX, compreendendo a perspectiva de Seixas sobre ser livre e seus encadeamentos, inserida no contexto histórico vivido por ele: Ditadura Militar, época em que o direito à liberdade foi negado pelo governo brasileiro. O trabalho é de cunho qualitativo e interpretativista, sendo organizado por meio da fragmentação do tema liberdade nas seguintes categorias de análise: escolhas, cotidiano, resistência ao sistema tradicional, morte e zona de conforto. A base filosófica está centrada nos textos *O Existencialismo é um Humanismo* de Jean-Paul Sartre e *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger.

Palavras-chave: Raul Seixas. Filosofia Existencialista. Liberdade.

ABSTRACT:

The word reaches a representation of reality in a profound and reflective way. Through it, the human being, attending to the phenomena around him, transforms the world and himself, in an evolutionary dimension. In view of this power of the word, this research carries out an analysis of how the artist Raul Seixas approaches freedom in his songs created between 1973 and 1989. The theory that underlies such analysis is the 20th century existentialist philosophy, understanding the perspective of Seixas on being free and its chain reactions, inserted in the historical context he experienced: Military Dictatorship, a time when the right to freedom was denied by the Brazilian government. The work is of a qualitative and interpretative nature, being organized through the fragmentation of the liberty theme in the following existential factors: choices, daily life, resistance to the traditional system, death and comfort zone. The philosophical basis is centered on the texts *Existentialism is a Humanism*, by Jean-Paul Sartre and *Being and Time*, by Martin Heidegger.

Key-words: Freedom. Existentialist Philosophy. Raul Seixas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
------------------------	----------

CAPÍTULO I:

O CANCIONISTA-POETA QUE INTERPRETA A EXISTÊNCIA HUMANA.....	20
--	-----------

1.1. A Hermenêutica de Heidegger.....	20
---------------------------------------	----

1.2. Canção e Lirismo.....	31
----------------------------	----

CAPÍTULO II:

OS CAMINHOS FILOSÓFICOS DA LIBERDADE.....	9
--	----------

2.1. A Existência Humana Precede a Essência.....	32
--	----

2.2. A Rotina e o Modo Impessoal de Ser.....	36
--	----

2.3. A Tradição e a Reação do Homem Autêntico a Ela.....	42
--	----

2.4. O Fim Insuperável, Indeterminado e Mais Próprio da Vida Humana.....	49
--	----

2.5. A Facilidade e a Tristeza de Não Ser Si Mesmo.....	54
---	----

CAPÍTULO III:

ANALISANDO AS IDEIAS DE UM MALUCO BELEZA.....	58
--	-----------

3.1. Escolhas.....	58
--------------------	----

3.2. Cotidiano.....	64
---------------------	----

3.3. Resistência ao Sistema Tradicional.....	68
--	----

3.4. Morte.....	75
-----------------	----

3.5. Zona de Conforto.....	80
----------------------------	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89
--	-----------

INTRODUÇÃO

A música, além de ser uma arte sonora, manifestando-se por meio de ritmos, arranjos, harmonia de notas, frequentemente é verbal, já que se constitui também de uma letra, ou – por que não? – de uma poesia, transmitindo um conteúdo intelectual para pessoas pertencentes a vários grupos sociais. O cantor tem à disposição o poder de usar sua voz para expor opiniões, sentimentos, enfim, sua visão sobre o mundo e a vida. Canta seu discurso, influenciando quem o ouve.

Raul Seixas, conhecido também como *Raulzito* ou *Maluco Beleza*, nasceu em Salvador, Bahia, em 1945, ano em que termina a Segunda Guerra Mundial, portanto uma época quando a violência chegou ao seu extremo. A racionalidade proposta por Descartes e o próprio sentimento de bondade passaram a ser desacreditados pelas pessoas. Tal guerra repercutiu não só em aspectos geopolíticos mas também em várias áreas da atividade humana como a arte. Na literatura, Carlos Drummond manifesta sua descrença quanto aos princípios humanos. Em sua poesia *Tristeza no céu*, contido no livro *José*, de 1942:¹

no céu também há uma hora melancólica.
 Hora difícil, em que a dúvida penetra as almas.
 Por que fiz o mundo? Deus se pergunta
 e se responde: Não sei.

Os anjos olham-no com reprovação,
 e plumas caem.

Todas as hipóteses: a graça, a eternidade, o amor caem, são plumas.
 Outra pluma, o céu se desfaz.

Tão manso, nenhum fragor denuncia
 o momento entre tudo e nada,
 ou seja, a tristeza de Deus.

O poeta mineiro duvida das virtudes da raça humana. pois até Deus, decepcionado com a criatura feita à sua imagem e semelhança, questiona-se sobre a existência desses valores, chegando ao ponto de se perguntar o propósito da criação do mundo feita por ele mesmo. As possíveis razões de tal criação -- a graça, a eternidade e o amor – não fazem mais parte das características do homem. As sessenta e seis milhões de mortes causadas pela Segunda Grande Guerra provam que os valores de paz e justiça foram invertidos.

Todavia os filhos dessa geração desiludida não seguiram as expectativas dela. Emerge, no coração desses jovens, o desejo de aproveitar, ao máximo, o presente, desapegando-se do passado

tempestuoso vivido pelos pais e construir um mundo melhor, baseado na liberdade, paz e amor. Essa nova geração ficou conhecida como o *baby boom*, marcada por uma explosão demográfica na época do pós-guerra. Os jovens desejavam o novo, com a proposição de soterrar os valores tradicionais do Ocidente. Os garotos não tinham o anelo de herdar o patriarcalismo dos pais e as meninas tinham o objetivo de transformar tabus em temas problematizados, rejeitando o comportamento das mães, impessoal e limitado pelo machismo e os preceitos religiosos dogmáticos. Tal movimento de contestações recebe o nome Contracultura:

este reencantamento do mundo foi a marca fundamental da Contracultura, visto que a sociedade tal qual se apresentou aos jovens -- com uma racionalidade autoritária imposta por uma Ciência fria, a serviço, muitas vezes, do poder estabelecido; com religiões caducas em suas velhas opiniões formadas sobre tudo; e com o tempero amargo do planejamento tecnocrático burguês, que apaga a originalidade da vida individual para moldar a personalidade segundo padrões empresariais que não foram criados por eles -- simplesmente eliminou a possibilidade da diferença, da poesia e do desenvolvimento de subjetividades livres (BOSCATO, 2006, p. 11).

Resgataram-se várias filosofias e crenças. Antigos ideais de vida comunitária e amor livre eram explorados juntamente com alguns conhecimentos como Astrologia, Tarô e Magia. Nascia uma indagação sobre a espiritualidade. Em meio a toda essa volta de tendências e desejo de conquistas, o Rock and Roll explode entre os jovens, com emocionantes solos de guitarra, gritos e mensagens rebeldes. Um dos pioneiros desse novo ritmo é o cantor norteamericano Elvis Presley, o grande ídolo de um menino conhecido como Raulzito. Estamos em meados de 1960, década de muitas tensões e crises políticas. Seu primeiro disco *Raulzito e os Panteras* é lançado em 1967, um ano antes do Ato Institucional-5, realizado pela Ditadura Militar, o qual suspendeu garantias constitucionais. Nesse momento histórico, a prática da tortura é comumente usada pelo Estado para reprimir aqueles que se manifestavam contra esse regime militar.

Propondo novas maneiras de viver e ver o mundo, Raul Seixas foi um símbolo de resistência ao *sistema*, no sentido amplo da palavra, não somente no aspecto econômico. Mediante suas músicas rebeldes e reflexivas, influenciou gerações – a sua (anos 1960, 1970 e 1980) e as que vieram depois, inclusive a atual, do século XXI – provocando cada ouvinte para uma nova visão sobre a vida. Vale ressaltar um diferencial em sua performance. Nesse caso, não em relação às letras, mas sim ao aspecto musical. Raul Seixas, apesar de ser uma das maiores figuras do rock brasileiro, não cantava somente esse ritmo. Fez Samba (*Aos Trancos e Barrancos*, de 1971), Brega (*Tu És o MMC da minha Vida*, de 1975) e Baião (*Ê, meu Pai*, de 1980). É presente, em sua arte, a *bricolage*, que é a junção de ritmos diferentes. Por exemplo, em sua música *Let me Sing My Rock*

And Roll, o baiano une o rock de Elvis Presley com o baião de Luiz Gonzaga, surpreendendo os ouvintes e influenciando outros artistas:

esse tipo de Bricolage de Raul deixou um sem-número de herdeiros, como os conjuntos Chico Science & Nação Zumbi, Raimundos e Jorge Cabelleira. Grupos bem sucedidos no mercado já há algum tempo também têm se dedicado a esse tipo de prática, como é o caso do Paralamas do Sucesso e dos Titãs (BOSCATO, 2006, p. 229).

Esta pesquisa abre a oportunidade de conhecer, de maneira profunda e ampla, o “filosofar” de Raul Seixas sobre a existência, num processo de autoconhecimento, por meio da reflexão e questionamento sobre a natureza humana e o mundo à sua volta. O trabalho viabiliza ao leitor e ouvinte reformular seus valores, em constante transformação, no sentido de adotar uns e descartar outros, enriquecendo e compreendendo melhor sua existência, à guisa duma verdadeira *Metamorfose Ambulante*, expressão usada como título de uma de suas músicas.

Quanto ao tema liberdade, sustentamos a análise desse conteúdo na filosofia, especificamente o existencialismo do século XX, que fundamenta a cadeia de valores expressa pelo roqueiro. Usamos os textos *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger (1889 - 1976) e *O Existencialismo é um Humanismo*, de Jean-Paul Sartre (1905 - 1980), devido a esses autores abordarem a condição de liberdade do ser humano, a relação indivíduo-sociedade e as escolhas que ele faz na trajetória de sua existência, enquanto sujeito livre.

Resgatando a origem da palavra *filosofia*, tem-se o conceito de “amor pela sabedoria”, do grego *philosophia*, de *philein*, “gostar muito, amar”, mais *sophis*, “sábio, o que teve estudo”. Podemos atribuir, portanto, mediante a etimologia de tal termo, o cunho filosófico à obra do compositor baiano: ele buscou compreender uma série de aspectos da existência humana comuns a todos os indivíduos, por exemplo, o sentido da vida, os caminhos escolhidos por cada indivíduo e as consequências trazidas por eles. Daí o caráter universal de suas canções.

Para interpretar o ponto de vista de Raul Seixas acerca das escolhas feitas pelo ser humano, temos de expor o fundamento do ateísmo. Isso indica, segundo Sartre (1970), que não existem valores supremos em que o indivíduo pode se apoiar para tomar suas decisões, fato que o entrega à sua responsabilidade. Estamos sós e sem desculpas. O ser humano é livre, então deve arcar com as ações que ele mesmo escolheu. Não existe outro legislador da moral senão o homem. “Sendo sempre *meu*, o *poder-ser* é livre para a propriedade e a impropriedade ou ainda para um modo de indiferença” (HEIDEGGER, 2005, parte II, p. 11). Cada um faz de seu ser – sua existência – como

quiser, tem uma possibilidade própria de ser ou não ser ela mesma, de se omitir ou se manifestar. Sua compreensão do mundo se dá com a intuição, ou seja, seus sentimentos, sua subjetividade, que precedem qualquer teoria.

Porém, o indivíduo não vive sozinho: está inserido num cotidiano de atividades e relações pessoais. Ao se ocupar com os instrumentos e pessoas, o ser humano se esquece de si, de sua natureza ontológica e reflete pouco sobre a vida e o mundo em que vive. Esse modo de viver é denominado impessoal por Heidegger (2005), pois apaga a subjetividade humana. O indivíduo deixa de ser singular e passa a agir e pensar como os outros. “Todo o mundo é outro e ninguém é si próprio. O impessoal é ninguém, a quem a *pre-sença* já se entregou na convivência de um com o outro” (HEIDEGGER, 2005, parte I, p. 180-1). Os termos *dasein* ou *pre-sença* são usados pelo filósofo alemão para denotar o ser humano, “esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar” (HEIDEGGER, 2005, p. 33, parte I). Essa palavra é formada por PRAE-, “aí”, mais ESSE, “ser, estar”, no sentido de que o ser humano está aí, lançado no mundo.

Somam-se ao impessoal os padrões formados pela cultura privilegiada e tradicional. Mas as pessoas de caráter firme confiam no sentir puro da intuição e não aceitam alguns valores deixados pela tradição, então reivindicam viver de modo próprio, sem nenhuma estrutura que os guie falando qual é o caminho “certo” a seguir. “Já que os valores são vagos e que eles são sempre amplos demais para o caso preciso e concreto que consideramos, só nos resta confiar em nosso instinto. [...] o que conta é o sentimento; eu deveria escolher aquilo que verdadeiramente me impele em determinada direção” (SARTRE, 1970, p. 8). Nasce a vontade de viver de modo próprio, até porque a morte um dia chega e não será mais possível desfrutar da vida e criar suas leis, cumprindo o atributo de autoridade sobre si.

A morte é mais um elemento imbricado à liberdade. O homem nasce e morre. As pessoas presenciam o morto, mas não sabem o que é e como é morrer. Somente o morto experimenta seu fim. “O ser próprio com relação ao fim deve sempre permanecer velado para os outros” (HEIDEGGER, 2005, p. 43, parte II). Independente de ele saber, depois da morte, como é não mais existir materialmente, ele morre em seu modo mais próprio de ser, já que ninguém experimentou sua hora derradeira, a não ser ele. A consciência da morte faz homem voltar para si, ser ele mesmo, também por saber que sua natureza é única. Além disso, esse saber do fim desperta para a realidade de que, ao deixar de viver, não podemos mais projetar nossas escolhas. Assim, quem morreu não possui mais nada pendente, ou seja, não há mais nenhuma possibilidade de escolha perante ele.

Alcançou sua totalidade, ou seja, o ciclo nascimento, vida, morte. Essa consciência do fim nos estimula ao desejo de aproveitar a vida enquanto há tempo. O conceito *Carpe Diem* – colha o dia – respresenta tal propósito de desfrute de cada momento dada a efemeridade da existência humana. O ser humano está morrendo a todo momento. Quanto mais vive, mais próximo de seu fim está. “A pre-sença deve compreender, num atender, a sequência dos agora como uma sequência que *escapole* e passa. A pre-sença conhece o tempo fugaz a partir do saber “fugaz” de sua morte” (HEIDEGGER, 2005, p. 238, parte II).

Para afirmar sua idiossincrasia, o indivíduo não pode ficar na zona de conforto, baseando-se no impessoal. A mídia envia tanta informação que parece que tudo já foi descoberto, ou que temos o conhecimento amplo sobre as fenômenos. Na verdade, não há aprofundamento dos conteúdos, devido ao fluxo acelerado de mensagens, notícias e opiniões. Não se sabe mais o que é verdade e o que é falso. O caráter volúvel e abundante das informações leva o homem ao distanciamento de si. Não se sente a necessidade de questionar sobre os assuntos conversados no dia a dia. A ignorância impera.

Ainda existe o fato de que nenhuma moral maior vai guiar o ser humano. Essa falta de amparo e referência o faz buscar o suporte nas ocupações, na impessoalidade morna, fugindo de si. O ser humano não pediu para nascer, mas, já que está lançado na vida, precisa escolher a todo momento. “A angústia se angustia-se pela pre-sença nua e crua, lançada na estranheza” (HEIDEGGER, 2005, p. 141, parte II). Porém criar os próprios valores exige coragem. Proceder como os outros é mais cômodo, pois não é necessário criar as próprias referências. Assim, acha-se que tudo está certo, organizado. Essa maneira de viver é simplificada, então a pessoa fica longe das suas complexidades si. Apenas sonhar, sem ação não tem valor. As esperas só fazem com que os sonhos permaneçam fracassados, na dimensão do querer, definindo-se como negativos. Somente a voz interna vai reverter essa situação. Ouvindo o clamor, o sujeito vai agir com mais autenticidade, abandonando a facilidade de viver à luz dos outros, criando suas próprias leis.

Raulzito interpreta a vida e o mundo em suas canções e sua análise converge com a Hermenêutica – arte de interpretar – de Heidegger. O primeiro aspecto de tal arte presente nas músicas desse baiano é o sentimento. Não é raro Raul Seixas afirmar que segue suas emoções para julgar o que o cerca. Nunes (2011), referindo-se ao pensamento de Heidegger, considera a intuição recurso ideal para autenticar as visões de mundo. Trata-se de uma referência à fenomenologia de Husserl (1990, p. 27), segundo o qual, “com base nas intuições, se podem empreender operações lógicas, comparar, distinguir, subsumir em conceitos, predicar”.

Mais uma característica da Hermenêutica do filósofo associada à perspectiva de Seixas consiste em determinar a significação da vida mediante o cotidiano. O Maluco Beleza, observando a rotina monótona, percebe que o homem age de maneira não deliberada, já acostumado com a mesmice de acordar, ir ao trabalho e voltar para casa, sem refletir sobre sua existência nem pensar em inovar seu modo de viver. Esse pensamento converge com o de Heidegger (2005), para quem a vida diária é a metodologia ideal para interpretar o ser do sujeito e do mundo circundante.

Em se tratando de canção, surge uma discussão extensa acerca de sua estrutura e de sua natureza híbrida, formada dos aspectos musical e verbal. Ocorre que canção e poema são gêneros textuais distintos, mas de estruturas semelhantes, então a fronteira entre uma e outro se torna tênue. Surge, portanto, certa dificuldade em distingui-los. Daí a interrogação: até que ponto canção pode ser considerado poema? Existe, na canção, um teor puramente lírico. No tocante à estrutura, o fato de a canção ser escrita em versos já significa que o lirismo está presente. Bosi: “O parcelamento da língua poética em versos, em períodos de potência comparável e, no limite, igual, é evidentemente o traço específico da língua poética” (BOSI, 1977, p. 68). A presença de versos leva, muitas vezes, à métrica e esta, ao ritmo, uma vez que os pedaços frutos dessa divisão costumam obedecer a certo padrão de movimento. Essa estrutura é de natureza poética, é própria da poesia:

no poema clássico, o ritmo tende a demarcar, no interior de uma língua geral, uma área particular de regularidades. É o tempo em que nasce a consciência do metro. Nesse momento, o velho canto ritual cede ao trabalho da ars poética. Começa-se a fazer poesia, intencionalmente, segundo uma técnica refletida que exige a composição regular de um texto cujas partes devem ser segmentos iguais, ou quase iguais (BOSI, 1977, p. 72).

Outro fator lírico presente na canção é o estado de espírito sensível, a inspiração do autor quando escreve. Segundo Staiger (1997, p. 11), “o poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se — literalmente (*Stimmung*) — à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário”. Enquanto o autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior. É íntima a criação lírica. Raul Seixas produziu canções assim, que exploram o âmago do eu-lírico, seus sentimentos em relação ao mundo. “Todo ente em disposição é antes estado que objeto. Este ser estado é o modo de ser do homem e da natureza na poesia lírica”. (STAIGER, 1977, p. 29)

A repetição é mais um constituinte da linguagem poética. Na canção, trata-se do refrão. Para Staiger (1977, p. 12), “somente a repetição impede a poesia lírica de desfazer-se. Mas a repetição

presta-se igualmente a qualquer criação poética. A mais comum é o compasso, a repetição de idênticas unidades de tempo”:

a volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor. Os pousos se parecem uns com os outros. São necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo (BOSI, 1977, pág. 32).

A repetição reforça, enfatiza. Embora ela seja a cópia de uma expressão, os intervalos – trechos que preenchem o texto – são diferentes, conferindo à canção um movimento variado e cíclico.

Tendo em vista o caráter filosófico das canções do compositor, este trabalho se propõe a interpretar a visão de Raul Seixas sobre a liberdade, especificamente nas canções criadas no íterim de 1973 a 1989. Esse tema é dividido em cinco categorias de análise: escolhas, cotidiano, resistência ao sistema tradicional, morte e zona de conforto. Os primeiros objetivos específicos consistem em analisar de que forma Raul Seixas faz a autenticidade, isto é, o modo próprio de existir perpassar essas categorias.

Neste estudo, é feita também uma pequena observação sobre estes dois aspectos: hermenêutica e poesia. Essa análise não diz respeito ao tema central liberdade, ela faz parte dos objetivos específicos. Consiste apenas em uma breve provocação, um complemento do conteúdo central. De modo sintético, identificamos quais elementos interpretativos aproximam as músicas de Raul Seixas da Hermenêutica de Heidegger, no que tange à interpretação desses dois pensadores sobre a existência. A teoria que sustenta essa comparação é *Hermenêutica e Poesia: o Pensamento Poético*, de Benedito Nunes. A seguir, identificamos os elementos líricos nas canções de Seixas, traçando relações entre a poesia e a canção, na busca de identificar as características comuns a elas bem como as fronteiras que distinguem uma da outra. O embasamento teórico está nos textos *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger, e *O Ser e o Tempo da Poesia*, de Alfredo Bosi.

A metodologia aqui é bibliográfica e parte da filosofia existencialista de Sartre e Heidegger. São selecionados as perspectivas de cada filósofo sobre as categorias analíticas, elementos que participam da existência humana: escolhas; cotidiano; resistência ao sistema tradicional; morte e zona de conforto. Depois de entender esse embasamento teórico, analisamos como a perspectiva de Seixas acerca desses fatores existenciais converge com a proposta filosófica de Sartre e Heidegger. As canções sob análise são estas: *A Lei*; *Maluco Beleza*; *Diamante de Mendigo*; *Um Messias*

Indeciso; Meu Amigo Pedro; S.O.S.; Segredo do Universo; Aquela Coisa; Mamãe, Eu Não Queria; Conserve seu Medo; Canto para Minha Morte; Ouro de Tolo, Loteria da Babilônia; Você e Por quem os Sinos Dobram. Ao longo do trabalho, responderemos às seguintes problematizações: existe um caminho ideal, ou seja, um conjunto de escolhas a ser seguido na existência? Como o cotidiano influencia o modo de ser do sujeito? Quais são as formas de reação do ser humano aos padrões tradicionais? Como ele compreende a dimensão factual de sua morte e quais condutas surgem dessa compreensão? Compensa estar satisfeito com o que se é e o que se tem?

Esta dissertação é composta de três etapas. O capítulo I *O Cancionista-Poeta que Interpreta a Existência Humana* aborda os elementos comuns entre poesia e filosofia. Explicamos em que medida o roqueiro interpreta a sociedade à maneira da Hermenêutica heideggeriana. Para isso, são usadas algumas canções para ilustrar essa semelhança. É bom frisar que trata-se de análises breves e secundárias, ligadas à Hermenêutica. A análise principal deste estudo, localizada no segundo capítulo, volta-se para a liberdade. Na dimensão poética, pretende-se desvelar os elementos líricos presentes na construção das canções bem como descrever semelhanças e diferenças entre canção e poesia, criando fronteiras entre elas. No Capítulo II *Os Caminhos Filosóficos da Liberdade*, tratamos das teorias existencialistas de Sartre e Heidegger sobre a liberdade, compartilhadas pelo compositor e discutimos, nesta ordem, os seguintes fatores que envolvem a liberdade: escolhas, cotidiano, resistência ao sistema, morte e zona de conforto. No Capítulo III *Analisando as Ideias de um Maluco Beleza*, é feita a análise de algumas canções de Seixas assentada na revisão bibliográfica exposta no capítulo anterior.

I. O CACIONISTA-POETA QUE INTERPRETA A EXISTÊNCIA HUMANA

Além da variedade de ritmos explorados por Raulzito, suas canções apresentam uma linguagem diferenciada pela profundidade de reflexão e beleza. Seixas é profundo e simples ao mesmo tempo, deixando certa via de acesso aos seus pensamentos para o público. Assim, podemos dizer que se trata de um poeta que filosofa sobre o que lhe rodeia ou um filósofo que interpreta o mundo de maneira especial, poética. Por essa razão, este primeiro capítulo é dedicado ao cunho filosófico e poético da obra musical do baiano roqueiro.

Primeiramente, é traçada uma aproximação das canções de Raul Seixas com a filosofia. Vamos verificar as semelhanças entre as letras de músicas do compositor e a Fenomenologia Hermenêutica, construída por Martin Heidegger em sua obra *Ser e Tempo*. Essa comparação se baseia no fato de os dois pensadores -- o cantor e o filósofo -- interpretarem, de maneira semelhante, o ser humano e o mundo que o circunda. A seguir, estudamos o teor poético das canções do artista, identificando os elementos nelas presentes que possuem o lirismo, isto é, a *essência* da poesia.

1.1. A Hermenêutica de Heidegger

Antes de tudo, é preciso entender que, para compreender a Fenomenologia Hermenêutica de Heidegger, deve-se compreender a Fenomenologia, metodologia filosófica cuja definição foi estabelecida pelo pensador alemão Edmund Husserl. Com as ciências naturais, empíricas, não se consegue alcançar, de modo eficiente, o objeto, pois o conhecimento não pode ir além de si mesmo, ou seja, não atinge um ser que está fora do âmbito da consciência. Husserl (1990, p. 25), em *A Ideia da Fenomenologia*, elucida essa ideia com um exemplo prático: “o cego que quer tornar-se vidente não o consegue mediante demonstrações científicas; as teorias físicas e fisiológicas das cores não proporcionam nenhuma claridade intuitiva do sentido da cor”. Husserl (1990) propõe a redução fenomenológica, ou seja, uma redução das coisas a fenômenos, dispensando os juízos naturais de realidade e usando apenas a intuição, pois o que o ser humano vivencia é imanente à sua consciência. Agora, essas vivências intencionais são os primeiros dados absolutos para analisar o fenômeno, no sentido grego [*phainómenon*], como aquilo que aparece ou se manifesta. Ele deve ser julgado em sua essência. Vejamos:

ficam excluídas e aceitam-se só como “fenômenos” as vigências ou as realidades, etc., derivadas nas ciências por indução ou dedução a partir de hipóteses, fatos ou axiomas; e fica igualmente em suspenso todo o recurso a qualquer “saber”, a

qualquer “conhecimento”: a investigação deve manter-se no *puro ver* (HUSSERL, 1990, p. 29).

Dada a importância dessa consciência no processo epistemológico, o estudioso determina como o fundamento da Fenomenologia o Eu Transcendental. Deve-se refletir que o uso do pronome *eu* indica que a relação consciência-mundo não pode ser fundamentada em julgamentos predeterminados senão os do próprio sujeito, singularizado pela sua consciência. Cada um analisa o fenômeno à sua maneira. Tal julgamento é imprescindível ao entendimento da Hermenêutica de Heidegger (2005), para quem a compreensão do homem por si mesmo é conhecimento pré-teórico.

Husserl (1990) também afirma que a intuição das essências é o caminho para o conhecimento do fenômeno, porém essa intuição “não pode mais ser mantida no plano das vivências intencionais, porque, para que se tenha a compreensão do sentido de um ente, é preciso que haja uma preliminar compreensão do ser” (NUNES, 2011, p. 54). O ser é o aspecto ontológico, essencial, abstrato do homem, ou seja, sua existência. O ser humano está imerso, lançado no mundo. Isso é um fato. Essa imersão é seu caráter de ser, ao qual Heidegger chama Facticidade. Estar-lançado, para o autor, consiste na “facticidade de ser entregue à responsabilidade, isto é, o fato de ser e ter de ser” (2005, p. 189).

A hermenêutica heideggeriana é uma interpretação sobre a facticidade, ou melhor, o ser que lhe é inerente. “O sentido metodológico da descrição fenomenológica é interpretação. A fenomenologia do *Dasein* é hermenêutica, no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar” (HEIDEGGER, 2005, p. 37, parte I). É nesse sentido que o pensar filosófico estabelece um diálogo com a obra de Seixas. Eis o fio condutor da relação entre as suas canções e a fenomenologia hermenêutica: a grafia que compreende e interpreta a existência humana. “A Hermenêutica, enquanto arte de interpretar, enquanto técnica, se destinaria à compreensão das manifestações da vida fixadas por escrito” (NUNES, 2011, p. 48). A diferença entre filosofia e poesia é que a primeira é ciência e a segunda, arte. Mas essa distância não impede que uma complemente a outra:

os grandes poetas são metafísicos fracassados: os grandes filósofos são poetas que creem na realidade de seus poemas. O ceticismo dos poetas pode servir de estímulo aos filósofos, mas os poetas, em troca, podem aprender dos filósofos (vejam a ironia e o humor que há nisso) a arte das grandes metáforas. Dessas imagens úteis pelo seu valor didático e imortais por seu valor poético são exemplos: o rio de Heráclito, a esfera de Parmênides, a linha de Pitágoras, a caverna de Platão, a pomba de Kant etc. Também os filósofos podem aprender dos poetas a conhecer os becos sem saída do pensamento, a sair pelo telhado desses mesmos becos sem

saída... isto é, sair com a relativa claridade, vendo a natural aporética da sua razão, sua profunda irracionalidade (NUNES, 2011, p. 15).

No tocante a esses elementos complementares, importa-nos questionar em que sentido se encontram as visões de Heidegger, o filósofo, e de Raul Seixas, o poeta – sendo *canção* considerada *poesia musicada*, o que veremos na segunda parte deste capítulo. Os dois interpretam, de modo independente de qualquer teoria, o ser do homem, ou seja, sua existência. No discurso dos dois, há marcas do pensamento de Husserl, que propõe a primazia do *Eu Transcendental* e a análise intuitiva do fenômeno. É isso que os concatena. O julgamento do intérprete deve ser fundamentado exclusivamente na sua própria consciência. Nunes (2011) aponta que “a interpretação “descobre” um ente que o sujeito indica e que o predicado faz ver sob certo aspecto: “é pesado”, “é vermelho” etc. Esse aspecto [...] é uma correlação entre fatos, que já pressupõe a descoberta preliminar do ente.” (2011, p. 77).

Na canção *No Fundo do Quintal da Escola*, do disco *O Dia em que a Terra Parou*, de 1977, Raul Seixas resgata a prevalência da visão de mundo de quem interpreta:

não sei onde eu tô indo
Mas sei que eu tô no meu caminho
Enquanto você me critica, eu tô no meu caminho
Eu sou o que sou, porque eu vivo à minha maneira
Só sei que eu sinto que foi sempre assim minha vida inteira

O poeta age segundo seu instinto, descartando o que os outros falam sobre ele. Pode não saber as consequências a que suas ações o levarão, mas não se importa com isso, pois procede naturalmente e se sente à vontade assim, seguindo sua natureza, suas próprias orientações, e não os preceitos propostos pela sociedade, sendo totalmente original em suas escolhas. Enquanto muitos esperam opiniões de outros, ele age por si, com firmeza, sem querer copiar o modo de ser de ninguém, sendo ele mesmo. Sua perspectiva vem do conhecimento imanente a que Husserl se refere, ou seja, da intuição, do sentimento. Não é inútil o emprego do verbo sentir. Essa postura vem da facticidade. Como a existência humana não é assentada numa lógica única e predeterminada, ele escolhe o que sente ser-lhe coerente. O simples fato de estar lançado no mundo e ter de ser lhe dá esse direito de agir por si mesmo, sem precisar seguir a trilha das escolhas dos outros. “O que autentica as visões de mundo é uma intuição, e o que justifica a intuição é a “imersão na vida” de que decorre. [...] Para Heidegger, o *Dasein* se encontra em permanente estado de imersão no mundo” (NUNES, 2011, p. 50).

Outra canção de Seixas que ilustra essa ideia é *Todo o Mundo Explica*, de 1978:

chega um ponto que eu sinto
 Que eu pressinto
 Lá dentro, não do corpo, mas lá dentro-fora
 [...]
 E eu não pergunto
 Porque já sei que a vida não é uma resposta
 E se eu aconteço aqui se deve ao fato de eu
 simplesmente ser

Novamente a intuição é posta como recurso primordial para interpretar a vida. Ao articular dentro-fora, o autor está se referindo à facticidade e à sua existência. O *dentro* diz respeito ao fato de estar lançado no mundo, dentro dele, enquanto o *fora* remete ao verbo existir, considerando sua etimologia. Existir é formado pelo prefixo EX-, “fora”, mais SISTERE, “fazer ficar de pé”. Isso significa que o fato de existir, de estar no mundo lhe permite sentir. Além disso, o sujeito lírico não pergunta, ato correspondente à busca de uma lei prévia sobre a vida. A resposta vem em forma de se fundar em si mesmo. Não há um fundamento a partir do qual a existência humana possa ser explicada. Não existe uma lei maior onde estão princípios absolutos. Cada sujeito decide o que interpretar ideal, que é relativo a cada consciência.

O existencialista não pensará nunca, também, que o homem pode conseguir o auxílio de um sinal qualquer que o oriente no mundo, pois considera que é o próprio homem quem decifra o sinal como bem entende. Pensa, portanto, que o homem, sem apoio e sem ajuda, está condenado a inventar o homem a cada instante (SARTRE, 1970, p. 7).

O discurso vem como consequência da compreensão dos eventos que aparecem ao intérprete, que está em certo estado de espírito. Em outras palavras, “o discurso é uma articulação significacional da compreensibilidade do ser-no-mundo em sua disposição” (HEIDEGGER, 2005, p. 162, parte I). Nesse sentido, Raul Seixas canta de acordo com o que compreende sobre o mundo, suas experiências e a maneira como elas o afetam, retomando, assim, o que por ele foi apreendido. Esse processo de, primeiramente, compreender e interpretar, e, depois, discursar é fundamentado nas vivências concretas do poeta, em seu cotidiano. É assim que ele apreende. Heidegger cria sua hermenêutica também por um caminho concreto. Não se chega a uma visão formada a respeito do ser humano e do mundo sem viver o dia a dia: “qual é o limiar metodológico dessa análise? A prática da vida diária. [...] No domínio da vida diária ou da cotidianidade, alcançamos como que uma interpretação estabilizada de nós mesmos, dos outros e do próprio mundo” (NUNES, 2011, p. 60). Raul Seixas, em Sua canção *Tá na Hora*, do disco *Mata Virgem*, de 1978, também faz uso desse elemento para sua interpretação:

andei durante dez anos fazendo planos para falar
 Com seres vindos do espaço com a resposta para me dar
 Porém, quando estava pronto para o contato, minha pequena
 Me disse você vai ver tudo no cinema.

E aonde está a vida?
 Aonde está a experiência?
 Já te entregam tudo pronto, sempre em nome da ciência, sempre em troca da
 vivência
 E aonde tá a vida?
 E a minha independência?
 [...]

Tá na hora do trabalho
 Tá na hora de ir para casa
 Tá na hora da esposa e enquanto eu vou pra frente toda minha vida atrasa
 Eu tenho muita paciência
 Mas a minha independência
 onde é que tá?

Durante a vida inteira eu trabalhei pra me aposentar
 Paguei seguro de vida para morrer sem me aporrinhar
 Depois de tanto esforço patrão me deu caneta de ouro
 Dizendo enfia no bolso e vá se virar.

É posta em questão a falta de vivência e a dependência do sistema. O eu-lírico dedica um tempo de sua vida para fazer um contato direto com extraterrestres, uma experiência com esses seres. Porém esse contato ocorre apenas virtualmente, quando a mídia – no caso, o cinema – proporciona-lhe tal conhecimento de forma acabada, resumida, totalmente teórica, científica, sem praticidade alguma, *sempre em troca da vivência*. Isso frustra o autor, pois assistir a um filme que aborda alienígenas não alcança a riqueza de uma experiência em carne e osso, um encontro ao vivo com os seres do espaço. Seixas, diante dessa circunstância, questiona-se quanto à sua vivência, ao aprendizado aprofundado, real, e não superficial. O objetivo é ficar independente dos meios de comunicação e ter suas vivências, chegando a suas próprias opiniões sobre certo assunto.

Na terceira estrofe, o cotidiano aparece como algo que desestimula, ainda mais, a vivência. A ocupação consome o tempo do homem, que não tem tempo de fazer reflexões sobre sua existência. A repetição consecutiva da expressão *tá na hora* no início dos versos traduz a pressa em que o cidadão cheio de compromissos vive no mundo contemporâneo. A falta de tempo livre causa uma precária qualidade de vida. Segundo Raffa (2006), aproveitar o tempo livre é um dos modos mais eficientes para solucionar problemas complexos, como o estresse e a hipertensão, bem como otimizar as relações interpessoais. Para o eu-lírico, ser paciente não é o bastante para suprir a sensação de impotência diante da dependência de uma renda, da necessidade de obter dinheiro para pagar as contas. Por isso, embora o eu-lírico trabalhe, atendendo inclusive a necessidades da sua

esposa, a vida dele atrasa. A competência do indivíduo de gerir sua vida sozinho se apaga. A estrutura industrial moderna, no seu ritmo veloz e sufocante e com seus monopólios, determina os modos da sociedade macroscópica. Dessa forma, a existência humana se torna *fantoche*, direcionada por uma instância alheia, desconhecida, fatual. Abonizio e Teixeira citam Netto:

um difuso terrorismo psicossocial se destila de todos os poros da vida e se instila em todas as manifestações anímicas, e todas as instâncias de que outrora o indivíduo podia reservar-se como áreas de autonomia (a constelação familiar, a organização doméstica, a fruição estética, o erotismo, a criação de imaginários, a gratuidade do ócio etc.) convertem-se em limbos programáveis (NETTO, 1996, *apud* ABONIZIO; TEIXEIRA, 2015, p. 43).

Há, na última estrofe, uma quebra de expectativa em relação à recompensa que o trabalho supostamente traria no futuro, mas não traz. Trabalhar a vida inteira não lhe trouxe segurança alguma. A dignidade do trabalhador também não é garantida, pois ele sequer consegue se aposentar. O patrão o demite antes disso. Raul Seixas vivencia toda essa situação no seu cotidiano e compreende o que existe por trás dele – a vida dependente do sistema que não dá dignidade ao homem. Seu discurso é o fechamento desse ciclo interpretativo.

O cotidiano é a matéria-prima de Seixas. No conjunto de suas músicas, ele fala do cotidiano do cidadão comum, do cotidiano do país, do cotidiano do homem fabricado, do cotidiano da família comum, do trabalhador endividado. Fala de um cotidiano marcado pelas pressões, prestações, precarizações. O cotidiano vivenciado por todos (ABONIZIO; TEIXEIRA, 2015, p. 42).

Um dos pontos que ligam Raul Seixas a Heidegger quanto à interpretação é a dicotomia parte-todo. Para o filósofo alemão, o sentido do específico e o do genérico se cruzam, constante, pois um precisa do outro. Não existe a parte sem o todo, e vice-versa.

Quando interpretamos uma obra de arte, uma peça judicial, um texto literário, histórico, já temos uma prévia compreensão do sentido daquilo que nos propomos a entender. Daí o postulado da hermenêutica, enquanto técnica ou arte de exegese: o princípio da contextualidade, ou seja, a correlação no texto entre o sentido das partes e o sentido do todo. A interpretação é circular, implicando num movimento de vaivém das partes ao todo, previamente compreendido, e do todo às partes (NUNES, 2011, p. 57).

Raul Seixas incorpora essa base em sua análise, de maneira própria, atribuindo à parte o eu e ao todo os outros. A canção *A Maçã*, do disco *Novo Aeon*, de 1975, é um exemplo disso:

se esse amor
Ficar entre nós dois
Vai ser tão pobre amor
Vai se gastar

[...]
 Se eu te amo e tu me amas
 E outro vem quando tu chamas
 Como poderei te condenar?
 Infinita é tua beleza
 Como podes ficar presa
 Que nem santa num altar?
 [...]
 Amor só dura em liberdade
 O ciúme é só vaidade
 Sofro, mas eu vou te libertar.
 O que é que eu quero
 Se eu te privo do que eu mais venero,
 Que é a beleza de deitar?

No começo da canção, já percebemos que o poeta defende um relacionamento aberto. Segundo Seixas, se o amor se limitar somente a dois, ficará monótono, pois será finito. O verbo *gastar* ilustra essa ideia de a relação ter fim na condição de alguém ficar com uma pessoa. No caso de o sujeito se relacionar amorosamente com mais de uma pessoa, a vida fica menos insossa. A seguir, na próxima estrofe, esse julgamento amoroso é aprofundado. O autor abre mão de ficar com a criatura amada para ela se relacionar com quem quiser, ou seja, ele entende que a liberdade dela vale mais do que o egoísmo de querer que ela seja somente dele. Ninguém possui ninguém. Esse é o amor livre. A beleza dela é infinita, ser destinada, portanto, a um só indivíduo seria desperdício. O eu-lírico sabe que ela sente desejo por outras pessoas, pois não é santa, tem o “pecado” da carne dentro de si. Assim, nega a hipocrisia cedendo aos desejos de seu ser amado. “Raul Seixas vincula a religião, da maneira como nós a conhecemos, à prisão, à limitação da liberdade individual, quando se referem à santa no altar. Para ele, a liberdade sexual é algo que não pode estar sujeito às regras estabelecidas pelas igrejas e pela moral burguesa” (BOSCATO, 2006, p. 73).

No fim da canção, fica claro que toda essa compreensão não é inútil. Ora, a liberdade permitida a outro vem da mesma liberdade desejada pelo eu. O eu-lírico não prende seu cônjuge, porque também não quer ser privado de outros possíveis relacionamentos. Daí a compreensão: se eu posso, por que o outro não? Não faz sentido o sujeito querer sua liberdade e não defender a do outro. Sartre deixa isso inteligível:

sem dúvida, a liberdade, enquanto definição do homem, não depende de outrem, mas, logo que existe um engajamento, sou forçado a querer, simultaneamente, a minha liberdade e a dos outros; não posso ter como objetivo a minha liberdade a não ser que meu objetivo seja também a liberdade dos outros (SARTRE, 1970, p. 16).

A associação parte-todo está nesse raciocínio. O eu-lírico corresponde à parte e a pessoa amada na canção, ao outro, estendendo-se a todos os outros, isto é, ao todo. Para obter qualquer verdade sobre o sujeito lírico, ele precisa considerar quem ele ama, uma vez que os dois têm os mesmos direitos.

O versejador prioriza a liberdade como algo essencial a um caso amoroso saudável e justo. *O ciúme é só vaidade*, é achar que se é superior aos outros e que, portanto, o parceiro amoroso não pode se relacionar com mais ninguém. É por isso que, mesmo sofrendo, ele escolhe libertar a pessoa que ama caso ela queira se unir a outrem. Ora, sabe que também pode, um dia, querer *deitar* com alguém, que é o que mais venera, então pratica a empatia, coloca-se no lugar do outro. Dessa forma, critica o egoísmo e a hipocrisia daqueles que, dentro duma união amorosa, relacionam-se com outras pessoas, mas não aceitam que façam isso com eles. Disfarçam as consequências negativas que essa conduta pode causar e o fato de que, se eles podem fazer isso, seus respectivos companheiros conjugais também podem.

Cada um é responsável não apenas por si, mas por toda a humanidade, porque, ao agir, está escolhendo a imagem ideal do ser humano. Conforme Nunes, “toda interpretação envolve, portanto, uma preliminar e antecipada autocompreensão do intérprete, mas não há compreensão de si, sem compreensão dos outros e do mundo” (2011, p. 57-8). Se um cidadão não está disposto a manter um matrimônio, ele defende a poligamia para todo o mundo. Não é coerente apoiar um comportamento só para si.

Ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe, mas queremos dizer também que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens. De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos (SARTRE, 1970, p. 5).

A última característica da interpretação de Seixas que conflui com a hermenêutica heideggeriana é a circularidade, isto é, o conhecimento finito do homem a respeito de si mesmo, em sua complexidade ilimitada, de seu ser, o caráter factual de estar lançado – o aspecto ontológico (abstrato), e não ôntico (concreto, mundano). Ele nunca chega a uma consciência plena sobre sua existência e isso o faz andar em círculos sem deste sair, logo não transcende a si. Para Heidegger (2005), a capacidade cognoscitiva da pre-sença sobre ela mesma não é transparente. Advém desse contexto a *falta de identidade*, problema inerente à pós-modernidade, cujo início é aproximadamente a segunda metade do século XX, época em que Raul Seixas viveu.

A identidade na pós-modernidade é tema de constantes discussões. Se, antes, a identidade do homem, assentada na religião e nas tradições culturais, acalmava sua alma com relação ao conhecimento de si, hoje a inquietude da busca pela identidade traz grandes conflitos para o homem, que, perante tantos afetos no mundo e grande liberdade de escolhas, não encontra, nos caminhos escolhidos, as respostas ontológicas sobre sua existência (PAULA, 2016, p. 17).

No mundo contemporâneo, onde vários afetos incidem, na vivência do dia a dia, sobre o indivíduo, os valores tradicionais são desmantelados e as identidades aparecem de acordo com o instante. Essa incidência afetiva célere estimula identidades efêmeras em um fluxo contínuo. O sólido agora é líquido. Essa condição humana é trabalhada na canção *Século XXI*, do último álbum do cantor, *A Panela do Diabo*, feito em parceria com Marcelo Nova¹ e lançado no dia 19 de agosto de 1989, portanto dois dias antes da morte de Raulzito:

há muitos anos você anda em círculos
Já não lembra de onde foi que partiu
Tantos desejos soprados pelo vento
Se espatifaram quando o vento sumiu

Você vendeu sua alma ao acaso
Que por descaso estava ali de bobeira
E em troca recebeu os pedaços
Cacos de vida de uma vida inteira

Se você correu, correu, correu tanto
E não chegou a lugar nenhum
Baby oh Baby bem-vindo ao Século XXI

Você cruzou todas as fronteiras
Não sabe mais de que lado ficou
E ainda tenta e ainda procura
Por um tempo que faz tempo passou

Agora é noite na sua existência
Cuja essência perdeu o lugar
Talvez esteja aí pelos cantos
Mas está escuro pra poder encontrar

Já no primeiro verso, o compositor se refere ao movimento circular em que a pre-sença vive *há muito tempo*. Seu lugar de chegada é também o da partida. Não sabe de onde parte, porque não tem referência sólida de cultura e identidade. Ao mesmo tempo em que conhece tudo, não compreende nada. “O intérprete que não pode sobrevoar o compreendido trabalha dentro desse

¹cantor e compositor brasileiro. Foi vocalista da banda baiana *Camisa de Vênus*, desde o início dos anos 1980 até o seu primeiro final em 1987. Em 1995, reuniu-se com a banda e lançou mais dois álbuns, sendo um ao vivo e outro de estúdio.

círculo hermenêutico, onde já se encontra quando inicia a exegese, e do qual não sai quando termina” (NUNES, 2011, p. 57). Seus desejos e interesses são volúveis, evaporam-se facilmente com o vento. Existe aí uma fragilidade do ser, pela falta de uma base firme ideológica. Segundo Franz,

a sociedade atual é marcada pela desestabilização dos valores absolutos. Tudo o que era tido como Verdade, Bom e Belo é questionado. As grandes instituições - família, Igreja e Estado - são desmanteladas, sobrepostas por “diálogo, retórica da sedução, envolvimento mais próximos, ludismo inter-pares, verdades provisórias e acordos pontuais.” (VILLAÇA, 1996, p. 28). Esse tempo é conhecido como o fim da ideologia, a cultura do consumo, a amnésia histórica, a instabilidade e as crises - da representação, do sujeito, do real (FRANZ, 2007, p. 28).

Houve uma falta de crença na racionalidade. A realidade das guerras mundiais, a ameaça do bombardeio nuclear e as tragédias de Hiroshima e Nagasaki destruíram o pensamento iluminista, baseado na razão e no progresso do mundo. Desapareceu a promessa de liberdade assentada na evolução da ciência e no cultivo do conhecimento:

[...] é uma sociedade que põe por terra muitos dos princípios existentes no início do século XX, enquanto amplia outros: o homem “moderno” era positivista, tecnocêntrico e racionalista; valorizava a Arte, a História, o Desenvolvimento, a Ciência; cria no progresso linear, no planejamento racional de ordens sociais ideais. A ideia dessa época era usar o acúmulo de conhecimentos gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da liberdade, do bem-estar da vida diária. O domínio da natureza prometia libertação da escassez e da necessidade. O desenvolvimento de modos racionais de organização social e de formas racionais de pensamento prometia libertação da religião, dos mitos, da superstição (FRANZ, 2007, p. 28).

A segunda estrofe aborda a fragmentação do sujeito, que trocou a segurança de uma identidade solidificada mediante a racionalidade pelo acaso, isto é, quaisquer conhecimentos culturais que estejam, digamos, *na moda*. Apesar da ampliação das possibilidades de bem-estar e do progresso trazidos pela modernização, o homem foi se desindividualizando, aderindo a valores superficiais, passageiros e instáveis. Segundo Heidegger (2005), o intérprete compreende a vida de modo indeterminado e vago. A unidade ideológica quebrou, tornando-se apenas retalhos. Por isso a expressão *cacos de vida*:

através da globalização, com seus processos atuantes numa escala que atravessa fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo mais interconectado, o homem percebe-se destituído de identidade única, mas constituído de vários processos de identificação (FRANZ, 2007, p. 34).

Surgiu, então, uma sensação de vazio existencial. O indivíduo não existe mais. O que existe agora é uma massa sem identificação, um conjunto sem forma e indiscriminado de pessoas. O mercado global de lugares e estilos, as imagens da mídia e a rede de sistemas comunicacionais, tudo isso fez com que as identidades ficassem desalojadas de tradições, flutuando livremente. Qualquer profundidade põe a vida em risco. Esse fenômeno “é o caos instaurado, a soberania do impulso e da indeterminação sobre a razão. Ocorre a troca da integridade pela instabilidade, da globalidade pelas múltiplas dimensões, dos sistemas ordenados pela eterna mutabilidade, bem como a valorização da diferença” (FRANZ, 2007, p. 30).

O refrão é a estrofe seguinte. Raulzito mostra o movimento circular e perene que o ser humano faz. *Correu tanto, mas não chegou a lugar nenhum*. Esse é o século XXI. Na seguinte estrofe, o eu-lírico expõe o resultado dessa condição de despedaçamento existencial e a ausência de fronteiras entre as várias convicções. Há tantos critérios que não há nenhum. Eis a desterritorialização de certezas e saberes. O crescimento de seitas e grupos de resistência – Contracultura – não se dedicam a um único propósito. Há inúmeras verdades que coexistem, então privilegia-se o pensamento heterogêneo como forças que libertam o homem. Como é ilustrado na primeira estrofe, o indivíduo não sabe de onde partiu. E, se anda em círculos, também *não sabe mais de que lado ficou*, ou seja, é tanta informação recebida, tantas doutrinas, julgamentos culturais, que o homem se perde, porque essa miscelânea de valores não forma uma visão estável sobre o seu ser. Ele corre e a velocidade só aumenta. A direção da corrida não é definida, então, nesse vazio, ele se pergunta: estou correndo para onde? Diante do vazio do presente, a pre-sença procura valores passados.

Um homem pós-moderno que se vê com uma identidade fragmentada procura agora, através da liberdade, descobrir realmente quem ele é, visto que relações territoriais, familiares e de trabalho não têm mais significado ontológico para este homem. A ôntica para o pós-moderno não tem significado de identidade. Para descrever tal identidade fragilizada, Raul fala de um homem sem raízes estabelecidas por fronteiras e que agora está perdido, não sabendo de que lado está (PAULA, 2016, p. 22).

O artista finaliza sua canção abordando a morte da existência do homem contemporâneo devido à impossibilidade de se encontrar. “A existência pós-moderna entrou em colapso ao perder a segurança da essência. Em um terreno pantanoso da existência, não existe mais a essência ou pelo menos está difícil de encontrá-la”. (PAULA, 2016, p. 22). Como não existem fundamentos seguros, são incorporados estilos de vida assentados no niilismo e na falta de sentido da vida. As verdades

eternas são objetos de desconfiança. O clima é de insatisfação e desencanto e a incerteza agora é a única certeza:

estamos entrando em uma época em que as certezas desmoronam. O mundo encontra-se em uma fase particularmente incerta porque as grandes bifurcações históricas ainda não foram identificadas. Não se sabe para onde se vai. Não se sabe se haverá grandes regressões, se guerras em cadeia irão se desencadear. Não se sabe se um processo civilizador levará a uma situação planetária mais ou menos cooperativa. O futuro é bastante incerto (RAMONET, 1998, *apud* FRANZ, 2007, p. 30-1).

Podemos perceber que a interpretação de Raul Seixas, mesmo sabendo da singularidade de cada pessoa, retrata o ser humano de maneira geral. É o que Ricoeur afirma: “a Hermenêutica é o acesso do indivíduo ao saber da história universal; ela seria a universalização do indivíduo (Ricoeur, 1977, *apud* NUNES, 2011, p. 48). Dessa forma, finalizamos a primeira metade deste capítulo, em que foi ilustrada a ligação entre as canções do roqueiro e a filosofia heideggeriana, no tocante à interpretação. Começamos, então, a segunda metade, que se refere ao elo entre essas canções e a poesia.

1.2. Canção e Lirismo

A literatura tem absorvido outros tipos de suportes, como o corpo, a televisão e o computador. Isso requer não apenas a capacidade de criar textos de suportes diferenciados mas também outra forma de leitura e de interpretação sobre um produto artístico advindo da soma de diferentes códigos e linguagens. É necessário saber ler a literatura entre fronteiras e deslocamentos. Neste capítulo, vamos demarcar as fronteiras entre canção e poema, ampliando a compreensão a respeito do literário e verificar os elementos líricos que há nas canções de Raul Seixas e nos permitem chamá-las poemas.

A canção -- ou música cantada -- é o resultado da união entre palavra e melodia; e esses dois componentes são indissociáveis. Esse gênero discursivo fica numa posição intermediária entre literatura e arte musical – condição instável e ambígua. Isso põe esse gênero textual numa esfera marginalizada, fazendo-o ocupar os espaços periféricos das disciplinas encarregadas de estudar a arte verbal (literatura) e a arte musical (a musicologia e a semiótica).

Essa dimensão escrita da canção a coloca em uma situação contraditória em relação à literatura. A canção é, por um lado, atraída para seu campo gravitacional, por conta dessa interface escrita; por outro, é repelida em virtude de sua dimensão não-escrita. Assim, dado o prestígio da prática discursiva literária no mundo ocidental, forjado por séculos de grande influência na educação e na cultura, o discurso

literário tende a tentar anexar o discurso literomusical, situando-o, porém, nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético, ao qual atribui valor em si. Advém daí a eterna controvérsia nos meios literários sobre se a chamada “letra de música” é ou não poesia, o que equivale à questão de se ela tem ou não status equivalente ao da poesia (COSTA, 2002, *apud* COSTA 2003, p. 29).

Há quem diga que canção não é poesia. Costa (2003) defende que o fato de a canção e a poesia utilizarem a escrita em um dado momento de sua produção e circulação não significa que são meras variantes do mesmo gênero. Ora, a canção possui algo que a poesia não contém: a vocalidade: “há uma voz dentro do texto da canção que o impregna de outra substância que não a substância poética. Qualquer leitura de uma letra de canção que ignore essa vocalidade confundirá os dois gêneros, pois captará apenas uma dimensão parcial, momentânea e não essencial da canção” (COSTA, 2003, p. 30). Uma poesia pode vir a ser letra de música, que pode ser lida como poesia (se ainda não conhecemos a melodia, ou se a declamamos), porém esses fenômenos devem ser tomados por intervenções de uma prática discursiva sobre a outra: encaixar uma melodia numa poesia é lê-la com olhos de cancionista, declamar uma canção é olhá-la com olhos de poeta. Em relação a isso, Costa (2003) cita uma mensagem coerente dita por Tatit em entrevista:

ser letrista é difícil para o poeta. Nem todo poeta consegue ser letrista, assim como nem todo letrista é poeta. Embora haja uma boa relação, uma boa transição entre essas duas áreas, [...] a competência do letrista e a competência do poeta são muito diferentes. [...] o cancionista tem outro estatuto. É uma outra modalidade de expressão, pois ele não precisa se preocupar com a autonomia do texto: o texto não precisa valer por si próprio; pelo contrário, ele pode até ser banal se a melodia fígar o conteúdo (Depoimento à Revista Livro Aberto, 1997, p. 10-11 *apud* COSTA, 2003, p. 29).

Não se pode julgar que a letra de música seja apenas um poema, pois ela geralmente é construída numa parceria com a melodia. Letra de música não é chamada assim por acaso. Tem esse nome, porque é parte da música. Está inacabado todo estudo que analise somente o conteúdo verbal de uma canção, sem considerar os aspectos musicais. O instrumental e o verbal compõem-se numa unidade de sentido e tornam a canção um todo. A palavra preenche a melodia e a melodia reitera o conteúdo da palavra. “A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso” (TATIT, 1994, p. 237).

Foram expostas aqui informações suficientes para esclarecer que canção e poema são gêneros discursivos diferentes, pois, basicamente, a canção contém uma dimensão musical e o

poema, não. No entanto, não pretendemos explorar essa faceta da discussão. O propósito desta pesquisa é investigar o lado lírico, verbal das canções de Raulzito. Apesar da distinção entre esses dois gêneros textuais, a canção pode se configurar como poesia, especificamente poesia cantada.

Alguns fatos nos afirmam isso, por exemplo, o cantor Bob Dylan ter ganhado o prêmio do Nobel de Literatura, em 2016 por suas canções. Outro fato é a transformação de um poema numa música: Milton Nascimento musicou a poesia *Canção Amiga*, de Drummond, Fagner fez o mesmo com *Motivo*, de Cecília Meireles, e Luiz Galvão fazia poesias e as entregava para Moraes Moreira melodiá-las, os dois formando o início de uma grande banda chamada *Os Novos Baianos*. A própria palavra inglesa *lyrics* denomina tanto o que genericamente se entende como poesia na modernidade quanto a letra da canção. “A canção lança mão de recursos semelhantes ao processo de criação poética, quais sejam, a métrica, as rimas, e mais recentemente, com o advento do Tropicalismo, de procedimentos concretistas: a projeção na canção de dimensões espaciais próprias da materialidade gráfica” (COSTA, 2003, p. 28).

A poesia está intimamente ligada à forma de se expressar. É da natureza desse gênero textual a linguagem que chama a atenção por causa de seu estilo exótico. O belo está na poesia, na literatura. A retórica do poeta é diferente da de um cientista. Para este, a palavra é um instrumento objetivo e sóbrio; para aquele, é um brinquedo. Somente o poeta brinca com as palavras, desobedecendo às regras internas de uma língua, criando duplo sentido e musicalidade, desenhando seu discurso com imagens metafóricas. Assim é a linguagem das músicas de Seixas. Costa (2003) completa essa observação citando um trecho dos Parâmetros Curriculares Nacionais, escrito pelo MEC:

nesse processo construtivo original, o texto literário está livre para romper os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua: esta se torna matéria-prima (mais que instrumento de comunicação e expressão) de outro plano semiótico – na exploração da sonoridade e do ritmo, na criação e recomposição das palavras, na reinvenção e descoberta de estruturas sintáticas singulares, na abertura intencional a múltiplas leituras pela ambigüidade, pela indeterminação e pelo jogo de imagens e figuras (BRASIL, 1998, *apud* COSTA, 2003, p. 32).

Um exemplo de rompimento com as regras sintáticas está na canção *Eu Também Vou Reclamar*, de 1976. No fragmento “e a empregada me bate à porta/me explicando que tá toda torta/e que já não sabe o que vai dar pra mim comer”, o cantor usa o pronome pessoal *mim* de maneira inadequada. Ora, tal pronome, na frase, está exercendo a função sintática sujeito, o que não está de acordo com as normas gramaticais, porque, nesse caso, somente o pronome *eu* pode funcionar como

sujeito. O autor usou essa construção para dar um tom mais coloquial ao texto, por se tratar de uma canção – gênero textual que permite essa abertura quanto à variedade linguística.

Erros de concordância verbal e frases de ordem inversa também são presentes nas canções do roqueiro. Na música *À Beira do Pantanal*, de 1980, há esses dois eventos acumulados numa estrofe só:

e lá onde jaz o seu corpo
cresceu junto com o capim
seus lindos cabelos negros que eu
regava como jardim

Seus lindos cabelos negros, sujeito da oração, não concorda, em número, com a forma verbal *cresceu*, já que o sujeito está no plural e o verbo, no singular. O autor faz isso não por acaso. Se fosse posta a forma correta *cresceram*, o verso ficaria com 9 sílabas poéticas -- uma a mais do que no verso anterior -- e prejudicaria a métrica. Por isso, “não podemos criticar, se alguém se abandona mais ao efeito imediato da música; pois mesmo o poeta sente-se quase inclinado a dedicar uma certa primazia à parte musical, e, desvia-se, por vezes, das regras e usos da linguagem determinados pelo sentido” (STAIGER, 1977, p. 8). Além da discordância, a ordem indireta dos termos da oração faz-se perceber. A sequência correta da frase é sujeito-verbo: *seus lindos cabelos negros que eu/regava como jardim/cresceram junto com o capim*. Porém, se assim fosse, as palavras que rimam – capim e jardim – ficariam em versos consecutivos, e não alternados, conforme a vontade do compositor. Staiger (1977) tem razão quando afirma que os fatores musicais dos quais depende a ordem das palavras são visivelmente mais poderosos que o rigor da correção e uso gramaticais.

O autor também explora o som, para criar ambiguidade ou embelezar o texto. No primeiro caso, acontece um trocadilho na música *Como Vovó já Dizia*, de 1974.

Quem não tem colírio usa óculos escuros
Minha avó já me dizia pra eu sair sem me molhar
mas a chuva é minha amiga e eu não vou me resfriar
a serpente está na terra, o programa está no ar
a formiga só trabalha porque não sabe cantar
tanto pé na nossa frente que não sabe como andar.

Quando Raulzito canta “tanto pé na nossa frente que não sabe como andar”, só percebe um duplo sentido o ouvinte com sagacidade. A expressão *como andar* também pode ser entendida *comandar*.

É uma alusão à incompetência e brutalidade do governo militar. No segundo caso, temos o trecho na canção *Novo Aeon*, de 1975: “o vento voa e vaga as velhas ruas/capim silvestre, baixas pedras nuas”. O compositor utiliza a aliteração – repetição de consoantes –, o que deixa a mensagem do texto diferente e remotiva o som de que é feito o signo, por aparecer o fonema /v/ quatro vezes em palavras consecutivas. Além disso, esses dois versos rimam, são regulares – têm o mesmo número de sílabas -- e, se fizermos uma escansão (contagem do número de sílabas poéticas), veremos que as sílabas tônicas (dispostas abaixo em negrito) de um e outro verso estão na mesma ordem: segunda, quarta, sexta, oitava e décima posições. Esses fenômenos conferem métrica e ritmo ao texto:

o **vento** voa e vaga as **velhas** **ruas**
capim silvestre, **baixas** **pedras** **nuas**

Todos esses recursos sonoros têm funções ligadas exclusivamente à forma, auxiliando os contornos da oralidade. Não modificam ou incrementam o conteúdo. Manifestam-se de maneira autônoma, voltadas para si. “A recorrência e o cruzamento dos sons (rimas, assonâncias, paranomásias) exercerão, ao longo de todo esse processo, uma função mestra de apoio sensorial. [...] Os sons lastreiam com um peso maior a dicção poética: o peso do corpo que se mostra e cai sobre si mesmo” (BOSI, 1977, p. 35). Trata-se de uma construção perfeita, de partes de mesma medida. Essa exatidão provoca períodos constantes de tempo:

o andamento da fala, que dispõe de alternâncias irregulares (sílabas fortes misturadas com sílabas átonas), é submetido a leis de polaridade estrita. O efeito dessas leis chama-se verso metrificado. Verso quer dizer caminho de volta dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo. Todo formalismo clássico em matéria de poesia assenta na versificação regular, técnica, já racionalizada. Ratio = cálculo, divisão (BOSI, 1977, p. 72).

Raul Seixas alcança a perfeição rítmica. Vejamos o início da canção *Os Números*, de 1976:

meus **amigos**, essa **noite** eu tive uma alucinação
 Sonhei **c’um** bando de **número** invadindo o meu sertão
 E de **tanta** c’o**incidência** que eu fiz essa canção.

O lirismo está aí. Há um período constante quanto à tonicidade das sílabas: as terceira e sétima sílabas (em destaque), nos três versos, são tônicas, criando a musicalidade.

A sílaba pode atuar como o elemento propriamente lírico da língua. Não tem significação, soa apenas, e chega a ser, portanto, capaz da expressão, mas não da designação fixa. Surpreendemo-nos diante de seqüências silábicas como se

deparássemos com fenômenos lingüísticos de caráter musical. [...] Onde quer que o poder das sílabas se faça acentuar na linguagem podemos falar de efeitos líricos (1977, p. 85).

O ritmo, determinado pela natureza prosódica de cada vocábulo, é mantido ao longo de toda a canção. Vejamos os primeiros versos de algumas estrofes:

sete **d**ias da **s**emana, sete notas musicais
 [...]
 E o **q**uatro é importante, quatro ponto cardeal
 [...]
 E no **d**ois o homem **l**uta entre coisas diferentes
 [...]
 Eu **f**alei de tanto **n**úmero, talvez esqueci algum

Na composição poética, o uso da alternância sugere a noção de ciclo "orgânico", da energia vocal. "Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma [...] O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que foi adensando com a pressão acumulada dos signos" (BOSI, 1977, p. 27-8). O ritmo, enquanto periodicidade, consiste na simetria do tempo, uma força sonora, que produz, no seu eterno retorno, pedaços temporais de mesmo comprimento. Ele arrasta o texto estendendo-o ao seu corpo. O ouvinte sente esse ciclo e prevê o seu fim, que marca a existência de um período, pois faz terminar um e começar outro:

não se pode esquecer que o texto poético atualiza o ritmo da linguagem. O ritmo, enquanto série de alternâncias, aponta para a finitude. A série aponta para o fim. A série é cadência. Cada acento existe e vale só como um instante da força que deve ceder ao seguinte a energia expiratória que o proferiu. A dança da ênfase e da atenuação se perfaz na ordem ritual de momentos acentuados e momentos átonos. A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: morte que é passagem da força vital de um elo a outro elo da cadeia (BOSI, 1977, p. 105-6).

Mais um componente lírico nas canções de Raul Seixas é a inspiração, a sensibilidade. Segundo Platão, não existe meio termo: ou o poeta é inspirado, ou é um imitador vulgar, tamanha é a consideração que o filósofo grego confere a essa característica lírica. Só sai da vulgaridade, se o poeta estiver tomado de emoção inspiradora. Nunes (2011) cita Platão:

aquela que provém das musas, e que quando se apodera de uma alma terna e pura, quando a desperta e lhe inspira transportes, tanto na ordem dos cantos quanto na de qualquer outra espécie de composição, quando celebra mil elevados feitos dos antigos, educa a posteridade. Ao contrário, aquele que, sem o delírio das musas,

tiver chegado às portas da poesia, com a convicção de que decididamente um conhecimento técnico deve bastar para fazer dele um poeta, é, pessoalmente, um poeta imperfeito, do mesmo modo que a poesia dos homens inspirados por um delírio suplanta a poesia daqueles que estão em pleno juízo. (PLATÃO, 245 aC. *apud* NUNES, 2011, p. 24).

O discurso do artista é permeado de mensagens emotivas, às vezes, com amor ou misticismo, em que o eu-lírico está mergulhado no seu universo, em análise e admiração da sua existência. Staiger aponta que “o poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da “disposição anímica” (*Stimmung*) o queira conduzir” (1977, p. 21). Inclusive a musicalidade, métrica e ritmo se implicam esse poder emotivo poético. A medida não vem de uma imposição do compositor à matéria, mas se forma por meio do deixar-ser, do abandonar-se na operação da obra, com feitio natural, espontâneo. O clima de sensibilidade possibilita que o eu-lírico seja dominado pela linguagem. “A noção de *stimmung* é relacionada com o ritmo no poema (o conjunto rítmico do *dizer* poético), mais do que com o pensamento propriamente dito, pois é o que torna a poesia *visível*. Daí o célebre dito, “não somos nós que possuímos a linguagem, mas é esta que nos possui” (NUNES, 2011, p. 122).

A voz enternecida comemora, mas também lamenta, sofre, medita. A música *Coração Noturno*, de 1984, contém esse sentir aflorado.

Amanhece, amanhece, amanhece
Amanhece, amanhece o dia
Um leve toque de poesia
Com a certeza que a luz
Que se derrama
Estraga um pouco, um pouco, um pouco de alegria!

A frieza do relógio
Não compete com a quentura do meu coração
Coração que bate 4 por 4
Sem lógica, sem lógica e sem nenhuma razão
Bom dia sol!
Bom dia, dia!

A paisagem inspiradora da aurora, por um lado, dá um tom poético ao momento e leva o autor à admiração da realidade, por outro, *estraga um pouco de alegria*. O sentimento não é lógico, não tem direção exata; é uma mistura da beleza da poesia com a negatividade da tristeza, provocada pela luz do sol. Esse instante de divagação mexe com as emoções profundas do poeta. Ao contrário do relógio, que faz a marcação regular e exata do tempo, seu coração está quente, sem razão. Não é um caso de compreender, e sim de sentir. Afinal, “o que é o pensar poético? Só podemos defini-lo negativamente: ele não é a razão calculadora e não é tecnológico” (NUNES, 2011, p. 157). O

sentido dá lugar ao sentimento e o sujeito lírico se sente parte do horizonte iluminado da manhã e, por extensão, dentro dele, ao ponto de dar bom dia à fonte dessa luz: o sol. “Não nos sentimos como individualidade, como pessoa ou ser historicamente localizado. Sentimos a paisagem, a noite, a amada, ou mais exatamente sentimo-nos na noite e na amada: diluímo-nos no que sentimos” (STAIGER, 1977, p. 31).

Essa mistura de sujeito que admira e objeto admirado acontece novamente em outra canção: *Segredo da Luz*, de 1983:

os olhos verdes que piscam no escuro de céu
Filho da luz, fui nascido da lua e do sol
Nas noites mais negras do ano eu mostro minha voz
Ah! Estrelas, estrelas
As estrelas elas brilham como eu!

As nuvens vagueiam no espaço sem lar nem raiz
O ódio não é o real é a ausência do amor
Ao fim é um grande oceano, mãe, filho e luz...
Hum, estrelas, estrelas
As estrelas, elas brilham como nós!

É construída uma imagem inspiradora de um céu com olhos verdes brilhando. A beleza lírica da cena desenhada pelas palavras surge a partir da comparação do autor com as estrelas. Ele é elas, atribui a luz à sua natureza, pois é filho da lua e do sol, dois transmissores de luz. Mãe, pai e filho estão no céu, lugar que remete ao Paraíso, a Deus. Essa simbologia seduz o receptor, tira-o do plano material, concreto, onde ser humano e estrela são coisas diferentes da natureza. Staiger comenta que “a palavra soa e como um exército de fantasmas elevam-se de súbito todos em sua majestade negra do tumulto da alma em que dormiam” (1977, p. 25). Os leitores sem sentimento são estimulados a ter, a experimentar o momento e sentir alma saindo de um estado insosso. O sujeito vê o objeto e se vê como objeto. O poeta está na estrela e ela está nele. Tal cruzamento é permitido pela semelhança referente à luz. Os dois brilham -- as estrelas, com sua luz, o autor com sua voz, que canta e encanta. O céu estrelado ante o poeta o inspira:

a disposição não é nada que exista "dentro" de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente "fora", não diante das coisas mas nelas e elas em nós. A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer, possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, inebriados de amor ou angustiados, mas sempre "tomados" por algo que espacial e temporalmente — como essência corpórea — acha-se em frente a nós (STAIGER, 1977, p. 28).

Mais um instrumento usado na lírica é a analogia. Trata-se de uma *dupla metáfora*: comparam-se implicitamente dois elementos distintos entre si com outros dois substantivos, formando uma correspondência entre as duas comparações. Por exemplo, se dizemos que *os soldados são o corpo e o capitão é a cabeça*, selecionamos dois fatores diferentes, soldados e capitão, fazendo duas comparações proporcionais, justas, que formulam um esquema lógico: a cabeça controla o corpo, como o capitão controla os soldados. Cabeça-corpo e capitão-soldados, portanto, são pares correspondentes. Daí a proporção.

Aristóteles: "A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa" (Poética, 1457b, 6-10). O núcleo da definição é o conceito dinâmico de transferência. O fator de analogia, o último a ser citado, e que, nos exemplos dados pelo filósofo quer dizer *proporção*, entra apenas como um dos alvos a que visa o transporte da predicação. Ex.: se a vida é um dia, a velhice é o entardecer. Vida : dia :: velhice : entardecer. Estava na mente de Aristóteles que a metáfora analógica, simulacro da identidade, resulta de um trabalho estético sobre dados reais heterogêneos: "Uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes" (Retórica, II, 7-10; II, XI, 5 *apud* BOSI, 1977, p. 30).

O compositor baiano usa essa ferramenta na sua música *No Fundo do Quintal da Escola*, já referida anteriormente neste trabalho:

desde aquele tempo enquanto o resto da turma se juntava pra bater uma bola
Eu pulava o muro, com Zezinho, no fundo do quintal da escola

O muro da escola representa o limite entre o proibido e o permitido. Mediante essa conotação, transfere-se o universo da escola, instituição à qual se atribui a existência de limites e padronização que tolhem o modo próprio de ser (o uniforme é um exemplo disso), para o mundo “careta” das regras de conduta, onde o diferente não tem espaço.

A analogia é realizada através de duas imagens: o resto da turma jogando bola e o eu-lírico pulando o muro da escola com seu colega Zezinho. A primeira corresponde a um comportamento padrão, obediente, esperado; a segunda, à transgressão, rebeldia, autenticidade. “Cada visão de mundo nasce de um sentimento predominante, ao qual se associa uma imagem, em conexão com fins e valores” (NUNES, 2011, p. 49). Na linguagem matemática, *jogar bola* está para *o padronizado*, assim como *pular o muro* está para *o rebelde*. Por meio dessa correspondência entre uma metáfora e outra, o leitor visualiza, com mais eficácia, a distinção entre as imagens, o distanciamento entre jogar bola e pular o muro. Isso significa que, “pela analogia, o discurso

recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras (BOSI, 1977, p. 29).

Max Black analisa a metáfora "homens são lobos". O enunciado não supõe uma equivalência prévia, dada, entre os termos postos em relação (caso em que a figura seria "natural"), mas institui uma notação semântica nova pela qual a ênfase que a nossa cultura dá a certos atributos do lobo, como a violência e a ferocidade, se transporta para o comportamento humano (BOSI, 1977, p. 30).

Assim, a canção é de resistência, em que o comum é rejeitado e visto como a monótona submissão aos parâmetros de comportamento “exemplar”. O eu-lírico, junto com Zezinho, difere-se dos demais alunos que se juntam para fazer o esperado, corriqueiro – jogar bola. Ora, não deseja ser exemplo do correto, mas sim representar a exceção que conseguiu *sair pela tangente* e afirmar sua idiossincrasia, a independência em relação a preceitos engessados, cristalizados, opressores da individualidade humana. “A pre-sença é a possibilidade de ser que está entregue à sua responsabilidade, é a possibilidade que lhe foi inteiramente lançada. A presença é a possibilidade de ser livre para o poder-ser mais próprio (HEIDEGGER, 2005, p. 199, parte I). Esse poder-ser se manifesta pela poesia, que joga as imagens, fazendo uma ponte entre o fictício e o real.

A analogia é utilizada também em *Sapato 36*, de 1977:

Eu calço é 37
 Meu pai me dá 36
 Dói, mas no dia seguinte
 Aperto meu pé outra vez
 Eu aperto meu pé outra vez

Pai eu já tô crescidinho
 Pague prá ver, que eu aposto
 Vou escolher meu sapato
 E andar do jeito que eu gosto
 E andar do jeito que eu gosto

Nesse caso, a figura do sapato auxilia o raciocínio analógico. Novamente, duas metáforas remetentes à liberdade de ser singular. 37 é o número natural do sujeito lírico, a justa medida, aquela em que ele se sente à vontade. Porém seu pai lhe dá um sapato com a numeração 36, apertando, pressionando seu pé. O tamanho 37 corresponde à liberdade, ao passo que 36, à repressão. Essas imagens enriquecem a percepção da mensagem que Seixas (1977) quer transmitir. A metáfora é feita quando a imagem é caça e o discurso, caçador. Para o sentimento de revolta contra a repressão ser compreendido pelo receptor, o compositor cria as imagens de um pé apertado num sapato de forma que os objetos concretos representem o sentido dessa injustiça, auxiliando no

entendimento da lógica entre imagem e discurso. Nunes (2011, p. 28) comenta que “a imaginação foi como fantasia, desde a Antiguidade clássica, a faculdade intermediária, não apenas passiva, mas também ativa, ligando a sensibilidade ao entendimento, a experiência sensível à razão”.

O eu-lírico já tem maturidade de saber o que lhe é positivo, por isso quer escolher seu próprio sapato, viver à sua maneira, fazer o que gosta, enfim, ser ele mesmo. A consciência sobre a realidade opressora do sistema e da sua vontade de ser livre em seu modo de existir propicia a criação de imagens que materializam tal ideia, tornando-a acessível, e organizada no processo de produção de sentido e posicionamento ideológico.

A consciência trabalha os dados primeiros da imaginação e da paixão no sentido de dar-lhes a maior transparência possível dentro de um meio semântico que não é transparente: a linguagem verbal. Nesse labor, que é quase todo o labor da escrita, acaba-se impondo à matéria uma forma mentis, um pensamento formante, que tudo organiza e que acaba produzindo os "sentidos" possíveis do texto. É, por força, nesse momento que tem vez uma posição ideológica ou contra-ideológica (BOSI, 1977, p. 121).

Tal pensamento formante cumpre sua eficiência com a condição de que as imagens dos sapatos 36 e 37 façam parte da totalidade do texto, a qual comprove a presença do tema dialético liberdade-opressão. É preciso ouvir a canção toda para saber os sentidos sugeridos pela linguagem visual. Para Bosi (1977, p. 116), “as figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto. Mas elas só assumem pleno sentido quando integradas em um todo semântico que dá a cada uma delas a sua "verdade", isto é, a sua conotação”.

Assim, podemos perceber, neste capítulo, o duplo caráter de poeta e filósofo que Raul Seixas apresenta simultaneamente. Ora, ele interpreta a existência humana de maneira singular, filosofando como poeta. Diferente de outros artistas, conseguiu falar de assuntos profundos e complexos de uma maneira simples e acessível. Por isso suas músicas interessam a muitas pessoas. Esta é mais uma virtude artística de Raul: não é preciso ser um intelectual para entendê-lo, basta ouvir suas ideias, porque elas são construídas de forma clara, direta, singela, sem ornatos nem rebuscamento. O público ouve as músicas de Seixas, identifica-se com elas, porque já viveu as experiências abordadas pelo cantor e defende seu discurso, que alcança várias classes sociais, afinal suas mensagens possuem caráter universal e atemporal. Elas problematizam a existência humana. Essa habilidade lhe permitiu se destacar enquanto compositor da Música Popular Brasileira. Fortunato (2011) nos mostra sua importância no cenário cultural do Brasil:

Raul Seixas faleceu em 1989, após duas décadas de vida artística. Deixou um legado de fãs e mais de duas centenas de canções que falam de inúmeros assuntos: de discos voadores ao amor, passando por filosofia, política e misticismo. Sua obra sobrevive mais de quatro gerações e continua presente nas rádios, nos repertórios de bandas famosas e não-famosas (reproduzidas na íntegra ou em novas versões/adaptações) e, principalmente, na divisa Toca Raul, que é frequentemente gritada por fãs nos mais variados concertos. O legado de Raul Seixas permanece forte, é uma referência para as novas gerações (FORTUNADO, 2011, p. 117).

II. OS CAMINHOS FILOSÓFICOS DA LIBERDADE

Neste capítulo, é realizada a revisão bibliográfica dos textos *Ser e Tempo*, de Heidegger e *O Existencialismo é um Humanismo*, de Sartre. O objetivo agora é investigar como as seguintes categorias analíticas – escolhas; cotidiano; resistência ao sistema tradicional; morte e zona de conforto – inserem-se na existência humana.

2.1. A Existência Humana Precede a Essência

Raul Seixas, quando se refere ao tema da liberdade, em suas canções, frequentemente expõe a importância de o homem viver à sua maneira, ser ele mesmo. Nessa ideia, subsiste outra: o ser humano não deve se apoiar em referências que não sejam as suas. Por trás disso, há o julgamento de que Deus não existe. Tal perspectiva vai guiar boa parte da interpretação de Seixas sobre o tema.

Ao contrário dos objetos como cadeira, casa, tesoura – que existem depois de ter sido concebidos por quem os fez – o homem é o único ente que, primeiramente, existe e, só depois, cria a sua essência, projeta suas possibilidades conforme sua vontade, seu estado de humor, fundado na liberdade que possui. “Se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem [...]. Em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define” (SARTRE, 1970, p. 4). Não existe um Deus ou qualquer ente superior que estabeleça valores a priori, uma máxima moral em que o homem possa se basear para tomar escolhas. Temos de decidir, a priori, o que fazer, então somos obrigados a inventar, sozinhos, nossas leis. “A pre-sença se abre para si mesma antes de qualquer conhecimento” (HEIDEGGER, 2005, p. 190, parte I). A natureza humana não é algo dado, definitivo. “O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la” (SARTRE, 1970, p. 4).

Associados ao ateísmo de Sartre e, de certa forma, dele derivados, estão dois conceitos criados por Heidegger: *facticidade* e *nada* “mundano”. O primeiro diz respeito ao fato de o ser humano estar lançado no mundo. Isso é um fato, do qual ele não pode escapar. “Pertence à presença que, sendo, está em jogo o seu próprio ser, o estar-lançado no qual a facticidade se deixa e faz ver fenomenalmente. A pre-sença existe de fato” (HEIDEGGER, 2005, p. 241, parte I). Mesmo não pedindo para nascer, ele nasceu e agora existe, o que cobra dele decisões, escolhas, a todo

momento. Está entregue à responsabilidade e ao fato de ter de existir. Existindo, é inevitável estar no mundo, conviver com os outros e ser mortal. “O que não é possível é não escolher. Eu posso sempre escolher, mas devo estar ciente de que, se não escolher, assim mesmo estarei escolhendo. [...] E não pode evitar essa escolha: ou permanece casto, ou se casa e não tem filhos, ou se casa e tem filhos” (SARTRE, 1970, p. 14).

O segundo elemento – nada mundano – designa “a pre-sença em sua estranheza, o ser-no-mundo originariamente lançado enquanto um não-sentir-se em casa, o fato “cru” do nada do mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 63, parte I). O indivíduo, sem princípios que lhe sirvam de exemplo, tem de criar suas regras morais. Isso é criar a essência, depois de existir, ser lançado ao mundo. A vida, então, só tem sentido a posteriori. É quem vive que deve dar um sentido à vida; e o valor dela é exatamente esse sentido escolhido. Conforme Sartre (1970), o homem faz-se; não está pronto, acabado logo de início; constrói-se aos poucos escolhendo a sua moral; e a pressão das circunstâncias é tão intensa, que ele não pode deixar de escolher seus valores. Não há nenhuma força no céu que o guiará para o caminho “ideal”. Então o homem está desamparado, já que não encontra nada em que possa se apoiar.

Brota, nesse momento, o sentimento de angústia, consequência do desamparo frente ao nada “mundano”, ou seja, à inexistência de uma referência maior e absoluta. “A estranheza desentranha-se propriamente na disposição fundamental da angústia e coloca o seu ser-no-mundo diante do nada do mundo com o qual a pre-sença se angustia”. (HEIDEGGER, parte II, 2005, p. 62). O indivíduo sente-se angustiado, uma vez que a liberdade consiste em escolher uma possibilidade e suportar não poder escolher outras ao mesmo tempo. O ser humano deve admitir que nada pode salvá-lo dele mesmo, nem uma prova concreta de a divindade existe. É ele que determina seu caminho. Cada um deve enfrentar o conjunto de possibilidades à sua frente e, ao decidir traçar um caminho na sua vida, compreender que tal decisão não tem um valor absoluto. Esse valor está somente no fato de ter sido escolhido. Outra pessoa escolheria outra atitude, o que nos leva a concluir que cada um tem seu juízo. O homem é pura subjetividade.

Ser livre agoniza, pois o sujeito, sendo responsável por si mesmo, também o é por toda a humanidade. Quando se toma uma atitude, automaticamente, está-se recomendando que todos façam da mesma maneira, porque, se essa ação é exemplar para si, deve ser para todos. Se alguém mente, está defendendo que todos mintam, não pode exigir dos outros que falem a verdade. Proceder de uma forma e querer que os outros ajam de modo diferente é cultivar a hipocrisia.

Numa dimensão mais individual, se quero casar-me, ter filhos, ainda que esse casamento dependa exclusivamente de minha situação, ou de minha paixão, ou de meu desejo, escolhendo o casamento estou engajando não apenas a mim mesmo, mas a toda a humanidade, na trilha da monogamia. Sou, desse modo, responsável por mim mesmo e por todos e crio determinada imagem do homem por mim mesmo escolhido; por outras palavras: escolhendo-me, escolho o homem (SARTRE, 1970, p. 5).

Daí a dificuldade de ser responsável: colocar-se no lugar do outro. Muitos mascaram a ansiedade perante si, evitando enxergá-la. Essas pessoas afirmam que, quando tomam uma decisão, estão engajando somente a si mesmas e, quando alguém lhes pergunta se todos fizessem o mesmo, encolhem os ombros e respondem que nem todos fazem o mesmo. Sequer meditam sobre a consequência de seus atos, ou seja, sobre o que aconteceria se os outros fizessem de forma semelhante. Ou não querem pensar nisso para continuar disfarçando de si mesmos tal ansiedade. Se aprofundar nessa reflexão, vão chegar à conclusão de que o egoísmo está imperando dentro de si. E assim tapam o sol com a peneira da hipocrisia.

Quando não se assume essa responsabilidade, vem o sentimento de culpa. Tornar-se culpado em relação ao outro é a consequência de violar um direito dessa pessoa. Isso acontece por se sentir culpado por um outro estar prejudicado, vulnerável de alguma forma. A culpa, então, só existe em função da liberdade. Se alguém não é livre, não pode se arrepender, uma vez que não tem o direito de tomar alguma decisão. Por isso o ser humano, muitas vezes, não quer ser livre: se o for, terá a responsabilidade de agir de forma sensata, o que exige coragem, capacidade muitas vezes renunciada por se estar mergulhado na zona de conforto. Frequentemente, quando não suporta a carga que a responsabilidade lhe coloca nas costas, esse ente desvia a consciência dessa realidade e culpa os outros ou o mundo. Porém o destino do homem é o resultado de suas *projeções* (conceito sartreano), ações e empenho. Ele nada mais é do que o conjunto de seus atos, logo esse porvir depende dele e somente dele. “Não é voltando-se para si mesmo mas procurando sempre uma meta fora de si — determinada libertação, determinada realização particular — que o homem se realizará precisamente como ser humano” (SARTRE, 1970, p. 18).

Nesse sentido, a liberdade não tem o sentido agradável de “posso fazer o que eu quiser”, mas sim “tenho que fazer o que for bom para mim e para os outros” e a ideia do que é *bom* cada pessoa cria à sua maneira, sem apoio, já que cada um adota sua essência. E é nesse *julgar por si só* que se funda a liberdade. É inevitável o seguinte questionamento: “eu devo agir de tal maneira que meus atos sirvam de exemplo para todos?”. Quem foge dessa pergunta, ou alega que certa conduta escolhida se deve às circunstâncias materiais ou a outro fator que não seja sua própria decisão está

mascarando sua angústia, ou seja, é covarde. Não há saídas: a cada um cabe responder às consequências de seus atos, sem culpar nada ou ninguém.

Embora pertençam à natureza humana as possibilidades de aceitar ou recusar sua autenticidade, ser responsável diz respeito tanto a se comportar de maneira exemplar para a humanidade quanto a engajar-se na propriedade, isto é, ser si mesmo, evitando construir seus princípios mediante os dos outros.

a pre-sença é sempre sua possibilidade. Ela não tem a possibilidade apenas como uma propriedade simplesmente dada. E é porque a pre-sença é sempre essencialmente sua possibilidade que ela pode, em seu ser, isto é, sendo, “escolher-se”, ganhar-se ou perder-se. [...] A pre-sença é uma possibilidade própria, ou seja, é chamada a apropriar-se de si mesma (HEIDEGGER, 2005, parte I, p. 78).

A liberdade consiste na possibilidade de ser si mesmo, determinada pela compreensão que o homem tem sobre o significado de si e de suas possibilidades. “A pre-sença é de tal maneira que ela sempre compreendeu ou não compreendeu ser dessa ou daquela maneira. Como uma tal compreensão, “ela sabe” a quantas ela mesma anda, isto é, a quantas anda o seu poder-ser” (HEIDEGGER, 2005, parte I, p. 199). As trajetórias escolhidas não têm nada a ver com um plano anteriormente concebido, à luz do qual o ser humano se orientaria. Pelo contrário, a compreensão do que deve ou não fazer sempre foi sua, querendo ou não. Se não fosse assim, sua essência viria antes de sua existência, como ocorre com um ente simplesmente dado. Dessa forma, não haveria liberdade. Sartre (1970, p. 15), traduzindo tal relação entre existência e essência, articula o direito de o indivíduo adotar sua propriedade com a inexistência de uma fórmula moral preestabelecida a ser seguida:

alguma vez se acusou um artista que faz um quadro de ele não se inspirar em regras estabelecidas a priori? Alguém, alguma vez, lhe indicou que quadro deveria fazer? É evidente que não existe nenhum quadro definido que deva ser feito; o artista engaja-se na construção do seu quadro e o quadro que deve ser feito é, precisamente, o quadro que ele tiver feito.

A fonte desse julgamento, como visto no capítulo anterior desta pesquisa, reside na fenomenologia de Husserl, para quem o projeto escolhido pelo sujeito deve se orientar mediante a *cogitatio*¹, ou seja, sua vivência – como na Hermenêutica de Heidegger –, sua intuição, seus sentimentos, que são os primeiros dados absolutos usados para analisar um fenômeno. Comparando

¹ Cf. HUSSERL, E. *La philosophie comme Science rigoureuse (Philosophie als strenge Wissenschaft)*. Trad. Quentin Lauer, Paris: PUF, 1955, p. 23.

a intuição com as ciências objetivas, Husserl (1955, p. 23-4) critica estas alegando que não é possível alcançar, com eficiência, um objeto que transcende a consciência, analisado sob leis prontas, as quais devem ser questionadas, e não tomadas como sistemas de verdades vigentes:

O conhecimento intuitivo da *cogitatio* é imanente, o conhecimento das ciências objetivas é transcendente. Nas ciências objetivas, existe a dúvida sobre a transcendência, a questão: como pode o conhecimento ir além de si mesmo, como pode ele atingir um ser que não se encontra no âmbito da consciência? Esta dificuldade cessa no conhecimento intuitivo da *cogitatio*.

Portanto, são a intuição e as experiências que permitem a cada um ser único. Ninguém é igual a ninguém porque não existem regras a priori que guiem a existência de maneira absoluta. O *nada mundano* se apresenta ao homem, que se angustia com a responsabilidade de escolher seus caminhos. A verdade é relativa à essência, aderida por cada indivíduo, de maneira particular, depois de ele existir, isto é, ser-lançado ao mundo. Só assim, pode ser livre. Apesar desse direito de singularidade, existe um fator que leva o ser humano, sem sequer perceber, a se comportar como os outros, de maneira automática e dentro de certos padrões, ofuscando seu modo próprio de ser. Estamos nos referindo ao cotidiano.

2.2. A Rotina e o Modo Impessoal de Ser

Um dos fatores da natureza do homem é sua subjetividade. Ninguém é igual a ninguém. Por isso esse homem é um indivíduo: não se divide, é único, possui seu próprio modo de pensar e se comportar. Mas essa individualidade vai se ofuscando à medida que ele se deixa influenciar pela *cotidianidade*¹. Nesse caso, o individual e o coletivo são inversamente proporcionais.

Um cidadão, no seu modo de lidar com o mundo, com a sociedade e os objetos à sua volta, empenha-se, de modo imediato, no mundo das ocupações, isto é, em suas atividades diárias -- compromissos, tarefas e diversões. Mas isso não quer dizer que ele vai agir como todos, absorvido na cotidianidade. Apenas existe essa hipótese de não ser ele mesmo. Se assim não fosse, a pre-sença não seria livre, porque inexoravelmente teria suas ações determinadas por um pensamento coletivo. Ocupa-se com entes intramundanos de acordo com uma familiaridade com o mundo. “Não ser ele mesmo é uma possibilidade dos entes que se empenham essencialmente nas ocupações de mundo” (HEIDEGGER, 2005, parte I, p. 237).

¹ Esse conceito denota um modo de ser da pre-sença, sobretudo quando ela se move numa cultura altamente desenvolvida. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis-RJ, Editora Vozes, 2005, p. 87

Nessa circunstância, o sujeito pode se perder e ser absorvido por esses entes que vêm ao seu encontro. Tamanho o envolvimento com as ocupações, que ele reflete pouco sobre seu ser, sua existência, projetos e escolhas, fazendo-se cego para si mesmo, num abandono despercebido. A pessoa condicionada às atividades laborais aliena-se ao trabalho encontrando sua identidade social por meio das funções de labor. Não decide propriamente, não busca sua possibilidade mais autêntica. A descoberta do mundo do trabalho cria novas possibilidades de distanciar-se de si. Essa pessoa tende a se movimentar em direção ao que se acha mais imediatamente à mão para dela mesma se libertar.

Foge do tempo livre. Não usa o tempo que tem para o autoconhecimento, as elucubrações acerca do ser. Usa seu tempo no trabalho, para depois dizer (aos outros ou a si mesmo) que não tem tempo. Esquece-se de si. “Perdendo-se na ocupação de múltiplos afazeres, o in-de-ciso *perde seu tempo*. Por isso, o seu discurso característico é: ‘eu não tenho tempo’” (HEIDEGGER, 2005, p. 220, parte I). Está longe o seu poder-ser mais próprio, pois sua compreensão se volta ao manual, aos fatores ônticos da vida. Está olhando para o relógio a fim de evitar que não se atrase no trabalho, ou porque o imediatismo dos novos tempos o tornou impaciente, de maneira que fica ansiosamente a contar o tempo para algum evento acontecer. A ocupação, muitas vezes, não desaparece no descanso, porque a mente fica se remetendo às atividades do dia. A tranquilidade no ser impróprio não conduz à inércia e à passividade. No fundo, suscita agitações, frutos da ansiedade por não se saber quem se é.

Nesse modo de existir, o homem permanentemente se abandona à prática das ocupações. É influenciado por ele de maneira que se esquia de si mesmo e absorve o modo de ser dos outros. O sujeito tem enterrada sua personalidade própria. Muitos são impessoais. Os outros não são o resto da sociedade além de mim. Pelo contrário, são aqueles de que ninguém é distinto. Agimos de modo igual em vários aspectos. Nos meios de transporte público, no uso dos meios de comunicação e notícias (jornal, televisão, celular), cada um é igual ao outro. Cada sujeito se acha disperso na sua rotina, necessitando encontrar a si mesmo:

Nos divertimos e entretemos como impessoalmente se faz; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como impessoalmente se vê e julga; também nos retiramos das “grandes multidões” como impessoalmente se retira; achamos “revoltante” o que impessoalmente se considera revoltante (HEIDEGGER, 2005, p. 179, parte I).

Nesse empenhar-se no mundo das ocupações, é criada a noção de diferença diante do outro. Assim, o ser humano, estando numa posição intelectual ou cultural superior ao outro, esforça-se

para subjugar-lo. Em meio à convivência, aparece o interesse de estabelecer esse intervalo, denominado *espaçamento*¹. Quanto mais esse fenômeno não causar surpresa para o cidadão, mais penetrante será a influência e ação desse espaçamento.

Este conviver dissolve inteiramente a própria pre-sença no modo de ser dos outros e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão. O impessoal desenvolve sua própria ditadura nesta falta de surpresa. (HEIDEGGER, parte I, 2005, p. 179).

Existe um padrão de conduta a ser seguido e quem sai desse modelo é reprovado pelo impessoal. O modo de ser da cotidianidade controla toda e qualquer interpretação do homem, tendo razão em relação aos assuntos tratados nos diálogos do dia a dia. E isso não por ter firmado uma associação fiel ao conhecimento originário do ser das coisas, mas por nelas não penetrar profundamente, já que não aceita as diferenças de nível e autenticidade. O impessoal obscurece e esconde o transparente, considerando-o conhecido e acessível a todos. Joga a verdade das coisas para baixo do tapete, impondo uma informação superficial, sem embasamento. Esse evento é o *falatório*², ou seja, “a possibilidade de compreender tudo sem se ter apropriado previamente da coisa”. Segundo Heidegger (2005, p. 180, parte I),

o impessoal se atém de fato à medianidade do que é conveniente, do que se admite como valor ou desvalor, do que concede ou nega sucesso. Essa medianidade, designando previamente o que se pode e deve ousar, vigia e controla toda e qualquer exceção que venha impor-se. Toda primazia é silenciosamente esmagada. Tudo que é originário se vê, da noite para o dia, nivelado como algo de há muito conhecido. O que se conquista com muita luta, torna-se banal. Todo segredo perde sua força.

O dever de cada sujeito é dele retirado pelo impessoal. Com esse desencargo, age-se e se fala de qualquer jeito, sem dar a importância à veracidade dos fatos. Os discursos são superficiais e as ações são fáceis. É frequente ouvir “eu fiz isso, porque todo o mundo faz assim” e, quando se pergunta quem fez aquilo, responde-se: “os outros”, que, na verdade, não é ninguém. A responsabilidade de cada um some. O falatório é o modo de ser da convivência e não é algo que incide de fora sobre o ser humano: é o indivíduo mesmo que permite a si a possibilidade de se perder no impessoal para poder agir sem ter culpa de nada, transferindo a este essa culpa. Isso é tentador, pois, assim, viver se torna confortável. Heidegger (2005, p. 180, parte I) afirma que

¹ Cf. Ibid., p. 178

² Cf. Ibid., p. 229

o impessoal encontra-se em toda parte, mas no modo de sempre ter escapulado quando a pre-sença exige uma decisão. Porque prescreve todo julgamento e decisão, o impessoal retira a responsabilidade de cada pre-sença. [...] Ele pode assumir tudo com a maior facilidade e responder por tudo, já que não há ninguém que precise responsabilizar-se por alguma coisa. O impessoal sempre “foi” quem... e, no entanto, pode-se dizer que não foi “ninguém”. Na cotidianidade da pre-sença, a maioria das coisas é feita por alguém de quem se deve dizer que não é ninguém.

A inconsistência do falatório dispensa o compromisso de compreender as coisas ao redor autenticamente bem como elabora um entendimento indiferente, em que não se deve duvidar de nada. O avanço da tecnologia intensifica esse processo. São produzidas, nos meios de comunicação (jornais, redes sociais), de modo intenso e veloz, informações falsas – conhecidas como *Fake News* --, com o objetivo de manipular o povo de certo local ou até em nível mundial. Formuladas de acordo com a ideologia de alguém ou de certo jornal, essas Fake News são notícias e vídeos que não correspondem à realidade, ao que realmente acontece. “Esses pequenos vídeos, imagens, textos multiplicam-se de uma forma prêt-aporter, ou seja, estão prontos para serem vistos, lidos, espalhados e repetidos como certezas sobre algum caos que vai se instalar, sobre lembranças e alegrias, sobre inseguranças e avisos” (MARIANI, 2018, p. 4). A mídia impressa, por exemplo, ao pautar o fato que vai entrar na notícia, orienta um pensamento a ser dominado, programando o que seus leitores devem pensar durante a semana. Segundo Mariani (2018, p. 7),

tanto O Globo quanto a Folha de São Paulo são jornais que fazem parte da grande imprensa, atendendo a interesses financeiros e publicitários de empresários e políticos bem como de grandes corporações nacionais e internacionais.

O celular é outro suporte desse tipo de informações. São textos, vídeos e imagens chamados de mensagens na prática corriqueira dos usuários das redes sociais como Instagram, Twitter, Facebook e WhatsApp. As Fake News são enviadas, no cotidiano, por amigos próximos, colegas de trabalhos e parentes para convencer o receptor de que o conteúdo nelas presente é a única verdade sobre o tema tratado. Mariani (2018, p. 9) afirma que

o zap se inscreve no jogo das formações imaginárias supondo que, no cotidiano, as incertezas são várias, e investindo na tentativa de produzir uma adesão a determinados sentidos. No modo de produção dos processos de sentido, depreendemos a ficcionalização de uma espontaneidade, com charges e reprodução de diálogos simulados, ou a construção de efeito de seriedade com a divulgação de dados supostamente científicos ou sigilosos.

São mensagens majoritariamente anônimas, sem autoria identificável. E, mesmo quando vem exposta a autoria, trata-se de um blog ou site de notícias, o que mantém a falta de credibilidade em relação à fonte.

À medida que esses textos são propagados, as subjetividades contidas neles se transformam em informações objetivas, ou seja, a mentira se torna verdade. Assim, os efeitos de autoridade e de veracidade do que está sendo repassado são produzidos a partir de quem reenvia a mensagem e que pressupõe estar dela adepto. Como nos mostra Mariani (2018, p. 5),

há uma indeterminação inicial que traz como marca um “repassando”, um “para todo mundo”, ou um imperativo “repasse”, “cabe a você perpetuar”. Tais discursividades constroem dessa forma um processo de circulação de sentidos que inclui de forma automática quem enviou como já tendo aderido à tal suposta verdade. [...] Se partem de um anonimato inicial, essas postagens vão sendo subjetivadas conforme vão sendo recebidas e repassadas por e para sujeitos que supostamente compartilham sentidos. Produz-se uma rede de discursividades que alimenta uma ilusão de consenso.

Em meio ao fluxo ininterrupto de informações sobre os vários temas da existência humana – crenças, política, esporte, economia etc – e ao fácil acesso a essas notícias, produzem-se inúmeros e distintos discursos, de acordo com a perspectiva de cada indivíduo. Segundo Heidegger (2005, p. 234, parte I), “todo mundo sempre já pressentiu e farejou antecipadamente o que outros já pressentiram e farejaram. Essa atitude de estar na pista e, na verdade, a partir do ouvir dizer é o modo mais traiçoeiro em que a ambiguidade propicia à pre-sença possibilidades”. O impessoal entra também no mundo midiático. Não se sabe o que é realidade e o que é ficção. Já que a mentira se misturou com a verdade, não se distingue uma da outra. Cada informação é aprovada e reprovada ao mesmo tempo. Essa incerteza é incorporada à identidade do sujeito, então sua autenticidade fica mais fraca, perdendo-se gradativamente no impessoal:

Se, na convivência cotidiana, tanto o que é acessível a todo mundo quanto aquilo de que todo mundo pode dizer qualquer coisa vem igualmente ao encontro, então já não mais se poderá distinguir, na compreensão autêntica, o que se abre do que não se abre. Essa ambiguidade não se estende apenas ao mundo, mas também, à convivência como tal e até mesmo ao ser da pre-sença para consigo mesma (HEIDEGGER, 2005, p. 234, parte I).

Esse quadro torna o ser humano, além de irresponsável, alienado, enganado por si mesmo, até porque, quanto mais claramente o impessoal se manifesta, mais difícil fica percebê-lo e

apreendê-lo. Parece que viver inautenticamente sempre foi natural ao homem. A sua *transparência*¹ se perde. Por essa expressão, entende-se “a visão que se refere primeira e totalmente à existência, ou seja, o conhecimento de si. É a captação compreensiva de toda a abertura do ser-no-mundo através dos momentos essenciais de sua constituição”. O sujeito tem a visão de si somente quando é transparente. Para isso, é necessário estar iluminado em si mesmo, ser a própria claridade, e não compreender a vida mediante um outro ente. No entanto, acontece que esse modo de encontro mundano do cidadão é tão amplo que ele passa seus dias sem aprender com as experiências vividas nas ocupações. Dessa forma, com a nulidade e a falta de solidez própria de uma cotidianidade imprópria, essa criatura precipita de si para si. Flutuando na ausência de fundamento das ideias, ela se torna curiosa, tem sede de informações abundantes e passageiras, passando provisoriamente de uma a outra, sem *mergulhar*, de fato, em nenhuma. O conhecimento volúvel, a falta de uma referência firme aponta para a instabilidade, logo ela fica sem apoio para defender suas ideias e condutas.

A curiosidade liberada ocupa-se em ver, não para compreender o que vê, mas apenas para ver. Ela busca apenas o novo a fim de, por ele renovada, pular para uma outra novidade. [...] Se caracteriza, especificamente, por uma impermanência junto ao que está mais próximo. [...] Nela a curiosidade se ocupa da possibilidade contínua de dispersão. A impermanência e a dispersão fundam o desamparo (HEIDEGGER, 2005, p. 233, parte I).

Com o falatório, isto é, as ideias superficiais, sem fundamento, não se tem mais segurança quanto à veracidade das informações. O que foi falado já foi compreendido como fruto de uma descoberta. A interpretação cotidiana limita a consciência, pois se abstém de retornar à base do assunto tratado. Tudo é verdadeiro e falso ao mesmo tempo. O cidadão, privado de sua autenticidade, apreende e conhece muitas coisas, porém não consegue ultrapassar uma compreensão mediana sobre elas. A alienação o estimula para um modo de ser de autofragmentação. A curiosidade, que não se esquia de nenhuma informação acumulando um conhecimento raso, e o falatório, que compreende tudo facilmente, proporcionam ao ser humano a falsa garantia de “uma vida cheia de vida”. O filósofo alemão expõe seu raciocínio: “na comparação de si mesma com tudo, tranquila e que tudo “compreende”, a pre-sença conduz a uma alienação na qual se lhe encobre o seu poder-ser mais próprio. O ser-no-mundo da de-cadência é alienante” (HEIDEGGER, 2005, p. 239, parte I).

¹ Cf. Ibid., p. 202

2.3. A Tradição e a Reação do Homem Autêntico a Ela

As instituições tradicionais da sociedade como escola, igreja e família engendram e universalizam valores, atribuindo-lhes caráter perfeito e inquestionável tomando-os como requisito para “triunfar” na vida e ser aceito pelas pessoas. Quem vai de encontro a eles é julgado delinquente, rebelde, não civilizado; está, portanto, excluído. Como leis invioláveis, tais padrões penetram o modo de ser desse sujeito de maneira, às vezes, imperceptível. É uma ousadia não lhes obedecer. Esse sistema tradicional rege um padronizado conjunto de interpretações sobre a realidade. Não perde a razão, sendo insensível e contra toda opinião diferente que, por ventura, alguém venha a lhe apresentar.

Então surge uma dialética coletivo-particular: em vários momentos, a sociedade impõe ao indivíduo os paradigmas “ideais” de conduta na tentativa de tirar-lhe a idiossincrasia e condicioná-lo a um estado de impessoalidade, num cotidiano onde as pessoas se comportam do mesmo modo. O homem, porém, além de possuir a liberdade, como essência, é constituído de seus próprios princípios. Portanto, para afirmar sua existência como ente singular, ele resiste a essa estrutura hegemônica, afirmando a si, no sentido de que o diferente tem seu valor por ser único e que sua liberdade lhe dá a possibilidade de escolher ser quem e como quiser, de acordo com seus modelos de comportamento, e não com os que vêm de fora, extrínsecos a ele. Nesta seção, vamos expor esse fenômeno de ação-reação, ou seja, influência-resistência.

Com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, a indústria atingiu o auge de sua integração organizacional. A produção de bens de consumo alavancou, mas dentro do homem ainda faltava algo. A tecnocracia, fundada na racionalização e na ciência, transferiu seu caráter mecânico das máquinas para o comportamento humano. Esse sistema de organização política e social funciona com a ênfase na técnica, na especialização profissional, “apagando a originalidade da vida individual para moldar a personalidade segundo padrões empresariais” (BOSCATO, 2006, p. 14). O homem se afasta de si. A criatividade e o sentimento se apagam. As possibilidades de diferença, arte e subjetividade são encobertas pelo formalismo tecnocrata. “A máquina tornou-se antes um elemento de um sistema organizacional que, por sua vez, determina as formas de comportamento do trabalhador, não só dentro de cada empresa, como também em todas as esferas da existência” (MARCUSE, 1999, p. 52).

Com a divisão das classes sociais – a elite dominante e os marginalizados resistentes –, em meio ao cotidiano imediato, padrões começam a ser sugeridos, ou melhor, impostos. Quem tem o

poder sobre os outros aponta para uma lei de verdade que eles têm de reconhecer e seguir. A manutenção do poder consiste em conduzir condutas, aprovando certos comportamentos e reprovando outros. Esse conjunto de hábitos é durável e difícil de superar, porque se espalha de geração para geração. Funciona como um fundamento de interpretações, interesses e ações, incluindo aspectos da personalidade.

Surge o conceito de cultura legítima e superior, aquela que possui acesso a conhecimentos que a classe menos favorecida não possui. Os componentes dessa cultura advinda de um longo processo de cultivação tem mais distinção, prestígio, mais valor. A classe economicamente favorecida legitima sua cultura como a melhor, aquela que detém valor simbólico, além disso, consegue determinar quais informações serão ou não incluídas na gama das informações legítimas. Esses privilegiados consomem as obras clássicas, expostas em museus, as músicas de concerto, produtos refinados que a classe desassistida geralmente não alcança.

Outros aspectos que tornam evidente essa distância entre uma classe social e outra são o acúmulo de lucros e o exercício de uma função ou de uma profissão. Na seleção de empregados, por exemplo, valoriza-se mais a cultura do que a competência. Os empresários costumam escolher para as posições de mando aqueles oriundos da elite e para cargos subalternos as pessoas treinadas a respeitar essa classe. Isso tudo acontece de maneira disfarçada, fingindo-se proceder com justiça. Para manter a relação de poder, quem está na posição acima renova seu repertório cultural com elementos de conteúdo vazio.

Todo esse quadro gera uma classificação do homem, através de critérios materiais e culturais. Ele está agora destituído de sua singularidade. Isso não significa, porém, que ele não seja livre. Pelo contrário, a liberdade é condição de existência do poder. Não há uma oposição entre poder e liberdade, onde um anula o outro. Se a relação é forçada, há imposição física ou moral. No poder, existe um consentimento, mesmo que seja inconsciente da parte de quem consente.

A manipulação é feita sem que o controlado perceba isso, ou percebe, mas não tem perspectiva de mudança. O grupo dominante disso se aproveita, atribuindo a si uma falsa contribuição à classe que está sob seu controle. Exemplos disso são a exploração do empregado e a retirada de disciplinas humanas – como História e Filosofia -- do currículo de aprendizagem do Ensino Médio. Quanto menos diálogo, mais ignorância, mais silêncio. A tradição assim predominante bloqueia “a passagem para as “fontes” originais, de onde as categorias e os conceitos tradicionais foram hauridos, em parte de maneira autêntica e legítima. A tradição até faz esquecer essa proveniência” (HEIDEGGER, 2005, p. 49-50, parte I). E assim mantêm seu poder, dando

migalhas e falando que isso é o *pão*. Uma parcela dos mecanismos operados por uma instituição é voltada para a garantia de sua própria conservação. Ora, há possibilidade de decifrar atividades reprodutoras, inúteis e isso é uma ameaça ao manipulador. Paulo Freire (2018, p. 41-2) afirma que

Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A “ordem” social injusta é a fonte geradora, permanente, desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria. Daí o desespero desta “generosidade” diante de qualquer ameaça embora tênue à sua fonte.

O mundo das ocupações dificulta o sujeito de perceber essa manipulação. Ele sequer reflete sobre esse quadro, pois trabalha muito e mal possui tempo para o reconhecimento crítico. O resultado é este: a pessoa se aliena, incorporando em si o modo de agir da sociedade, legado pela cultura que a domina. Não tem existência própria, não consulta sua consciência para agir: procede conforme o esperado, o padronizado, o “correto” estabelecido. A alienação condiciona o sujeito a um modo de ser em que ele se fragmenta, perdendo sua unidade. Cada pedaço de si é empenhado ao modo de ser dos outros, ele flutua instável, sem valores e referências fixos. Perde também sua identidade, porque, absorvido no impessoal, o autoconhecimento se distancia. “A pre-sença também de-cai em sua tradição, apreendida de modo mais ou menos explícito. A tradição lhe retira a capacidade de se guiar por si mesma, de questionar e escolher a si mesma” (HEIDEGGER, 2005, p. 49, parte I).

A tradição, muitas vezes, apresenta-se sem um embasamento, abrindo caminho para a ignorância e negando a compreensão. A ambiguidade da interpretação pública causa afirmações antecipadas e análises curiosas, rápidas sobre a realidade. Dessa forma, os fatos são considerados retardatários e insignificantes. Propagam-se os costumes da tradição, acreditando-se no “alguém disse”, uma fonte incerta, brumosa e vaga.

O que é sem solo ou fundamento já lhe basta para transformar a abertura em fechadura. Pois o que foi dito já foi sempre compreendido como algo “que diz”, ou seja, que descobre. O falatório é, por si mesmo, um fechamento, devido à sua própria abstenção de retornar à base e ao fundamento do referencial (HEIDEGGER, 2005, parte I, p. 229).

O homem aceita tais informações inconsistentes sem questionar sobre elas. O dogma nasce aí, quando esse cidadão adota valores que, para ele mesmo, não fazem sentido. Os dominantes, ou seja, a classe “legítima” e “superior”, já citada aqui, introduzem ideias estabelecidas com estratégias orientadoras de disposições. Convencem o ser humano mediante as emoções de culpa e

medo. Assim controlam *aquela velha opinião formada sobre tudo*. “O predomínio da interpretação pública já decidiu até mesmo sobre as possibilidades de sintonização com o humor, isto é, sobre o modo fundamental em que a pre-sença é tocada pelo mundo. O impessoal prescreve a disposição e determina o quê e como se 'vê'” (HEIDEGGER, 2005, p. 230, parte I).

Quem cai nessa situação abandona suas referências otológicas legítimas e originárias com o existir e o conviver. Não se situa como ente dentro de uma época específica. Com a historicidade encoberta, é mínima a probabilidade de questionar a história em seus fatos. Esse fenômeno deixa o homem ainda mais alienado. A manipulação da cultura idealizada o conduz para um modo de ser determinado pela tradição. O sujeito está, portanto, *vivendo sob leis que não criou*. Essas palavras são cantadas por Raul Seixas, em sua música *Ilha da Fantasia*, do LP *Por Quem Os Sinos Dobram*, de 1979, uma alusão às inutilidades que o consumismo apresenta ao ser humano.

A pre-sença, enquanto convivência cotidiana, está sob a tutela dos outros. Não é ela própria que é, os outros lhe tomam o ser. O arbítrio dos outros dispõe sobre as possibilidades cotidianas de ser da pre-sença. O decisivo é apenas o domínio dos outros que, sem surpresa, é assumido sem que a pre-sença, enquanto ser-com, se dê conta (HEIDEGGER, 2005, parte I, p. 179).

Nas instituições educacionais, a manutenção pode se dar por meio do encobrimento do conhecimento originário, da falta de diálogo. O professor, muitas vezes, já condicionado ao impessoal, não propõe a reflexão, a criatividade. Novamente, o fator ontológico é ignorado. Paulo Freire contribui para o raciocínio desse ofuscamento da essência do homem: “o estranho humanismo da concepção “bancária”¹ se reduz à tentativa de fazer dos homens o seu contrário -- o autômato, que é a negação de sua ontológica vocação de *ser mais*” (FREIRE, 2018, p. 85). O homem se torna um “robô”, não tem mais existência própria. Paulo Freire (2018) caracteriza essa exploração da consciência nos seguintes termos:

na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão -- a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro (FREIRE, 2018, p. 81).

Os alunos se tornam “vasilhas enchidas” pelo professor. Quanto mais enche esses recipientes, melhor é esse educador e, quanto mais os educandos se permitem “encher”, mais “compreensivos”

¹ Expressão que Paulo Freire criou para designar o tipo de educação em que o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Cf. Paulo Freire. *Pedagogia do Oprimido*. 2018, p. 80.

são. O diálogo é banido, senão os alunos começam a pensar muito, e a autoridade perde o domínio sobre eles. “O falatório pretende ter compreendido o referencial com base nessa pretensão de reprimir, postergar e retardar toda e qualquer questão e discussão” (HEIDEGGER, 2005, p. 229, parte I).

Os professores são formados não para colaborar com o desenvolvimento da criticidade dos alunos, pelo contrário: o que a escola quer realmente é exercer o controle sobre eles. O discurso dos docentes pode se tornar falatório e, assim, manter o discente numa compreensão profunda e estruturada, mas de esconder os fatos e personagens essenciais a esse entendimento, trancando a aprendizagem produtiva. Quem “ensina” produz histórias convincentes. A história oficial representa a perspectiva dos dominantes, que idealizam alguns e denigrem outros, conforme seus próprios interesses. E assim a alienação segue seu curso, castrando o indivíduo. A sociedade opressora funciona como ente domesticadora. Pinheiro (2013) deslinda:

as histórias, os mitos, são reconstruídos constantemente, personagens reais e ficcionais nascem e morrem em alguns minutos de exibição. Expressam, em imagens e palavras, valores e mensagens diversas e participam de diferentes maneiras da construção dos mitos na sociedade contemporânea. Tais narrativas os apresentam como figuras morais e modelos de virtudes e vícios. Lugares, homens e mulheres reais são transcritos pela linguagem dos meios de comunicação de massa em signos da realidade. Dessa linguagem que expressa a realidade em signo da própria realidade, decorre a credibilidade quase total do espectador naquilo que vê nas telas e que acredita ser real e verdadeiro (PINHEIRO, 2013, p. 5).

Mais uma instituição onde há manipulação é a família. A tradição nela marcante se refere ao machismo. A autoridade masculina, ou seja, “a do pai, do marido, do namorado, assim como a das mulheres comprometidas com tal ordem, como a das mães que ensinam as filhas a aceitarem os valores machistas” (BOSCATO, 2006, p. 21-2), é quem determinam as regras da casa. Esse poder se estende para a sociedade como um todo. O gênero é um critério que influencia as divisões de classes e a questão do prestígio. Na dimensão da empregabilidade, as mulheres estão desfavorecidas.

O feminino é desprezado inclusive na religiosidade. O criador não é criadora. Deus, o Senhor, não é visto também como Deusa. A igreja, além de defender a virgindade antes do casamento e o próprio casamento em si, expressa o machismo quando prega que a homossexualidade não leva o ser humano à salvação, justificando, com trechos da Bíblia, que *Deus fez o homem para a mulher* e vice-e-versa. Para as igrejas cristãs – a Católica, predominante no

caso do Brasil e a Protestante, em sua forma puritana, no contexto dos Estados Unidos –, não existe a possibilidade da opção sexual. O homem nasceu assim, porque Deus o quis e o criou para exercer a função de homem. Então ele deve gostar do sexo oposto. Se se desviar disso, é excomungado, julgado, até mesmo, excluído, pois não satisfaz os propósitos do Altíssimo. A regra, da mesma forma, também vale para a mulher. Tal tipo de interpretação do falatório já se cristalizou na sociedade. É baseado nessa perspectiva que aprendemos superficialmente alguns valores e sequer percebemos isso.

Ao se afirmar a “heterossexualidade” como única e legítima forma de exercício do desejo, confere-se inteligibilidade, importância e materialidade ao “sexo” biológico, tomando diferenças de gênero e subordinações culturalmente constituídas como se fossem “naturais”. Esta construção de uma conexão naturalizada entre “sexo”, “gênero”, “desejo” e “práticas” heterossexuais requer uma desqualificação de modos de vivência da sexualidade e do gênero que sejam dissidentes em relação a esta norma (NATIVIDADE; OLIVEIRA, 2009, p. 125).

A manifestação da homofobia, um conjunto de sentimentos e atitudes de aversão aos homossexuais, acontece de várias formas: “silêncios, posicionamentos contrários, recusa de direitos, julgamentos morais, reprodução de estereótipos, exclusões mais diretas e outras mais veladas” (NATIVIDADE; OLIVEIRA, 2009, p. 128). Essa prática ceifa a liberdade do indivíduo ao não aceitar sua singularidade, no caso, sua opção sexual. É uma violação dos direitos humanos, considerados convenções ajustadas pela Carta Magna brasileira.

Foi criada uma maneira “cordial” para “libertar” essa “patologia” das pessoas que dela sofrem. Trata-se do acolhimento, uma relação assimétrica de assujeitamento. Quem exerce uma posição de superioridade moral produz um discurso emocional para o sujeito envolvido, marcado como inferior, pretendendo eliminar esse “mal” com exorcismos, curas ou terapias. Promove-se, assim, uma reestruturação da subjetividade, que abriga os gays para transformá-los e aproximá-los dos princípios de Cristo.

Conforme uma variante psicologizante destes discursos homofóbicos, as pessoas “nascem heterossexuais” e, em decorrência de fatores externos, como traumas familiares, tornam-se infelizes, deprimidas e instáveis, desenvolvendo desejos homossexuais por efeito dessas experiências passadas. A homossexualidade não é vista como uma identidade, mas como o sintoma de uma trajetória pessoal percorrida em ambientes que não correspondem ao modelo ideal da família cristã (NATIVIDADE; OLIVEIRA, 2009, p. 129).

É a tradição visando formar o ser humano de acordo com suas leis preestabelecidas. São aceitos somente os heterossexuais. Quem sai desse padrão não é respeitado, devendo se adequar a ele. Mais uma vez, o objetivo de sabotar a liberdade. Apesar dessa força que manipula e aliena, existe quem resiste. Ora, não existe relação de poder sem resistência, toda relação de poder possui alguma estratégia de luta. Parte da classe controlada conservou e analisou a tradição, então percebeu que a passividade não levaria a nada. Nascia, na década de 1960, a Contracultura. Começaram a questionar os fundamentos da estrutura industrial. A proposta foi sair desse modelo e experimentar novas formas de existência voltadas à natureza e subjetividade, em oposição ao paradigma da racionalidade instrumental.

a juventude foi buscar na força das expressões espirituais e artísticas das culturas étnicas, como a do Tantra indiano, a das dolorosas melodias dos *blues* dos negros e a dos tambores dos povos indígenas, com a sua ligação xamânica com as energias da terra, não somente uma forma de protesto contra o preconceito racial e contra o massacre que a civilização branca lhes impôs (BOSCATO, 2006, p. 24).

Os movimentos hippies e feministas libertários surgem e rompem a cultura patriarcal. Propondo o amor livre, essa corrente rejeitou a monogamia e o significado de casar virgem. Os dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969 estão na memória daqueles que presenciaram shows de artistas e bandas de rock, como Rolling Stones e Janis Joplin, em meio a nudez e sexo ao ar livre, no Festival de Woodstock. A proposta era Liberdade e compreenderam só podiam ser livres sendo, cada um, si mesmos.

De início, a pre-sença é impessoal e, na maior parte das vezes, assim permanece. Quando a pre-sença descobre o mundo e o aproxima de si, quando ela abre para si mesma seu próprio ser, este descobrimento de mundo e esta abertura da pre-sença se cumprem e realizam como uma eliminação das obstruções, encobrimentos, obscurecimentos, como um romper das deturpações em que a pre-sença se tranca contra si mesma (HEIDEGGER, 2005, p. 182-3, parte I).

Essa noção de propriedade e subjetividade humanas foi imprescindível para Raul Seixas cantar sua resistência. “Na percepção, a coisa percebida deve imediatamente ser dada. Aí está a coisa diante dos meus olhos que a percebem; vejo-a e agarro-a. Mas a percepção é simplesmente vivência do meu sujeito” (HUSSERL, 1955, p. 42). Ninguém pode indicar ao homem o caminho que deve ser seguido, senão ele mesmo. Alguns dirão que existem sinais e isso pode ser verdade, mas ainda é o homem que escolhe o significado que esses sinais têm. O sujeito autêntico não aceita como insuperáveis e supremos os padrões de conduta pregados pela mente coletiva e, de

maneira original, pensa por si próprio, construindo sua cadeia de princípios, sem guia algum. Como nos mostra Heidegger (2005, parte II, p. 53),

a passagem do impessoal para o ser-si-mesmo em sentido *próprio* deve-se cumprir como *recuperação de uma escolha*. Recuperar a escolha significa *escolher essa escolha*, decidir-se por um poder-ser a partir de seu próprio si-mesmo. Apenas escolhendo a escolha é que a pre-sença *possibilita* para si mesma o seu próprio poder-ser.

Raul Seixas foi um deles. Desvelando esse panorama de domínio e manutenção da ignorância por parte de um grupo “superior”, o compositor propõe a oposição radical a essa força, estabelecendo seu modo autêntico de existir, sustentado na liberdade como propriedade e primazia humana. Em nome de uma libertação, a poesia contradiz os discursos correntes. O homem procede segundo seu entendimento sobre determinada situação. Nenhuma força preestabelecida pode lhe indicar a trajetória da sua vida. Não faz sentido viver como ente determinado por alguém. A vida é muito curta para isso. Nesse sentido, a consciência da morte é mais um motivo para abandonar a tradição conservadora e existir autenticamente.

2.4. O Fim Insuperável, Indeterminado e Mais Próprio da Vida Humana

O ser humano, enquanto está vivo, sempre tem diante de si possibilidades que ainda não escolheu, mas vai escolher. Em sua vida, sempre se acha algo pendente, que ele pode ser e será. Quando nada mais está pendente, seu ser chegou ao fim. A morte é impendente. Retirar de alguém o que há de pendente é anular sua existência. Uma pessoa só alcança sua totalidade quando morre. Esse ganho se converte em perda da vida. Assim, nunca mais poderá ter sua experiência como ser humano.

Não é possível descrever o estado de totalidade, pois o morto não volta para falar como é morrer. Mesmo que os que estão juntos a ele são cientes de sua morte, ainda estão vivos. A convivência com o morto não dá acesso a saber como é morrer. Segundo Heidegger (2005, p. 19, parte II), “a morte se desentranha como perda e, mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam. Ao sofrer a perda, não se tem acesso à perda ontológica como tal, sofrida por quem morre. Não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas 'junto'”. Ninguém pode assumir a morte do outro. Cada um deve assumir a sua. Isso significa que esse instante derradeiro pertence a cada um de modo próprio. Quando o indivíduo morre, torna-

se impendente em sua propriedade. Além disso, não é capaz de superar o fato de seu fim, um dia, chegar. Dessa forma, a morte é sua possibilidade mais própria e insuperável.

O sujeito cotidiano não aceita essa imposição inexorável do fim e cria uma interpretação deturpada sobre isso. A morte, que é sempre insubstituível, própria de cada um, torna-se um acontecimento público. A análise da morte sob o prisma do impessoal é inviável, já que ela pertence a cada um e o impessoal é a ausência de propriedade. Não compreendendo, de fato, seu fim, a pessoa da cotidianidade dele foge, como se ele nunca fosse chegar.

O discurso pronunciado, no mais das vezes, “difuso” sobre esse acontecimento diz o seguinte: algum dia, por fim, também se morre mas, de imediato, não se é atingido pela morte [...] A interpretação pública da pre-sença diz: “morre-se” porque, com isso, qualquer um outro e o próprio impessoal podem dizer com convicção: mas eu não; pois esse impessoal é o *ninguém* (HEIDEGGER, 2005, p. 35, parte II).

Na perspectiva pública, pensar na morte é fruto de um medo covarde, uma insegurança em relação ao mundo. Na verdade, o impessoal não tem coragem de assumir sua angústia com o fim de sua existência. Esse sentimento desconfortável coloca o sujeito diante da insuperabilidade da morte, a cuja responsabilidade está entregue, então substitui-se essa angústia por um desprezo a esse tema. A saída é a tranquilidade indiferente diante do fim da vida. Essa mentalidade despreparada e frágil de que “morre-se por aí, mas eu ainda não” distancia esse sujeito de sua possibilidade mais própria e irremissível. Esquece-se de que, para morrer, basta estar vivo. Heidegger (2005, p. 37, parte II) explica: “de-cadente, o ser-para-a-morte cotidiano é uma permanente *fuga dele mesmo*. [...] Transforma-se a morte num caso da morte dos outros, que ocorre todos os dias e que, de todo modo, nos assegura com mais evidência que 'ainda se está vivo’”.

Escapando da interrupção definitiva da vida, o homem cotidiano tem certeza dela, mas se desvia para não se angustiar. Esse desvio está escondido no silêncio do impessoal. “*Sabe-se* com certeza da morte e, no entanto, não se “está” propriamente certo dela. A cotidianidade de-cadente da pre-sença conhece a certeza da morte mas escapa do *estar-certo*” (HEIDEGGER, 2005, p. 40, parte II). A reflexão não é transparente. Fugindo da morte, ele foge de si, de sua autenticidade. Essa tendência de encobrimento, de não querer ver o real mostra que esse tipo de indivíduo não é livre. Só o será quando se abrir para a morte.

O modo autêntico de lidar com o final da vida é aceitá-lo e esperar. Assim, já se está preparado para a possibilidade indeterminada, que pode vir a qualquer momento, o que aumenta a

aceitação com a naturalidade do fim. A angústia vem no presente para, no futuro, não vir a decepção. Como não se sabe o momento de sua morte, o sujeito está sob a ameaça do fim permanentemente, perante o nada que a morte tem a oferecer. Angustiar-se mantém essa ameaça e promove a compreensão aprofundada sobre a própria existência. Quando se espera, foca-se mais na realidade, mesmo que ela seja amarga. Conforme aponta Heidegger (2005, p. 45, parte II),

é na espera que a pre-sença se comporta frente a algo possível em sua possibilidade. Para o que está na expectativa, o possível pode vir ao encontro sem obstáculos ou restrições. [...] Esperar não é apenas desviar ocasionalmente o olhar do possível para a sua realização, mas, em sua essência, é *esperar por ela*. Também na espera se dá um abandono do possível e um tomar pé no real.

Antecipar a morte é se projetar para seu poder-ser mais próprio, é existir em sentido original. Isso permite ao indivíduo compreender que a morte lhe confere singularidade, obrigando-o a partir de si para si. Heidegger aponta que “a antecipação desentranha para a pre-sença a perdição no próprio-impessoal e a coloca diante da possibilidade de ser ela própria: mas isso na liberdade para a morte, que, apaixonada, factual, certa de si e desembaraçada das ilusões do impessoal, se angustia (HEIDEGGER, 2005, p. 50, parte II). Sabendo que vai morrer, ele escolhe autenticamente as possibilidades fatuais anteriores ao momento final, rompendo qualquer enrijecimento que o bloqueie a ser ele mesmo. Não compara suas escolhas com as dos outros. O que vale é ser si mesmo, e não seguir um modelo de comportamento.

A pre-sença “evita tornar-se velha demais para as suas vitórias” (Nietzsche). Livre para as possibilidades mais próprias, determinadas a partir do fim, a pre-sença bane o perigo de não reconhecer ou mal-interpretar as possibilidades superáveis da existência dos outros, reconduzindo-as para as suas próprias a fim de endossar sua existência fatural mais própria (HEIDEGGER, 2005, p. 48, parte II).

O ser humano toma a consciência de que o fato de morrer o leva a si mesmo. Surge o clamor, termo criado por Heidegger (2005, p. 59, parte II) para designar a “‘pro’-clamação da pre-sença em suas possibilidades mais próprias”. Então esse ente compreende esse clamor da consciência, que libera a possibilidade de a morte inevitavelmente chegar. Assumindo sua morte, o homem descobre a potência maior de sua liberdade finita, o que o leva a querer aproveitar cada instante da vida, porque o fim, uma hora, chega.

Essa ideia de desfrutar cada dia é antiga, vem do Hedonismo, doutrina filosófica grega que considerava a felicidade o bem supremo, finalidade e fundamento da moral. A felicidade é básica,

essencial. Segundo a cosmovisão grecorromana, portanto, a vida na Terra era a grande oportunidade para o ser humano se realizar em inúmeros aspectos. A morte, um nada sombrio. A sensibilidade e sensualidade tinham valor privilegiado. Os poetas da Antigüidade cantaram esse compromisso de fruição da existência, visto não como algo acessório ou oposto aos costumes ideais, mas como um ato premente, que não podia ser adiado. Tendo em vista a iminência da morte, seu fim irreversível e a consequente efemeridade da vida humana, significava tolice e insensatez se preocupar com problemas pequenos e materiais que apagassem a alegria do momento. “É loucura abrir mão do agora em nome de inúteis preocupações e vãs esperanças; deve-se pôr de lado tudo isso para se abrir para o agora e viver plenamente” (DINUCCI, 2009, p. 39). Um dos principais poetas desse movimento foi o romano Horácio, que deu um nome a essa prática: *Caprde Diem*, que denota “colha o dia, aproveite a ocasião que escapa”. Esse ideário se resume em três afirmações: o homem é mortal e a morte é inevitável e iminente, pode acontecer a qualquer instante; é fundamental aproveitar o presente ao máximo; o ser humano não deve dar importância às preocupações, expectativas e bens materiais.

O poeta Argentário faz menção a essa necessidade de não se ater às frustrações, evitando o sofrimento para viver de modo pleno. Segundo o autor, o desejo de ser imortal afasta o indivíduo de sua vida sensível e sensual, o que não faz sentido, na medida em que todos morrem e depois desaparecem, até mesmo os mais virtuosos entre os homens (no caso, Cleanto e Zenão). O fragmento é um recado ao sujeito cotidiano que não quer pensar na morte, fugindo dela:

Morto e enterrado, cinco pés de terra te cobrirão, e não verás nem as
alegrias
Da vida nem os raios do Sol:
De modo que, tomando o vinho sem mistura, puxa para ti a taça tendo
motivo [para alegrar-te],
envolvendo em teus braços tua belíssima mulher.
Mas se o desejo de ser imortal te engana, sabe que
[Também] Cleanto e Zenão se foram para o profundo Hades
(Argentário (2 d.C.), Antologia Palatina, xi, p. 28 *apud* DINUCCI, 2009, p. 41).

A recomendação é que se desconsidere totalmente o que quer que venha após o fim e botar foco no momento presente. Depois da morte, temos a eternidade toda para resolver os problemas relacionados à vida, se é que seja possível um morto se encarregar de alguma tarefa. É desperdício de tempo sofrer com a certeza da hora derradeira enquanto se está vivo. A sabedoria está em viver em bem-estar antes que esgote o tempo para isso. Portanto, a morte é um motivo para o sujeito reivindicar sua liberdade de ser feliz. Para os cristãos, a prioridade é se comportar comedidamente

para se salvar, ou seja, não sofrer na condição de morto. Para os gregos e latinos, a ideia muda: a consciência do cunho passageiro da vida deve direcionar o homem diretamente para o ato de se satisfazer com o que a vida oferece, e não para o medo.

melhor que ela sofra com o que vier quando vier do que padecer por antecipação e preocupação, desperdiçando a ocasião. O futuro não deve ser objeto de preocupação; sensato ou sábio é aquele que desfruta o presente e toma partido daquilo que ele tem a oferecer. Mesmo quando se fala sobre isso o tempo veloz escapa. É preciso aproveitar o momento fugaz (*Carpe diem*) sem esperar absolutamente nada do futuro (DINUCCI, 2009, p. 43).

A ideia da insignificância dos bens materiais está presente na fala do personagem Sardanapalo, rei mítico da Assíria. Ele, a quem um poeta anônimo dá voz, reconhece que a vida só valeu a pena na medida em que “colheu” cada dia de sua existência e abandonou suas riquezas, que nada mais significava para ele. A poesia é uma advertência para aqueles que valorizam a conquista dos bens excessivamente. Ora, a busca pela obtenção disso é uma maneira improdutiva e fútil de se ocupar, pois, assim, deixa-se escapar o tempo escasso e valioso que poderia ser aproveitado a partir da consumação dos desejos carnavais, como alimentação e sexo:

Bem sabendo que mortal nasceste, engrandece a tua vida
Deleitando-te em abundância: quando estiveres morto, nenhum
contentamento [haverá].
Com efeito, hoje sou cinzas, tendo sido rei da grande Ninos.
Sou o quanto comi e insultei e o quanto conheci da sedução,
Através de Eros: mas as muitas posses e riquezas, estas foram
deixadas para [trás].
Tal sabedoria de vida é um conselho para os homens
(Anônimo (data incerta), *Antologia Palatina*, xvi, 27 *apud* DINUCCI, 2009, p. 42).

Uma última observação sobre o costume clássico em questão para esclarecer seu valor: na época em que esse pensamento floresceu, sua proposição não era desobedecer às regras morais e religiosas criadas pela sociedade. A ideia do *Carpe Diem* se baseia na visão que os antigos possuíam sobre o mundo, segundo a qual a principal fronteira entre o divino e o humano é o fato de que este morre. Sendo mortal, cabe ao homem desfrutar da vida enquanto ela existe. Rejeitar isso é ser convidado para uma festa, mas não comparecer nela. “é desdenhar as dádivas dos deuses, que deram aos homens a vida e tudo o mais de belo e agradável que há sobre a terra” (DINUCCI, 2009, p. 43). Aproveitar a existência consiste, portanto, num dever em forma de gratidão a ela.

A morte é um aviso permanente de que temos de aproveitar o tempo. A finitude nela implicada põe o sujeito frente a uma meta incondicional. Quando ele percebe isso, para de se projetar nas possibilidades impróprias, casuais e provisórias, começa a ser ele mesmo. “A finitude da

existência retira a pre-sença da multiplicidade infinda das possibilidades de bem-estar, simplificar e esquivar-se, que de imediato se oferecem, colocando a pre-sença na simplicidade de seu *destino*” (HEIDEGGER, 2005, p. 189, parte II). Porém a força do impessoal encobre tal finitude e o homem se esquece disso, caindo numa situação confortável e “segura”.

2.5. A Facilidade e a Tristeza de Não Ser Si Mesmo

Esse fato de ser guiado pela impessoalidade do cotidiano gera uma sensação de que tudo está certo e nada deve ser aprofundado ou descoberto. A ambiguidade e o falatório dão a impressão de já ter visto e compreendido tudo, oportunizando a ideia de que o ser humano é capaz de assegurar as possibilidades de seu ser como certas, plenas e autênticas. A curiosidade voltada para inúmeras direções e a inquietação de tudo saber dão a ilusão de que a compreensão do sujeito sobre a realidade é ampla, sendo que, na verdade, esse entender alcança apenas a superfície dos fenômenos. Esse modo de falta de solidez distancia a pessoa dela mesma. Com o poder modelador da influência exercida pelos dogmas sobre a sociedade, a reflexão profunda sobre temas fundamentais se mantém indeterminada. Não se questionam a engrenagem política, econômica, religiosa e o comportamento humano. A ignorância se afirma, mas não saber não é ausência de compreensão, e sim um modo deficiente de se projetar. A existência é digna de investigação. Para que isso aconteça, é necessário ter vontade de investigar.

Porém o indivíduo acha cômodo não questionar, entrando numa zona de conforto que o faz estagnar em sua dimensão ontológica. Ele faz da sua liberdade o caminho mais fácil. Vejamos o que Heidegger afirma:

A certeza de si mesmo e a decisão do impessoal espalham uma suficiência crescente no tocante à compreensão própria e disposta. A pretensão do impessoal, de nutrir e dirigir toda “vida” autêntica, tranquiliza a presença, assegurando que tudo “está em ordem” e que todas as portas estão abertas. O ser-no-mundo da decadência é tanto tentador como tranquilizante (HEIDEGGER, 2005, p. 239, parte I).

A ausência de fundamento, de uma moral absoluta superior que oriente o sujeito em cada circunstância o abandona no desamparo. Essa estranheza é desconfortável, porque demanda coragem e firmeza, estimula o indivíduo a buscar sua singularidade. Então ele foge disso, apoiando-se no impessoal para tudo ser mais fácil. Transfere sua liberdade para os padrões do cotidiano e da tradição. Assim, não precisa ser ele mesmo, o que é mais um pretexto para se manter na facilidade de se basear nos valores alheios. A rotina do trabalho constitui uma estratégia para tal manutenção e a pessoa não prefere não sair dessa situação, pois, dessa forma, viver se torna mais confortável.

O sentido existencial e temporal do temor é constituído por um esquecimento de si: qual seja, extrair-se de forma conturbada, do poder-ser de fato em sentido próprio; é nesse esquecimento que o ser-no-mundo ameaçado se ocupa do que está à mão. [...] Esse extrair-se baseia-se nas possibilidades de salvação e escape previamente descobertas numa circunvisão (HEIDEGGER, 2005, p. 139, parte II).

Quanto mais o homem penetra em suas atividades cotidianas, menos se reconhece. O autoesquecimento, inerente ao temor, conturba esse sujeito, deixando-o perdido na incompreensão das possibilidades mundanas. Assim, ele passa a considerar ideal aquilo que está mais imediatamente à mão. Heidegger se utiliza de uma metáfora clara para nos explicar esse fenômeno: “é sabido que o habitante de uma casa em chamas, por exemplo, frequentemente quer “salvar” as coisas mais indiferentes por estarem mais imediatamente à mão” (HEIDEGGER, 2005, p. 139, parte II).

O poder do esquecimento de si em meio à ocupação imediata é a indiferença morna em relação ao que acontece. O ser humano não discorda, não reivindica e se omite no momento em que tem o ensejo de afirmar suas opiniões, abandonando-se ao que lhe é apresentado e aceitando tudo. Esse modo de levar a vida no automático, que deixa tudo ser como é, torna a vida agradável. Dessa forma, a pessoa chega ao ponto de, ao cometer um erro, atribuir a culpa aos outros e às situações. Sartre (1970, p. 11) demonstra essa ação com algumas falas, que frequentemente se escutam:

As circunstâncias estavam contra mim; eu valia muito mais do que aquilo que fui; é certo que não tive nenhum grande amor ou nenhuma grande amizade, mas foi porque não encontrei um homem ou uma mulher dignos de tal sentimento; se não escrevi livros muito bons, foi porque não tive tempo livre suficiente para fazê-lo; se não tive filhos a quem me dedicar, foi porque não encontrei o homem com quem teria podido construir a minha vida.

Quem enuncia tais discursos nega sua responsabilidade. Porém o estar-lançado não é algo pronto, acabado. O indivíduo, durante seu existir, tem de permanecer em lance, ou seja, tomar escolhas e carregar o peso de cada uma delas. A culpa se origina da vivência irresponsável da liberdade. O ser humano existente não pode fugir de sua facticidade.

Aquele que segue o impessoal não dá atenção ao seu modo de ser mais próprio. Para se retirar de tal perdição e finalmente sair da zona de conforto, deve-se, primeiro, ter um encontro consigo, isto é, ouvir o clamor, a voz de dentro, que afasta o sujeito do impessoal e o leva à sua autenticidade.

Esse clamor rompe o dar ouvidos ao impessoal quando desperta um ouvir que, em tudo, se contrapõe ao ouvido perdido. Se este se caracteriza pelo “ruído” da ambiguidade múltipla e variada do falatório cotidianamente “novo”, o clamor deve

clamar sem ruído, sem ambiguidade, sem apoiar-se na curiosidade (HEIDEGGER, 2005, p. 56, parte II).

O clamor ultrapassa o que a pessoa, a partir da interpretação das ocupações, compreende sobre si mesma. Então surge a consciência, que é a compreensão do clamor, o qual coloca o indivíduo diante de sua singularidade. Ser consciente é dar o testemunho do poder-ser próprio. Esse chamamento, traduzido genericamente em *seja você mesmo*, vem da estranheza. A pessoa percebe que o ente para quem deve pedir conselho não é ninguém, senão ele mesmo. Sente angústia por isso, o que é melhor do que ficar acomodado, assentando-se nos princípios dos outros confortavelmente. O clamor retira o si-mesmo da algazarra da interpretação cotidiana. Sua natureza, portanto, é silenciosa. “É só na silenciosidade que o querer-ter-consciência compreende, adequadamente, esse discurso silencioso. A silenciosidade retira a palavra do falatório e da compreensão impessoal” (HEIDEGGER, 2005, p. 86, parte II). A ausência de barulho também tem algo a dizer. O silêncio fala.

Além disso, a aclamação é “amarga”, porque propõe uma mudança abrupta do impessoal para o modo próprio de existir. “Na tendência de abertura do clamor, insere-se um momento de impacto, de sobressalto brusco. O clamor vem de longe e chama para longe. Só é atingido pelo clamor quem se quer recuperar” (HEIDEGGER, 2005, p. 57, parte II). Aquele que não está disposto a essa transformação sequer sente a mensagem emitida pelo clamor. Não reconhece a grandiosidade de ser único no mundo. É mais “doce” aderir ao impessoal e negar a si. A fuga do clamor está articulada com a negação da consciência, onde ele é afastado pela força do impessoal para uma conversa negociadora do sujeito com ele mesmo, desviando-se da sua possibilidade de abertura à aclamação. Esse fenômeno quer dizer *mentir para si mesmo*. A teoria do clamor vem, mas a prática fica guardada para amanhã. E assim o homem adia o que sabe que tem de fazer. “O quietismo é a atitude daqueles que dizem: os outros podem fazer o que eu não posso. A doutrina que lhes estou apresentando é justamente o contrário do quietismo, visto que ela afirma: a realidade não existe a não ser na ação” (SARTRE, 1970, p. 11).

A chamada que convida o indivíduo para sua originalidade diz que sempre se está em débito mais próprio, ou seja, o ser humano, permanentemente, tem algo a fazer de maneira autêntica. Ele não pode, em algumas ocasiões, estar em débito e, em outras, não estar. “O assumir existencial desse “débito” na de-cisão só se realiza propriamente caso a de-cisão se torne, em sua abertura, *tão* transparente que compreenda o ser e estar em débito *como algo contínuo*” (HEIDEGGER, 2005, p.

97, parte II). Diante do ser humano, está um futuro implacável e virgem que o espera. Sua facticidade é a confirmação disso.

O indivíduo compreende a voz de dentro e escolhe, pois quer ter consciência. Esse querer significa assumir que ainda não se tem consciência, o que demanda humildade. Assim, o ser humano permite que o si-mesmo se manifeste dentro dele. Eis a liberdade, que está dentro, não fora; não depende dos outros, mas de quem a reivindica; não diz respeito a não ser privado pelas condições ou pessoas. Liberdade é não ser privado de si. “O de-cidido compreende a possibilidade de angústia como a possibilidade do humor que libera ele de possibilidades nulas, tornando-o livre para as possibilidades próprias” (HEIDEGGER, 2005, p. 142-3, parte II).

A coragem e a autoconfiança são pontos fortes nessa altura do processo. Em contraste ao temor, associado a um *malum futurum*, o sujeito está no estado de esperança, ou seja, a espera de um *bonum futurum*. Sartre nos elucida esse pensamento otimista: “não deverei ter ilusões e farei o melhor que puder. Por exemplo, se eu perguntar a mim mesmo: a coletivização, enquanto tal, será um dia implantada? Como vou saber? Sei apenas que farei tudo o que estiver ao meu alcance” (SARTRE, 1970, p. 10-11). Quando se arregaçam as amarras do medo, o destino é bem-vindo. Decidindo por si, o homem está aberto tanto para as circunstâncias favoráveis quanto para o pavor dos acasos. “O destino é a potência maior sempre pronta a enfrentar as contrariedades do projetar-se silencioso e prestes a angustiar-se para o ser e estar em débito, em sentido próprio” (HEIDEGGER, 2005, p. 190, parte II). Decidir é ser livre para a renúncia a uma outra decisão inconsistente, imposta pela tradição, portanto é ser fiel a si mesmo e respeitar a única autoridade que a liberdade pode ter.

III. ANALISANDO AS IDEIAS DE UM MALUCO BELEZA

Depois de compreender a filosofia existencialista, a Fenomenologia e a Hermenêutica, que está servindo como aporte para a análise das letras, vamos ver como Raul Seixas interpretava a liberdade. Como dito anteriormente, as seções deste capítulo serão feitas segundo os aspectos circunscritos pelo tema, na seguinte ordem: escolhas, cotidiano, resistência ao sistema tradicional, morte e zona de conforto.

3.1. Escolhas

O homem está lançado no mundo e, a todo momento, deve tomar uma escolha, optar por um caminho no seu existir, no entanto a inexistência de uma inteligência moral maior o deixa frente à estranheza, ao nada e isso o deixa angustiado. O interesse, neste momento da pesquisa, é interpretar a perspectiva do cantor em relação a esse aspecto de liberdade e os fatores a ele associados, por exemplo, alívio, angústia, responsabilidade, culpa e coragem. São analisadas, nesta sequência, as canções *A Lei*, *Maluco Beleza*, *Diamante de Mendigo* e *Um Messias Indeciso*.

A Lei, do álbum *A Pedra do Gênesis*, de 1988, o último disco solo de Raul Seixas, é uma canção em que a inexistência de Deus assegura ao sujeito o direito da liberdade de agir como quiser, conforme sua vontade. O compositor, para escrever essa canção, inspirou-se na Lei de Thelema, doutrina ocultista criada pelo mago, poeta e escritor inglês Aleister Crowley (1875 – 1947), contida em seu *Liber AL vel Legis*, mais conhecido como *Livro da Lei*, escrito em 1904. Alguns versos são de Crowley, outros, de Seixas.

A lei do forte
Essa é a nossa lei e a alegria do mundo
Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei
Fazes isso e nenhum outro dirá não
Pois não existe Deus senão o homem

Todo homem tem o direito de viver apenas pela sua própria lei
Da maneira que ele quer viver
(...)
De mover-se pela face do planeta livremente sem passaportes
Porque o planeta é dele, o planeta é nosso.

O homem tem direito de pensar o que ele quiser, de escrever o que ele quiser.
De desenhar, de pintar, de cantar, de compor o que ele quiser
Todo homem tem o direito de vestir-se da maneira que ele quiser
(...)

O amor é a lei, mas amor sob vontade
Os escravos servirão.

É uma conversa com o público, uma sugestão de que suas ações ocorram de acordo com seu desejo, pois a lei da liberdade permite. A lei, agora, não é determinada por uma força suprema que decide o certo e o errado, o bem e o mal. Se existe tal força, ela é cada ser humano. Ele cria sua própria lei, que deixou de ser absoluta para ser relativa. É o homem quem se projeta, decide sua essência, depois de ter sua existência.

Desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível; não pode mais existir nenhum bem a priori, já que não existe uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo; não está escrito em nenhum lugar que o bem existe, que devemos ser honestos, que não devemos mentir, já que nos colocamos precisamente num plano em que só existem homens (SARTRE, 1970, p. 7)

O critério para o direito de certa conduta depende somente da vontade do indivíduo. Se ele quer fazer isso ou aquilo, tem o direito de fazê-lo. Portanto, o fato de não haver um Deus Absoluto alivia o sujeito lírico, gerando limpa consciência ao lhe atribuir a liberdade de *andar com as próprias pernas* sem medo de ser punido por uma energia maior. O sujeito lírico faz dessa estranheza um alívio de viver livre, guiado por si mesmo, pois cada um é Deus.

Nota-se que a vontade é um ponto de diálogo entre o compositor baiano e o filósofo alemão Nietzsche. Os trechos *A lei do forte*, no primeiro verso e *os escravos servirão*, no último, comprovam tal convergência. Em sua obra *Genealogia da Moral* (2009), o alemão expõe a moral dos fracos – “escravos” -- e dos fortes – “senhores”. Há uma diferença entre eles: os fracos vivem de fora para dentro, resultando no ressentimento, na fraqueza, enquanto os fortes vivem de dentro para fora, mediante a vontade de potência, estimulando sua exterioridade.

Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um "fora", um "outro", um "não-eu" - e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto - sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valoração nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão -- seu conceito negativo, o "baixo", "comum", "ruim", é apenas uma imagem de contraste, pálida e posterior, em relação ao conceito básico, positivo, inteiramente perpassado de vida e paixão, "nós, os nobres, nós, os bons, os belos, os felizes! (NIETZSCHE, 2009, p.17).

Seixas (1988), quando faz essa referência ao conceito moral do forte criado por Nietzsche, denota que o forte é quem afirma sua liberdade independente dos julgamentos alheios. A força está em quem faz da sua vontade a sua lei, sendo si e dono de si, e não propriedade dos outros. Aos “senhores” ninguém diz não, pois são livres. Com os “escravos”, isso não acontece: estes servirão a quem lhes impõe regras de comportamento e mentalidade.

Outra canção em que a angústia é transformada em alívio – inclusive deu origem a seu apelido, seu nome artístico, ficando muito marcada entre os fãs – é *Maluco Beleza*, do disco *O Dia em que a Terra Parou*, de 1977. A estranheza, ou seja, a falta de valores a priori apresenta também a falta de uma decisão prévia a ser tomada. São indeterminados os caminhos e essa possibilidade de inúmeras alternativas não pressiona o sujeito a escolher um único.

Enquanto você se esforça pra ser
Um sujeito normal e fazer tudo igual
Eu, do meu lado, aprendendo a ser louco
Um maluco total, na loucura real

Controlando a minha maluquez
Misturada com minha lucidez
Vou ficar, ficar, com certeza, Maluco Beleza!

Esse caminho, que eu mesmo escolhi,
É tão fácil seguir, por não ter aonde ir.

Mais uma vez em forma de interlocução, o sujeito lírico se compara com o receptor da mensagem, isto é, a pessoa a quem fala, que vive o modo cotidiano. É evidente o fato de estar imerso no impessoal, esforçando-se para estar dentro do padrão, com o intuito de ser normal, como os outros. Fora dessa mentalidade, está o eu-lírico, que defende seu modo próprio de existir, longe da normalidade, mas consciente. A loucura é real, controlada. Ele está afirmando que nem toda pessoa fora do padrão social aceito é destemperada, insensata. Autenticidade não significa deslize ou imoralidade.

Raul Seixas (1977) consegue misturar dois elementos opostos e, mediante isso, formular um produto harmônico, belo. A ideia *Maluco Beleza* é antitética: de um lado, a lucidez, ligada à razão; de outro, a maluquez, correspondente à emoção. Para sobreviver ao mundo das ocupações com sabedoria e equilíbrio, Raulzito propõe o Maluco que sente a Beleza da facticidade. O estar lançado se torna fácil, porque as possibilidades são infinitas e nenhuma delas deve ser considerada superior, podendo o indivíduo escolher qualquer uma. Isso lhe deixa claro que ele é livre e tira o peso da angústia, dando, “de presente”, um repouso existencial. Aqui há um ponto de divergência

entre as perspectivas de Sartre e Seixas em relação à angústia. Ora, Para o Sartre (1970), eu sentir-se desamparado advém do fato de não existir apenas um caminho a ser escolhido pelo ser humano, ao passo que Seixas usa exatamente esse fato para se aliviar.

Em contrapartida, somente o alívio não é suficiente para Seixas. Ele quer explorar o lado sofrido, imbricado à liberdade, a face oposta dessa facticidade confortável. Entram em cena o arrependimento, a culpa, proporcionados pelo liberdade, pelas escolhas irresponsáveis de cada ser humano. Seixas explica esse contexto em *Diamante de mendigo*, do álbum *Por Quem os Sinos Dobram*, lançado em 1979:

Eu tive que perder minha família
Para perceber o benefício que ela me proporcionava.
É triste aceitar esse engano
Quando já se esgotaram as possibilidades.

E agora sofro as atitudes que tomei
Por acreditar em verdades ignorantes
Que na época tomei acreditando
Numa moda passageira
Que se foi tal qual fumaça

Não respeitei o sacrifício
Que custa para construir
A fortaleza que se chama família

Acabamos no fim perdendo a quem nos ama
Só por que o jornaleiro da esquina
Falou que é otário aquele que confia
E é tão difícil confiar em alguém
Quando a gente aceita se mentir, se mentir.

Somente conhecendo a beleza da união
É que a gente tem a força para não, não se enganar
Ah, eu que me achava um diamante nas mãos de mendigos
Só pelo medo de não sê-lo.

O eu-lírico cria um clima emotivo colocando seu sentimento de decepção e arrependimento por tomar escolhas prejudiciais, inadequadas. Ele desvalorizou tanto sua família, que a perdeu. Aprendeu, por experiência, que ela é a prioridade e agora sofre com isso, até porque essa separação é irreversível. Isso sugere que o seu deslize foi grave, ao ponto de seu cônjuge não abrir sequer uma possibilidade de uma volta, da reunião.

O sujeito lírico ouviu a voz das pessoas do cotidiano – o jornaleiro da esquina, por exemplo -- segundo a qual confiar nos outros é atitude ingênua, boba. É influenciado por essa ideia, que é

mais uma moda supérflua e sem conteúdo. A falta de confiança no cônjuge vem da consciência de que ele mente para si mesmo. Mora com a família, mas sem vontade, enganando a si. Então, se a mentira acontece por parte dele, pode acontecer por parte dos outros também.

Tomou a escolha de se casar e constituir uma família, porém não sustentou o esforço necessário para manter a estrutura do lar. Negou-se a responder à carga de seu compromisso. Agiu sem responsabilidade, porque não se perguntou “e se os outros agissem dessa forma comigo?”. O caminho que escolheu gerou maus frutos. Preferiu priorizar os “papos furados” do impessoal a reconhecer a *beleza de uma união*. A insegurança que o sujeito lírico possui em relação a quem ele é diante da família se desentranha como autovalorização. O ato orgulhoso de se considerar um *diamante de mendigo* -- algo extremamente valioso -- fez com que os integrantes do lar fossem deixados para segundo plano, como alguém menos importante do que ele. O egoísmo e a soberba tomaram conta e a convivência no lar foi desprezada. Chega a culpa em forma de resultado, que o ensina, mas agora é tarde. Resta-lhe lamentar o uso inconveniente, irresponsável de sua liberdade.

Na canção *Um Messias Indeciso*, do disco *Metrô Linha 743*, de 1984, há uma associação entre liberdade e coragem. O cantor alude a Jesus Cristo, retratando-o de maneira diferente de como se costuma vê-lo. Seixas considera o messias não um sujeito predestinado a fazer o bem, com seu destino já trilhado por Deus, mas alguém que escolheu seu próprio caminho, conquistando a glória por merecimento e coragem. A título de curiosidade, o nome dessa música é inspirada na obra *As Aventuras de um Messias Indeciso*, de 2004, escrita por Richard Bach. Nesse livro, o autor narra a história de um messias que decidiu seguir o caminho da felicidade, por escolha dele mesmo. Leiamos a canção:

Certa vez houve um homem, comum, como um homem qualquer
Jogou pelada descalço, cresceu e formou-se em ter fê

Mas nele havia algo estranho, lembrava ter vivido outra vez
Em outros mundos distantes e assim acreditando se fez

E acreditando em si mesmo tornou-se o mais sábio entre os seus
E o povo, pedindo milagres, chamava esse homem de Deus

Ah, quantas ilusões nas luzes do arrebol!
Quantos segredos terá?

E enquanto ele trabalhava na sua tarefa escolhida
A multidão se aglomerava perguntando o segredo da vida

E ele falou simplesmente: destino é a gente que faz

Quem faz o destino é a gente na mente de quem for capaz

E vendo o povo confuso que, terrível, cada vez mais lhe seguia
Fugiu pra floresta sozinho pra Deus perguntar pra onde ia

Mas foi sua própria voz que falou: seja feita a sua vontade
Siga o seu próprio caminho pra ser feliz de verdade

E aquela voz foi ouvida por sobre morros e vales
Ante ao messias de fato, que jamais quis ser adorado

O poema conta a história de Jesus configurando-o como um homem qualquer, simples, igual aos outros. Até futebol ele jogou com o povo, jogou descalço por sinal – o que lhe atribui simplicidade. Tinha muita fé, inclusive em si mesmo e essa prática inspirou os outros, que, por isso, comeraçaram a louvá-lo, chamando-o de Deus. Neste momento, Raul Seixas (1984) nega que Cristo tenha uma relação direta com Deus, diferente das outras pessoas. Nesse sentido, Jesus foi somente mais um homem entre muitos, diferenciado pela sua coragem. O compositor está, portanto, modificando a versão da Bíblia, em que Jesus era realmente Deus em forma de ser humano. Por isso pergunta quantos segredos haverá por trás da história real de Cristo. Trata-se de uma canção ousada, pois desafia a moral cristã, reduzindo Cristo a um ser humano comum, como qualquer um.

Esse louvor ao messias ocorria em forma de questionamentos existenciais. As pessoas buscavam em Jesus o segredo da vida, dada sua fé e sabedoria. Sua resposta foi dura e direta: o destino de uma pessoa depende apenas dela, dos caminhos escolhidos por ela e é preciso coragem para a trajetória levar a um destino bom, positivo. Essa mensagem sugere que não adianta culpar os outros e o mundo pelo destino, pela situação em que cada um se encontra. Isso é covardia. O homem é seu próprio projeto. Quem se esforça consegue alcançar seus objetivos, chegar ao futuro desejado. Segundo Sartre (1970, p. 11-2),

se declarássemos que os indivíduos assim são devidos à hereditariedade, por influência do meio, da sociedade, por um determinismo orgânico ou psicológico, todos se tranquilizariam e diriam: aí está, somos assim e ninguém pode fazer nada; o existencialista, porém, quando descreve um covarde, afirma que esse covarde é responsável por sua covardia. Ele não é assim por ter um coração, um pulmão ou um cérebro covardes; ele não é assim devido a uma qualquer organização fisiológica; mas é assim porque se construiu como covarde mediante seus atos.

Cristo decide acionar suas palavras. Decidiu seu próprio caminho, indo, só, para a floresta. Lá, ele tem uma conversa com Deus, que o aconselha a seguir sua vontade para ser feliz. Mais uma vez, o eu-lírico coloca a vontade como elemento essencial às escolhas de cada sujeito. A sugestão da

sua própria voz é para seguir seu próprio caminho, e não se apoiar nos caminhos dos outros, pois cada um adota a essência que quiser. Cristo seguiu essa voz e se projetou para obter a felicidade verdadeira. Nunca quis ser adorado, uma vez que não se distinguia entre os seus. Sua grandiosidade vem de sua decisão, e não de uma causa superior e sagrada. É interessante observar que a ideia de Deus sob a visão de Seixas é abrangente. Em alguns momentos, esse ente aconselha o indivíduo, dá-lhe liberdade, em outros, sequer existe.

3.2. Cotidiano

O ser humano é quem deve escolher seus caminhos, no entanto essas opções são influenciadas pela cotidianidade. Os compromissos da rotina ditam o ritmo diário das atividades e esse ser humano, em suas ocupações, atende a fatores urgentes, imediatos, trabalhando para se sustentar. Nessa circunstância, ele não consegue (ou não quer conseguir) tempo para fazer reflexões profundas acerca de sua existência, agindo de maneira automática e fugindo de si mesmo. Nesta etapa da pesquisa, vamos analisar canções do roqueiro que abordam o modo cotidiano de viver e os elementos dele derivados, como o impessoal e a ambiguidade. Serão interpretadas as músicas *Meu Amigo Pedro*, *S.O.S*, *O Segredo do Universo* e *Todo o Mundo Explica*.

Em *Meu Amigo Pedro*, do álbum *Há 10 Mil Anos Atrás*, produzido em 1976, o autor mostra como o mundo das ocupações e o impessoal uniformizam o modo de existir das pessoas e as deixam num estado de paralisia reflexiva. Seguem, abaixo, duas estrofes retiradas da canção.

Vai pro seu trabalho todo dia
Sem saber se é bom ou se é ruim
Quando quer chorar vai ao banheiro
Pedro, as coisas não são bem assim.

Toda vez que eu sinto o paraíso
Ou me queimo torto no inferno
Eu penso em você, meu pobre amigo
Que só usa sempre o mesmo terno.

Observa-se, nessa estrofe, o total empenho do personagem Pedro em relação ao mundo das ocupações e seu estado de ausência de reflexão sobre sua existência. Não ser si mesmo é uma particularidade das pessoas que são absorvidas mecanicamente pelo cotidiano e se dedicam essencialmente aos ofícios. Pedro trabalha diariamente, mas não reflete sobre o que lhe está ao redor, por estar ocupado de maneira frequente, então se acha preso em si mesmo, em meio ao seu mundo profissional. Não cogita sobre suas experiências diárias, o sentido que elas têm. Fica cego

para si mesmo, precipitando para uma vida sistematizada, abandonando seu ser. Os paradigmas sociais, já aceitos e absorvidos por ele, dão-lhe a falsa sensação de que está tudo bem. Ora, sua satisfação pessoal é apenas aparente. A tristeza que sente, talvez por ser sozinho, ele esconde.

Esse quadro o coloca numa espécie de *bolha*, ou seja, num mundo limitado, onde ele, fechado em si mesmo, não consegue aprender aspectos da vida mediante suas vivências, usá-las em seu proveito. Raul Seixas critica esse comportamento. Encaixado no universo formal do sistema tradicional -- só usa o mesmo terno --, o amigo do sujeito lírico se comporta como os outros, perdeu sua originalidade. É como se cada um fosse como o outro. A convivência no cotidiano ofusca o ser do indivíduo, através da manifestação do impessoal. Os outros apagam suas singularidades, sua expressão própria. É a ditadura do impessoal, evidente na monotonia dos dias sempre iguais.

A “correria” do dia a dia é explorada também na canção *S.O.S.*, de 1974, do disco *Gita*.

Lá por detrás da triste e linda Zona Sul
 Vai tudo muito bem
 Formigas que trafegam sem porquê

 E da janela desses quartos de pensão
 Eu, como um vetor,
 Tranquilo, eu tento uma transmutação

 Oh! Oh! Seu moço do Disco Voador
 Me leve com você pra onde você for
 Oh! Oh! Seu moço!
 Mas não me deixe aqui
 Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí
 (...)
 E nas mensagens que nos chegam sem parar
 Ninguém, ninguém pode notar
 Estão muito ocupados pra pensar.

Primeiramente, é descrito o lugar onde se passam os fatos e o eu-lírico se encontra: Zona Sul, um bairro que estava *triste e lindo*. O primeiro adjetivo indica a monotonia do dia de trabalho, sem qualquer divertimento ou, até mesmo, ócio. Da janela de um quarto, ele avista as pessoas fazendo seus compromissos, as quais, para ele, lembram formigas. Essa metáfora foi usada para dar uma ideia robotizada, sem raciocínio ao cenário do mundo das ocupações, onde as pessoas só cumprem, de modo previsível, o que é urgente, isto é, suas tarefas diárias, sem dar aberturas a questionamentos ontológicos, sobre aspectos da vida. A cotidianidade cria a gerência e o cálculo, em que o cidadão se encontra imerso e, de certa forma, preso. “A *compreensão* imprópria se projeta

para o que é passível de ocupação e feitura, para o que é urgente e inevitável nos negócios dos afazeres cotidianos” (HEIDEGGER, 2005, p. 134, parte II).

O eu-lírico quer ir embora do planeta para se distanciar desse clima de automatismo e faz um pedido de socorro aos extraterrestres de que o aduzam para outras estrelas, ou seja, um ambiente novo, onde não exista a cotidianidade. Por isso, S.O.S.. No fim da canção, o autor realça o fechar-se para novidades, estimulado pelo cotidiano, em que os cidadãos, condicionados ao teor insosso do labor, não percebem os detalhes dos episódios vividos, no caso, as mensagens vindas dos discos voadores e despercebidas por essas pessoas, presas em suas atividades e fechadas para qualquer possibilidade que, por ventura, surja. Eis a paralisia do pensar, dado o excessivo ocupar-se.

Vemos o mesmo acontecendo na canção *O Segredo do Universo*, de 1979, do disco *Por Quem os Sinos Dobram*. A consciência é exaltada, visto como ferramenta fundamental para compreender o mundo, o segredo do universo.

Você que não se deixa delirar com a lua mãe
O Sol que brilha nela é a promessa, é tua luz
Enquanto os transeuntes na Avenida Comercial
Muito preocupados sem saber em que pensar

Dentro do mambo e da consciência
Está o segredo do universo

Você está no mundo só tem uma opção
O caminho é longo, homem, ser feliz ou não
Queimando a consciência e a sequência que ela traz
Momentos diferentes que confundem a tua paz

Trabalha cego prá receber, não é ?
o Prêmio Nobel de um freguês
daquilo tudo que você já fez, já fez, já fez.

Percebemos que a interlocução nas músicas de Seixas é uma constante. Novamente, o sujeito lírico conversa com o receptor de sua mensagem, avisando-lhe que vale mais *tirar um tempo* para contemplar a lua e a luz que ela proporciona do que ir à cidade, para cumprir as tarefas rotineiras. A sugestão é que o indivíduo pare de focar sua atenção somente no aspecto concreto, ôntico e passe a se dedicar ao ontológico, abstrato, ou seja, refletir sobre sua existência. Ora, o sentido da vida está dentro de cada pessoa, na sua consciência. Por isso a importância de pensar, questionar-se. A luz do sol que chega até o homem por meio da lua é o descobrimento do segredo do universo. Ser livre é emergir do mundo das ocupações, rejeitar o impessoal e voltar para si,

desvelando sua autenticidade, para chegar a essa luz.

Na terceira estrofe, Raulzito estimula o ouvinte a buscar a felicidade independente de tudo, porque este está no mundo, o que é inevitável, não há como fugir disso. A existência dele é um fato. A única opção é aceitar a facticidade e viver. A maneira mais conveniente de experimentar o caminho longo da existência é meditar sobre a realidade, usar a consciência, gastá-la até “queimar”. Esses *momentos diferentes* valem a pena, mesmo que *confundam a paz* e tirem a pessoa da zona de conforto, do mundo corrido das ocupações, onde não é preciso analisar algo detalhadamente, com calma. Só assim, usando a consciência, o homem chega ao segredo do universo.

Finalmente, é feita a crítica ao interlocutor por conta de sua dedicação exagerada ao trabalho, as tarefas cotidianas. Como acontece em *Meu Amigo Pedro*, o sujeito mergulha em suas execuções laborais, esquecendo-se das vivências e o que se aprende com elas. A rotina de trabalho distancia esse homem da luz de sua consciência, fazendo-o *trabalhar cego*, concentrar-se nas necessidades mais imediatas, como se sustentar. Então ele se preocupa tanto com seus compromissos, que fica *sem saber em que pensar*. Não pensa na vida, na morte, só em ganhar o seu salário, que, para ele, possui valor incomparável, igual a um Prêmio Nobel. O valor dos outros fatores da vida, conviver com a família, por exemplo, não valem tanto quanto os rendimentos mensais, os quais consistem na recompensa de todo o serviço prestado. No último verso, as três ocorrências consecutivas da expressão *já fez* traduzem a forma repetitiva e maçante da cotidianidade.

Na obra de Seixas, ambiguidade também é abordada. Alguns fragmentos da canção *Todo o Mundo Explica*, de 1978, do álbum *Mata Virgem*, apontam que, embora muita gente explique a realidade, esta deve ser analisada primeiramente pelo indivíduo, porque a explicação dos outros pode estar equivocada. Esse pensamento se aproxima da intuição sugerida por Husserl (1955) e Heidegger (2005).

Antes de ler o livro que o guru lhe deu
 Você tem que escrever o seu
 (...)
 Mas todo mundo explica
 Explica Freud, o padre explica
 Krishnamurti tá vendendo a explicação na livraria,
 que lhe faz a prestação
 Que tem Platão que explica,
 Que explica tudo tão bem, vai lá que
 Que todo mundo, todo mundo explica
 O protestante, o auto-falante, o zen-budismo,
 (...)

Hare Krishna dando a dica
 Enquanto aquele papagaio curupaca implica
 E com o carimbo positivo da ciência
 Que aprova e classifica

O que é que a ciência tem?
 Tem lápis de calcular
 Que é mais que a ciência tem?
 Borracha pra depois apagar
 Você já foi ao espelho, nego?
 Não? Então vá!

Seixas (1978) faz alusão a alguns pensadores que contribuíram para a compreensão da realidade: Freud, na psicologia e Krishnamurti e Platão, na filosofia. É citado até mesmo Hare Krishna, movimento baseado na coleção de quatro obras hindus que contêm ensinamentos espirituais. Segundo o baiano, todos explicam, inclusive um papagaio – metáfora que significa a pessoa que reproduz o que os outros falam, sem questionar o conteúdo das ideias que segue, aceitando inclusive dogmas e julgamentos absurdos.

O papagaio faz afirmações com o carimbo da ciência, que classifica os seres, mas depois apaga a verdade que afirmou, pois, com o desenvolvimento da ciência, são formuladas novas teorias, derrubando as antigas. Daí a borracha, citada pelo compositor. Isso é uma referência à ambiguidade, citada por Heidegger (2005). Esse carimbar-e-apagar constante faz da verdade algo volúvel, fugaz. Gera-se uma insegurança em relação à realidade. Ora, tudo pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo, a verdade rapidamente se torna mentira.

O eu-lírico acha uma saída: em meio a tantas teorias, o que o sujeito deve fazer é confiar na própria intuição. Esse é o conselho, que ocorre, com palavras diferentes, no início e no final da canção. Seixas (1978) abre a música propondo ao ouvinte que, antes de aceitar a teoria dos outros, crie suas próprias teses e a fecha sugerindo ao interlocutor que vá ao espelho, no sentido de se conhecer, concentrar-se em seus sentimentos para formular sua opinião sobre a realidade circundante. Curiosamente, na última estrofe, existem paródias de duas músicas de Dorival Caymmi. A primeira se encontra no trecho *o que é que a ciência tem?*, referente à música *O que é que a Baiana Tem*, cantada por Carmen Miranda, em 1939. A segunda está em *você já foi ao espelho, nego?*, trecho que corresponde à canção *Você já Foi à Bahia?*, de ano indeterminado.

3.3. Resistência ao Sistema Tradicional

O propósito é compreender, a partir do tema liberdade sob a visão do cantor, como se dá a

dialética insistência-resistência, ou seja, a imposição de padrões “morais” e “humanos” pela sociedade tradicional bem como a rejeição por parte do sujeito autêntico a tais paradigmas. Vamos analisar três canções: a primeira é *Aquela Coisa*, do álbum *Carimbador Maluco*, gravado em 1983; a segunda é *Mamãe, Eu Não Queria*, contida no disco *O Dia em que a Terra Parou*, de 1977, e, por fim, analisamos a canção *Meu Amigo Pedro*, já analisada neste estudo, porém em relação ao fator cotidiano.

Aquela Coisa, a primeira canção a ser analisada, alude a uma transformação do sujeito lírico em relação à sua consciência. Em princípio, ele faz o que as pessoas mandam-no fazer. Isso lhe causa sofrimento, pelo fato de não seguir sua própria vontade. Quando ele descobre que está apodrecido pelos ensinamentos que recebeu, emerge desse mundo de imposição de valores, então conquista aptidão para decidir seu destino, ser quem realmente é. Segue a canção:

meu sofrimento é fruto do que me ensinaram a ser
 Sendo obrigado a fazer tudo mesmo sem querer
 Quando o passado morreu e você não enterrou
 O sofrimento do vazio e da dor
 Ficam ciúmes, preconceitos de amor
 E então, e então

É preciso você tentar
 Mas é preciso você tentar
 Talvez alguma coisa muito nova possa lhe acontecer

Minha cabeça só pensa aquilo que ela aprendeu
 Por isso mesmo, eu não confio nela eu sou mais eu
 Sim... pra ser feliz e olhar as coisas como elas são
 Sem permitir da gente uma falsa conclusão
 Seguir somente a voz do seu coração
 E então, e então

E aquela coisa que eu sempre tanto procurei
 É o verdadeiro sentido da vida
 Abandonar o que aprendi, parar de sofrer
 Viver é ser feliz e nada mais.

O eu-lírico mostra que os padrões de existência impostos pela sociedade não lhe fazem bem. Isso é sinal de que esses modelos não convergem com os seus. Por isso, o sofrimento, promovido pelo fato de tais “ensinamentos” serem aceitos pelo eu-lírico sem, na verdade, fazer-lhe sentido. Elementos externos, não intrínsecos à sua compreensão acerca da realidade, rodeiam-no. Sua condição é abandonar-se ao mundo, esquivando-se de si mesmo. *Obrigado a fazer tudo mesmo sem querer*, o sujeito não encontra o bem-estar, preso pelas “algemas” da cultura “privilegiada”, que lhe

retira a capacidade de se guiar por si mesmo, de fazer questionamentos e escolhas, sozinho.

Raul Seixas (1983), no entanto, mesmo sofrendo essa influência, começa a pensar criticamente sobre tais valores. Dessa forma, escolhe-se, sendo seu próprio guia e desconstruindo preconceitos de amor formulados pela sociedade. No refrão, ele sugere que o ouvinte tente no sentido de se libertar do falatório. Assim, *talvez alguma coisa muito nova possa lhe acontecer*. Essa frase otimista se traduz em o indivíduo se tornar autêntico, julgando sem pedir ajuda a ninguém e consequentemente construindo seu próprio modo de ser. Somente o homem pode guiá-lo em suas atitudes.

Em seguida, há uma referência sobre a alienação articulada pelos paradigmas tradicionais. O sujeito lírico não confia na sua cabeça, pois ela é fruto da imposição de tais princípios. Há duas consciências: a modificada pela sociedade e a genuína, original. Raulzito prefere a segunda à primeira, pois já se libertou desta. Não quer mais sofrer, então sai pela tangente, desobedecendo à teoria de Heidegger (2005), para quem o ser humano sucumbe ao impessoal, rendendo-se a ele. Não faz sentido uma pessoa ser o legislador de valores de outra. Se fosse assim, não haveria liberdade, e esta é apanágio humano. O sentido da vida não é absoluto nem determinado previamente por alguém que não seja a pessoa proprietária dessa vida. Nisso se funda a liberdade. O sujeito compreende a si e a realidade antes de qualquer conhecimento.

O sujeito lírico continua seu discurso tocando, agora, na questão da autorrealização, na paz consigo mesmo. Para parar de sofrer, observando a realidade como ela é, sem as manchas da ótica do impessoal, é fundamental ao indivíduo ouvir a voz de dentro, sua intuição, ver imediatamente sem nenhum conhecimento que sirva de mediação.

o conhecimento é, em todas as suas configurações, uma vivência psíquica: é conhecimento do sujeito que conhece. [...] Na percepção, a coisa percebida deve imediatamente ser dada. Aí está a coisa diante dos meus olhos que a percebem; vejo-a e agarro-a. Mas a percepção é simplesmente vivência do meu sujeito (HUSSERL, 1990, p. 42).

Sua concepção sobre lidar com a realidade funda a lógica de Seixas. Como a vivência se dá a partir desse sujeito, é excluída qualquer forma de conhecimento que não parta da sua visão. Portanto, quem deve fazer julgamentos a respeito do mundo é o sujeito, mais ninguém. Cada um faz suas considerações mediante sua vivência, intuindo. Usando as intuições, é-lhe permitido empreender operações lógicas, comparar, distinguir, constatar.

A força que fazia o eu-lírico ter *uma falsa conclusão* sobre ele mesmo desaparece. A alienação dá lugar para sua libertação. Agora o prisma é individual, e não coletivo. Finalmente, o

eu-lírico, vendo o mundo à sua maneira, compreende o sentido da vida – o sentido elaborado exclusivamente por ele, o sujeito que intui. Abandonou o que aprendeu. Ora, conquistou sua autenticidade, fazendo-se livre e transparente para si mesmo. Ele é ele, não os outros. Daí vem seu estado de felicidade.

A próxima canção, *Mamãe, Eu não Queria*, contém um diálogo entre o eu-lírico e sua mãe, que tenta lhe convencer a entrar no exército. O filho responde que essa não é sua vontade, resistindo à ideia imposta pela sociedade de que é obrigação se alistar. Analisemos a canção:

Larga dessa cantoria, menino
Música não vai levar você lugar nenhum!
Peraí mamãe, guenta aí.

Mamãe, eu não queria
Servir o exército.

Não quero bater continência
Nem pra sargento, cabo ou capitão
Nem quero ser sentinela, mamãe
Que nem cachorro vigiando o portão
Não!

Desculpe, vossa excelência
A falta de um pistolão
É que meu velho é soldado
E minha mãe pertence ao exército da salvação
Não!

Marcha soldado, cabeça de papel
Se não marchar direito vai preso para o quartel

Sei que é uma bela carreira
Mas não tenho a menor vocação
Se fosse tão bom assim, mainha
Não seria imposição
Não!

Você sabe muito bem que é obrigatório
E além do mais você tem que cumprir com seu
Dever com orgulho e dedicação.
Mamãe, eu morreria
Pela causa meu filho, pela causa!

Mamãe, eu não queria
Mamãe, mamãe
O exército é o único emprego pra quem não
Tem nenhuma vocação, “mulé”!

O texto começa com a mãe dizendo para o filho deixar de cantar, ou seja, impedindo-o de ter seu momento de lazer. Em seguida, afirma o caráter inútil, nulo da música, uma vez que, segundo ela, essa arte não vai proporcionar um futuro digno para o filho. Nesse fragmento, estão presentes o bloqueio de um possível talento, a negação dos interesses e das individualidades do sujeito. O falatório rege os caminhos que as pessoas devem seguir. É ele que diz o que se deve ler, ver e fazer. Portanto, podemos ver que essa mãe está contaminada pelo falatório e deseja contaminar o filho, invadindo seu espaço de escolhas na tentativa de tirar a cultura a que ele aderiu – no caso, a cultura artística, especificamente musical – e depositar aquela que acha mais conveniente – a militar. “A invasão cultural é a penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo, enquanto lhes freiam a criatividade” (FREIRE, 2018, p. 205). São as reproduções das reproduções se propagando e tolhendo o indivíduo, condicionando-o à “fôrma” do impessoal.

O filho resiste às restrições da mãe. Clama sua liberdade de ser quem é. Não é seu sonho servir ao exército, mas sim fazer música. Para ele, é descabida a ideia de viver num ambiente onde deve se subordinar a pessoas de posições superiores. Não é o cargo de *sargento, cabo ou capitão* que, pela hierarquia existente do exército, vai lhe impor regras, cerceando sua particularidade. Nessa restrição, o sujeito é transformado em objeto. Para os opressores, pessoa humana são apenas eles. Os outros são apenas “coisas” e mais nada. Raul Seixas compara a condição de um militar com a de um *cachorro vigiando o portão*. Dessa forma, critica a reificação, ou seja, a coisificação, o ato de tornar o homem uma coisa, ente simplesmente dado. Isso é próprio de tal universo limitante, onde o profissional se sujeita a um ambiente que não exige reflexão. Sua função se reduz a atalaia, sem particularidades nem liberdade, adestrado como um cão – animal irracional.

Observa-se que a mãe foi condicionada a pensar que a carreira militar é a melhor para um cidadão. Ela é mais uma vítima da alienação. Não pensa por si própria, mas pelo corpo social, que lhe decretou tais valores. A escola é uma das instituições participantes de tal processo. Seu objetivo é contribuir para a reprodução do modelo de funcionamento do sistema. O diálogo é banido, senão os alunos começam a pensar muito, e a autoridade perde o domínio sobre eles. “O falatório pretende ter compreendido o referencial com base nessa pretensão de reprimir, postergar e retardar toda e qualquer questão e discussão” (HEIDEGGER, 2005, p. 229). Os professores são formados não para colaborar com o desenvolvimento da criticidade dos alunos, pelo contrário: o que a escola quer realmente é exercer o controle sobre eles. Os professores produzem histórias convincentes. A

história oficial representa a perspectiva dos dominantes, que idealiza alguns e denigra outros, conforme seus próprios interesses.

As histórias, os mitos, são reconstruídos constantemente, personagens reais e ficcionais nascem e morrem em alguns minutos de exibição. Expressam, em imagens e palavras, valores e mensagens diversas e participam de diferentes maneiras da construção dos mitos na sociedade contemporânea. Tais narrativas os apresentam como figuras morais e modelos de virtudes e vícios. Lugares, homens e mulheres reais são transcritos pela linguagem dos meios de comunicação de massa em signos da realidade. Dessa linguagem que expressa a realidade em signo da própria realidade, decorre a credibilidade quase total do espectador naquilo que vê nas telas e que acredita ser real e verdadeiro (PINHEIRO, 2013, p. 5).

E assim a alienação segue seu curso, castrando o indivíduo. A sociedade opressora funciona como ente domesticadora. Na canção, a mãe, despojada de sua autonomia para refletir, sofreu esse “adestramento” e agora intenciona fazer o mesmo com o filho. Condição ao modo impessoal de existir, ela reproduz o falatório dos professores e das autoridades em geral, ditando ao filho qual profissão escolher. Isso remete ao fato de que o oprimido, em vez de tentar se libertar dessa prisão, tende a ser opressor também. Para essa mãe, o que o filho deve fazer de sua vida se baseia no ideal de sucesso conforme o julgamento dela, e não dele. Violão e microfone sempre será motivo de vergonha para ela. A saída, portanto, é impor, em vez de sugerir. A cantiga de domínio público, presente na música, expressa essa imposição: se não marchar direito, será punido. Mas o eu-lírico não nasceu para ser soldado. Ele não foi contaminado pelo impessoal, por isso sabe que, se o exército fosse bom, *não seria imposição*. Prefere ficar com a cantoria, a qual é repelida pela mãe.

No final da canção, Raul Seixas (1977) deixa claro que rejeita o impessoal, ao dizer que o exército é o destino de *quem não tem vocação*, ou seja, de quem não encontrou sua originalidade, no caso, os soldados. O indivíduo que se mantém nessa condição rasgou sua relação ontológica primordial e legítima com o mundo e consigo, precisando ainda encontrar a si mesmo. É como se, na esfera militar, todo o mundo fosse o outro e ninguém fosse si próprio. Segundo Heidegger, “no impessoal, a compreensão da pre-sença não vê a si mesma em seus projetos, no tocante às possibilidades ontológicas autênticas” (HEIDEGGER, 2005, p. 235). Apesar de toda pressão, o eu-lírico resiste. Na interpretação sobre a realidade objetiva, ele se apropria do que compreende, sendo ele mesmo e não outra coisa. Sabe a quantas ele anda, isto é, tem consciência de quem realmente é, de seus interesses e limites, assumindo ou recusando as possibilidades de seu ser. É livre para poder ser ele próprio. Não vai apertar o gatilho, pois várias cantigas o esperam para ele as cantar. Prefere tocar o violão.

Em *Meu Amigo Pedro*, terceira música, de linguagem clara e acessível, o eu-lírico emite uma mensagem a Pedro, seu amigo, que já absorveu o impessoal e critica o emissor, por este não aderir aos padrões impostos pela sociedade tecnocrata. Pedro vive de maneira inautêntica, na monotonia do cotidiano previsível, sempre baseado nos preceitos do sistema, o que constitui alvo da crítica do eu-lírico. Vamos à canção:

Muitas vezes, Pedro, você fala
Sempre a se queixar da solidão
Quem te fez com ferro fez com fogo, Pedro
É pena que você não sabe não.
(...)
Pedro, onde 'cê vai eu também vou
Pedro, onde 'cê vai eu também vou
Mas tudo acaba onde começou.

Tente me ensinar das tuas coisas
Que a vida é séria e a guerra é dura
Mas se não puder, cale essa boca, Pedro
E deixa eu viver minha loucura.
Lembro, Pedro, aqueles velhos dias
Quando os dois pensavam sobre o mundo
Hoje eu te chamo de careta, Pedro
Que você me chama vagabundo.

Todos os caminhos são iguais
O que leva à glória ou à perdição
Há tantos caminhos, tantas portas
Mas somente um tem coração.

E eu não tenho nada a te dizer
Mas não me critique como eu sou
Cada um de nós é um universo, Pedro
Onde você vai eu também vou
É que tudo acaba onde começou.

Na primeira estrofe, o cantor, ao dizer *quem te fez com ferro fez com fogo*, revela o caráter sério do amigo. Aprendeu isso com a sociedade em geral, que preconiza modelos de retidão, de condutas “ideais” necessárias para ter dignidade. Apesar de seguir, à risca, a tais padrões, ainda se sente incompleto, visto que é solitário.

O sujeito lírico, na terceira estrofe, dá um recado a seu amigo: provavelmente Pedro não conseguirá convencê-lo da necessidade de ser um cidadão bem-comportado e aguentar a pressão das obrigações diárias. Isso porque Raulzito não tem o mínimo interesse em existir condicionado ao impessoal como o amigo. Prefere viver a sua loucura e ser genuíno. Como existe e, só depois,

elabora sua essência, sua natureza não é dada, nem definitiva. O homem é liberdade, age de acordo com seus valores. Não deve haver concepções exteriores ao homem, determinantes do seu proceder. Agir conforme o julgamento externo é deslegitimar-se, é transferir a própria essência a outrem. Dessa forma, não tendo a natureza de um animal – ente simplesmente dado -- o ser humano possui a consciência, que lhe concede o direito de escolher sua possibilidade no mundo.

Por achar equivocadamente que quem não segue os ditames do sistema está no caminho errado, o personagem Pedro julga o eu-lírico, chamando-o de vagabundo, no sentido de desprezá-lo. Limitado que é, pensa ser o impessoal a única forma correta de existir. Volta-se ao seu mundo pronto, determinado, compara-o com o do amigo e não aceita o diferente. Isso remete à seguinte ideia: “o impessoal se revela como “o sujeito mais real” da cotidianidade” (HEIDEGGER, 2005, p. 181). Para Pedro, apenas suas escolhas estão de acordo com a realidade. Mas o sujeito lírico devolve o insulto, designando o amigo com a gíria *careta* -- significa a pessoa limitada, que não tolera modos de ser senão o dela.

Na quinta estrofe, o Maluco Beleza trabalha a questão do sentimento. Afirma haver vários caminhos, porém *somente um tem coração*. É uma sugestão ao amigo de que, enquanto este insistir em seguir os princípios dos outros, e não os dele mesmo, não chegará ao estado de proprietário de si. As escolhas feitas devem se fundar na intuição, no sentir. E isso não depende de fatores externos, pois está dentro da pessoa. Heidegger (2005, p. 231) confirma: “o ser é tudo que se mostra numa percepção puramente intuitiva, e somente esse tipo de ver descobre o ser. A verdade originária e autêntica reside na intuição pura”.

Na estrofe seguinte, Seixas continua a ideia da emoção, fazendo referência, agora, ao aspecto da subjetividade. A título de justificativa de que Pedro não pode criticá-lo, o eu-lírico endossa sua maneira peculiar de ser mediante a ideia de que, ao contrário do que pensa Pedro, cada um dispõe de seus valores, tem preferência pela conduta que lhe é mais propícia, coerente. “Nosso ponto de partida é, de fato, a subjetividade do indivíduo (...) porque desejamos uma doutrina baseada na verdade e não num conjunto de belas teorias cheias de esperança” (SARTRE, 1970, p. 12). Não cabe a ninguém fazer julgamentos. Mesmo Pedro oprimindo o sujeito lírico, dizendo-lhe como deve se comportar, este resiste aos padrões defendidos pelo amigo e derivados do sistema tradicional.

3.4. Morte

Aqui vamos comentar sobre como o artista baiano vê a morte e a atitude do cidadão diante

da insuperabilidade do fim da vida. A primeira música a ser analisada é *Meu Amigo Pedro*, portanto a última que acabamos de analisar no tocante à resistência ao sistema tradicional. A seguir, será feita a interpretação das canções *Conserve seu Medo*, de 1978, do álbum *Mata Virgem e Canto Para Minha Morte*, do disco *Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás*, de 1976.

Referindo-se ainda à última estrofe de *Meu Amigo Pedro*, o segundo argumento usado por Seixas para mostrar que criticar o próximo é uma ação inconveniente consiste em que, independente do caminho a ser escolhido pelo indivíduo, o final de todas as trajetórias traçadas é um só: a morte. Duas afirmativas exprimem tal pensamento: *onde cê vai eu também vou e tudo acaba onde começou*. Esta última frase expressa o ciclo terra-corpo-terra, logo remete a um trecho da Bíblia, no livro de Gênesis 3:19, “tu és pó e ao pó da terra tornarás”. Fechando sua composição com a ideia *árcade colha o dia, aproveite o dia*, o autor quis dizer, com isso, que a morte é mais um motivo para se aproveitar a liberdade e decidir ser si mesmo, não se levar a vida tão a sério, nem se devendo, portanto, incorporar a conduta preconizada pela sociedade de prestígio. “A de-cisão adquire sua propriedade como de-cisão antecipadora. Nela, a pre-sença se compreende quanto a seu poder-ser, de tal maneira que ela se acha sob os olhares da morte para, assim, assumir totalmente, em seu estar-lançado, o ente que ela mesma é” (HEIDEGGER, 2005, p. 188, parte II). Antecipando a morte, ou seja, aceitando-a, ele constata que deve aproveitar cada momento vivido, pois, um dia, não estará mais nesse mundo. Só pode agir enquanto existir, estiver vivo. O poeta afirma tudo isso em nome de sua liberdade.

Além disso, o sujeito lírico aceita que, um dia, vai chegar seu fim. Ele o espera com angústia para depois não levar um susto, visando, mais nitidamente, a realidade. Percebe que não existe motivo para ouvir as imposições dos paradigmas da tradição. Ser si mesmo é prioridade, já que viver de modo impessoal não livra ninguém da morte. O poeta ouve o clamor da consciência de que a morte o leva a si mesmo, então ele ouve essa voz, que o chama para sua possibilidade mais autêntica. Há uma relação entre aproveitar o tempo que ainda resta e afirmar a própria autenticidade. Existir de modo autêntico é uma das maneiras de buscar ser feliz enquanto há vida. Raulzito antecipa sua morte, permitindo-se alcançar sua forma única de ser para ser livre. Não se ilude com a fuga do fim, com o pensamento do impessoal de que o momento derradeiro demora. Aceitando seu perecer, enxerga o valor de sua liberdade finita.

Em uma estrofe da canção *Conserve seu Medo*, há uma rápida remissão à ideia hedonista de aproveitar a vida.

Conserve seu medo
 Mas sempre ficando
 Sem medo de nada
 Porque dessa vida
 De qualquer maneira
 Não se leva nada.

O sujeito lírico aconselha o ouvinte a, mesmo sendo prevenido, não ter medo dos desafios, das experiências da vida, porque, independente de haver conquista ou fracasso, a morte apaga tudo o que aconteceu. Não se leva o que foi vivido para adiante, depois que a vida acaba. Não há punição ou recompensa. Deve-se viver no presente, usufruir dos prazeres que a existência tem a proporcionar. Para obter a felicidade e ser livre, é preciso ter coragem e não se preocupar com detalhes insignificantes, problemas pequenos. O conselho também vale para aspectos materiais, ou seja, o ser humano não deve economizar muito, mas sim gastar seu dinheiro para adquirir bens materiais quando puder e tiver vontade, porque, um dia, não terá mais essa oportunidade. Além disso, *a mortalha não tem bolsos*: independente de qualquer fato, não se leva sequer um centavo para o outro plano.

Em *Canto para a minha Morte*, o compositor faz uma ampla reflexão sobre sua morte, dando vida a esta e criando um encontro cerimonioso entre ele e ela. Numa mistura de reconhecimento com receio diante do fim inevitável, Raul Seixas (1976) registra sua visão contraditória de aproximação e distanciamento.

Eu sei que determinada rua que eu já passei
 Não tornará a ouvir o som dos meus passos
 Tem uma revista que eu guardo há muitos anos
 E que nunca mais eu vou abrir.
 Cada vez que eu me despeço de uma pessoa
 Pode ser que essa pessoa esteja me vendo pela última vez.
 A morte, surda, caminha ao meu lado
 E eu não sei em que esquina ela vai me beijar

Com que rosto ela virá?
 Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer?
 Ou será que ela vai me pegar no meio do copo de uísque?
 Na música que eu deixei para compor amanhã?
 Será que ela vai esperar eu apagar o cigarro no cinzeiro?
 Virá antes de eu encontrar a mulher, a mulher que me foi destinada,
 E que está em algum lugar me esperando
 Embora eu ainda não a conheça?

Vou te encontrar vestida de cetim
 Pois em qualquer lugar esperas só por mim
 E no teu beijo provar o gosto estranho

Que eu quero e não desejo, mas tenho que encontrar
 Vem, mas demore a chegar
 Eu te detesto e amo morte, morte, morte
 Que talvez seja o segredo desta vida
 Morte, morte, morte que talvez seja o segredo desta vida

Qual será a forma da minha morte?
 Uma das tantas coisas que eu não escolhi na vida
 Existem tantas
 Um acidente de carro
 O coração que se recusa a bater no próximo minuto
 A anestesia mal aplicada
 A vida mal vivida, a ferida mal curada, a dor já envelhecida
 O câncer já espalhado e ainda escondido, ou até, quem sabe,
 Um escorregão idiota, num dia de sol, a cabeça no meio-fio

Oh, morte, tu que és tão forte
 Que matas o gato, o rato e o homem
 Vista-se com a tua mais bela roupa quando vieres me buscar
 Que meu corpo seja cremado e que minhas cinzas alimentem a erva
 E que a erva alimente outro homem como eu
 Porque eu continuarei neste homem
 Nos meus filhos, na palavra rude
 Que eu disse para alguém que não gostava
 E até no uísque que eu não terminei de beber aquela noite.

A canção que vamos analisar agora é um tango, em que o cantor canta somente no refrão – terceira estrofe –. As outras partes são recitadas. A voz de Seixas, que emite somente a fala, sem melodia, confere um tom reflexivo, até mesmo introspectivo à obra, como se o autor estivesse conversando com ele mesmo. O poeta começa a poesia com o reconhecimento de sua morte, antecipando-a, ao perceber que possivelmente não voltará a fazer algumas atividades que já fez, a saber, andar na rua, abrir uma revista e se despedir de uma pessoa. A rua pode ser entendida como uma metáfora que represente a vida. A rua é passagem, trajetória, como a existência humana. Portanto, *não andar mais na rua* significa *sair da vida*. Além de fazer a antecipação do seu fim, o autor faz menção ao caráter indeterminado desse fim. A morte é surda, ou seja, não faz barulho, chega de repente. Pode “beijar” o indivíduo em qualquer esquina, em uma ocasião incerta. Aí está a primeira ocorrência da personificação, pois a morte tem boca, até mesmo beija.

Na estrofe a seguir, os versos iniciais são interrogações advindas da natureza misteriosa da morte. Como ninguém sabe o que existe depois dela, -- não se ressuscita –, Raul Seixas (1976) a considera um segredo. Mais uma vez, é atribuída vida à morte, e esta possui um rosto. Curiosamente, *prosopopeia*, justamente a figura de linguagem que dá vida a algo inanimado, significa, em grego, *fazer rosto*. Por ser indeterminada, a morte pode acontecer de inúmeras formas,

inclusive triviais, inesperadas: bebendo uísque, compondo uma música ou apagando o cigarro no cinzeiro. Não tem hora para tomar o corpo. Ao perguntar se vai morrer antes de cumprir sua missão na Terra e de conhecer o amor de sua vida, o eu-lírico questiona a hora adequada da morte. Talvez ela venha de maneira imprevisível. Ele está com dúvida, porque há duas possibilidades: a morte pode ser um fenômeno já predestinado, que sempre chega quando deve chegar, ou algo aleatório, sem um propósito maior e, às vezes, inoportuno.

Como de costume, na terceira estrofe da poesia, o compositor faz uso da interlocução. O diálogo agora é com a própria morte. Na verdade, é um monólogo. Ele está conversando consigo. Ao pedir para a morte, por exemplo, que demore a chegar, está querendo dizer a si que não quer morrer cedo. O medo da morte, causado pelo desconhecido que ela proporciona, é disfarçado pelo louvor prestado a ela, quando o autor lhe atribui delicadeza – *vestida de cetim*. Tal retrato desconstrói a figura tradicional da morte, macabra, vestida de preto, segurando uma foice, porque, agora, a morte é bela, atraente pela curiosidade que o poeta tem de conhecer seu mistério, o segredo da vida. Além disso, usa-se o cetim em eventos especiais, dado sua qualidade. É interessante observar também que esse tecido é utilizado na camisola, roupa que as pessoas costumam vestir para dormir. No caso da canção, a morte lhe entrega o cetim para o eu-lírico dormir eternamente. Mas, se pensarmos bem, há outra possibilidade de uma razão maior pela qual o compositor usou tal tecido: ele é feito de um material macio, portanto conota uma morte tranquila, sem dores. Tal simbologia é fruto da insegurança ante a morte. Surge, então, a incoerência, o paradoxo, fundamentado na relação aproximação-distanciamento. A morte é exaltada, aproximando-se, e temida, afastando-se. Essa reunião de ideias contraditórias está presente nos trechos *eu quero e não desejo; vem, mas demore a chegar e detesto e amo*.

Nessa estrofe, que é o refrão, Seixas (1976) concorda com Heidegger (2005), quando este afirma que a morte é a possibilidade mais própria do homem e insuperável. O fragmento *esperas só por mim* indica que ninguém vai assumir a morte do sujeito lírico. Cada um tem sua morte, perece com propriedade, de forma única. Quando Raulzito canta *mas tenho que encontrar*, ele afirma que seu fim é insuperável, ou seja, não há como fugir da morte, superando-a. Antecipando seu fim, torna-se livre para existir de modo mais próprio.

Na quarta estrofe, é retomada a ideia da morte indeterminada e imprevisível. O cantor pontua algumas circunstâncias esperadas em que o fim pode vir, como *a anestesia mal aplicada, a vida mal vivida, a ferida mal curada, a dor já envelhecida, o câncer já espalhado e ainda escondido*. Para ilustrar uma ocasião inimaginável, o autor seleciona, por último, *um escorregão*

idiota, num dia de sol, a cabeça no meio-fio. Isso mostra a fragilidade da vida e remete, mesmo que tacitamente, à recomendação hedonista de aproveitar a vida, porque, uma hora, ela acaba.

Enaltecendo a morte, dada sua insuperabilidade – nenhum animal escapa dela --, o compositor lhe pede que venha confortável, talvez até prazerosa. É grande o medo do desconhecido. O Maluco Beleza não quer que a vida tenha um fim. O recurso é alcançar a imortalidade, isto é, mesmo morto, continuar no mundo, em meio à sociedade, de outras formas. Tem o desejo de ser cremado para que suas cinzas alimentem o vegetal, que nutrirá outro homem, igual a ele. Assim, mesmo que a morte chegue antes de cumprir sua missão, ele conseguirá isso depois da morte, servindo a um irmão. O eu-lírico antecipa a morte, fazendo dela a continuação eterna da vida mediante suas cinzas. Dessa forma, alivia a angústia suscitada pela futura e inevitável ausência de seu corpo e mente em funcionamento.

3.5. Zona de Conforto

A comodidade é um elemento existencial frequentemente explorado por Raulzito, em suas canções. O cantor critica o engano de pensar que, depois de certo ponto, não é preciso mais se esforçar ou modificar alguma situação que não esteja indo bem. Apoiar-se nas condutas dos outros é mais fácil do que ser si mesmo. O homem, muitas vezes, prefere viver numa circunstância insossa a decidir melhorar esse quadro, pois a mudança exige coragem e autoconfiança. As canções a ser analisadas aqui são *Ouro de Tolo*, *Loteria da Babilônia*; *Você e*, por último, *Por quem os Sinos Dobram*.

Ouro de Tolo, do primeiro álbum solo de Raul Seixas Krig-ha-bandolo, gravado em 1973, é uma espécie de desabafo do poeta que está triste com sua condição de homem frustrado, que conquistou alguns objetivos banais, fáceis de atingir. O compositor, num estado de sensibilidade, expõe reflexões sobre sua existência, transmitindo, assim, esse sentimento ao público.

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar um Corcel 73

Eu devia estar alegre e satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado fome por dois anos
Aqui na cidade maravilhosa

Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso
 Por ter finalmente vencido na vida
 Mas eu acho isso uma grande piada
 E um tanto quanto perigosa
 Eu devia estar contente
 Por ter conseguido tudo o que eu quis
 Mas confesso, abestalhado
 Que eu estou decepcionado.

Porque foi tão fácil conseguir
 E agora eu me pergunto "e daí?"
 Eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar
 E eu não posso ficar aí parado.
 Eu é que não me sento no trono de um apartamento
 Com a boca escancarada, cheia de dentes
 Esperando a morte chegar

A decepção existente é rara. Não advém do fato de não atingir os sonhos. Pelo contrário: o eu-lírico está agonizado porque realizou suas conquistas e agora conhece o tédio. Viveu um processo sem vicissitudes nem grandes esforços, o que impediu que conhecesse seu limite de evolução, ou seja, o ponto máximo até onde ele conseguiria chegar. Essa náusea é sentida através da alma, e não do físico. Não existem problemas materiais. Ele não passa mais fome, já possui um carro do ano, mora num bairro nobre do Rio de Janeiro. Mas ainda há uma carência: a alma pede mais esforço, coragem e triunfos mais valiosos. Somente depois disso, virá a glória, resultado do merecimento e, enfim, a verdadeira saciedade.

Enquanto o receptor ouve a música, é possível que se identifique com a mensagem do cantor. As palavras vão reproduzindo certas experiências vividas também pelo ouvinte, mexendo com seu interior, seu íntimo. O conteúdo da canção é um aviso ao receptor que pensa já ter alcançado conquistas custosas o suficiente para *sentar no trono de um apartamento com a boca escancarada, cheia de dentes esperando a morte chegar*, enquanto mais compromissos o esperam à sua frente. O cantor está dizendo, em outras palavras, que se saia da zona de conforto.

Os sonhos realizados são pontos de plenitude, porém não podem ser motivo para o sujeito parar na pista, como Seixas canta em uma de suas músicas, ou seja, deixar de aprender e produzir mais. O que foi concretizado não merece louvação, *foi tão fácil conseguir*. Só vale para um bobo – por isso, *Ouro de Tolo*. Raulzito evoca a coragem, a diligência, a disposição para outra ação. É excêntrico esse olhar, pois nega a ideia de que a obtenção de bens materiais supre o homem plenamente, concedendo-lhe direito da moleza, da preguiça. Temos um sujeito lírico que não se

satisfaz com essas mediócras aquisições, quer ir além, sabe que *tem uma porção de coisas grandes pra conquistar*, por isso *não pode ficar aí parado*. Em oposição ao medo, a autoconfiança faz o poeta enxergar sucesso no futuro. É o estado de esperança.

Mais um caso de diálogo acontece na música *Loteria da Babilônia*, de 1974, do disco *Gita*. Trata-se de uma ironia, que critica a paralisia, quando se acha que tudo já foi feito e compreendido:

vai e grita ao mundo que você está certo
 Você aprendeu tudo enquanto estava mudo
 Agora é necessário gritar e cantar Rock
 E demonstrar o teorema da vida
 E os macetes do xadrez

Você tem as respostas das perguntas
 Resolveu as equações que não sabia
 E já não tem mais nada o que fazer a não ser
 Verdades e verdades
 Mais verdades e verdades para me dizer
 A declarar
 (...)
 Mas o que você não sabe por inteiro
 É como ganhar dinheiro
 Mas isso é fácil, você não vai parar
 Você não tem perguntas pra fazer
 Porque só tem verdades pra dizer, a declarar.

O poeta dialoga com uma pessoa prepotente, que se julga sábia, que adquiriu conhecimento e agora acha que deve falar suas “verdades” para os outros. Esse interlocutor possui *as respostas das perguntas*, por isso vive numa paralisia entediante. Ora, *já não tem mais nada o que fazer*. A ironia está em Seixas (1974) fingir que está o elogiando. Na verdade, é uma crítica à zona de conforto. Como chegou à “perfeição”, esse sujeito se distingue da humanidade, pois o destino dele é implacável: a impossibilidade de aprender, reconhecer seus erros, ações naturais de todos os seres humanos. Tudo para ele é impendente. Não há mais pendência, débito, uma vez que já chegou ao topo da evolução humana. É uma superioridade inferior. *Tudo que tinha que ser chorado já foi chorado*. Agora nada acontece e viver é sem graça. Ele ignora o fato de que, a todo momento, há algo que o ser humano pode fazer, além do que já fez. “O existencialismo não colocará nunca o homem como meta, pois ele está sempre por fazer” (SARTRE, 1970, p. 18). Para intensificar o clima de conforto à situação, o locutor faz referência ao dinheiro, na última estrofe. O interlocutor vai obter muita renda, o que deixa a vida mais fácil, reduzindo as dificuldades financeiras, os problemas materiais. No entanto, como terá acesso a todas as verdades, não dará aberturas para a convivência nem para o aprendizado, fruto natural dessa socialização.

A paralisia é abordada pelo baiano também na canção *Você*, de 1977, do disco *O Dia em que a Terra Parou*. O roqueiro mostra o quanto é prejudicial mentir para si mesmo, negar o que a consciência expressa, tudo porque o medo impede, dificulta o movimento.

Você alguma vez se perguntou por que
faz sempre aquelas mesmas coisas sem gostar?
Mas você faz, sem saber por que você faz,
e a vida é curta.

Por que deixar que o mundo lhe acorrente os pés?
Finge que é normal estar insatisfeito,
será direito o que você faz com você?
Por que você faz isso, por quê?

Detesta o patrão no emprego
sem ver que o patrão sempre esteve em você,
e dorme com a esposa por quem já não sente amor,
será que é medo?
Por que você faz isso com você?

Por que você não pára um pouco de fingir
e rasga esse uniforme que você não quer?
Mas você não quer, prefere ir dormir e não ver.
Por que você faz isso? Por quê?

A canção convida receptor para uma “meditação” sobre sua rotina e seus comportamentos. Ele vive na cotidianidade, fazendo sempre as mesmas coisas, levado pelo impessoal. E o pior – faz sem vontade de fazer, o que indica que ele não projeta suas possibilidades mais próprias, não é si mesmo. O mundo das ocupações tira o tempo desse indivíduo, dificultando que ele pense na sua própria vida. Então ele procede de maneira automática e repetitiva, sem provocar o exercício da consciência, sem refletir por que age assim. Pensar demanda esforço. O conselho do poeta ao interlocutor é que pare de se sabotar, agindo conforme sua vontade, porque *a vida é um piscar de olhos*. Estar insatisfeito não é normal. Deixar que o impessoal e as tradições determinem sua escolha fingindo que está tudo bem não está correto – está faltando amor próprio, brio.

A terceira estrofe elucida e aprofunda a má disposição em que o interlocutor vive. Ele é infeliz no trabalho e no lar e, mesmo assim, mantém-se nos dois ambientes por medo de um destino imprevisível, inseguro. *Detesta o patrão* pelo fato de depender dele economicamente, mas não enxerga que, na dimensão existencial – superior à financeira –, é o receptor mesmo que manda nele, projeta-se à luz de sua vontade, controla e determina sua essência. Então, se a renda não paga a dignidade, é interessante que peça demissão. Mas o receio de o risco fracassar predomina na

ocasião. Da mesma forma, ocorre no lar: o casamento não agrega nada a ele, mesmo assim, dorme com a esposa sem ter vontade. Nega seu poder-ser mais próprio, por isso não é livre. Uma separação exige trabalho, dinheiro, mudança de casa, além de causar desonra pública, sob os olhos algezes da tradição. Também existe o medo de não se conseguir um outro relacionamento que resulte em bons frutos, ou ficar sozinho, sem uma companheira. Isso tudo é justificativa de *continuar na mesma*.

Para finalizar, Raul Seixas (1977) explora a questão do clamor, que é a voz de dentro aconselhando a direção aonde ir. O interlocutor, sendo representado pelo pronome *você*, pode ser qualquer pessoa. Pode ser a advogada, o padre, o empresário, a vizinha ou até mesmo o autor da música (por que não?), que vai para o seu trabalho todos os dias, fazendo as mesmas execuções, ganha seu salário, possui uma esposa, vive, “feliz”, com sua família, mas, no fundo, não é si, mas sim um fracassado, que teme a mudança para algo melhor. Esse cidadão prova para o sistema tradicional que está dentro dos padrões para ser aceito e julgado normal. Ouve, todos os dias, a voz da consciência, que clama, porém finge que não ouve, enganando a si. Se seguir esse clamor, sabe que haverá novos objetivos a serem realizados, então terá que passar por *estradas esburacadas* da existência, o que amedronta. É mais confortável virar as costas para a voz da consciência: basta dormir. Não tem coragem de decidir por si, de se libertar para viver suas possibilidades mais próprias e encarar o pavor dos acasos que o destino apresenta.

Na música *Por Quem os Sinos Dobram*, componente do álbum de mesmo nome, lançado em 1979, o interlocutor também coloca a cabeça no travesseiro para não ouvir o clamor:

Nunca se vence uma guerra lutando sozinho
Cê sabe que a gente precisa entrar em contato
Com toda essa força contida, que vive guardada
O eco de suas palavras não repercutem em nada

É sempre mais fácil achar que a culpa é do outro
Evita o aperto de mão de um possível aliado, é...
Convence as paredes do quarto, e dorme tranqüilo
Sabendo no fundo do peito que não era nada daquilo

Coragem, coragem, se o que você quer é aquilo que pensa e faz
Coragem, coragem, eu sei que você pode mais.

O cantor começa suas palavras ilustrando a vantagem da união, da amizade, sem a qual não se alcança objetivos, *não se vence uma guerra*. Seixas (1979) dialoga com o ouvinte, estimulando-o a se abrir mais com as pessoas, descartar a frieza e cultivar a convivência, ou seja, entrar em contato

com seu lado harmônico, manifestando a bondade guardada dentro de seu âmago por conta de orgulho. Apenas falar sobre essa força do bem não adianta nada. É fundamental acionar o que se prega para beneficiar a humanidade de alguma forma.

Porém praticar a teoria é difícil, fato que muitos usam como pretexto para *cruzar os braços* e não tomar iniciativa de se juntar com o próximo para construir um mundo melhor. O interlocutor se distancia do outro, teme a frustração de não conseguir tal objetivo, afinal a convivência o tira da zona de conforto, exigindo que ele permita que os fatos aconteçam conforme os interesses desse outro. É mais doce cada um agir sozinho, conforme seu gosto. O roqueiro critica a atitude de fugir do clamor, que avisa que o caminho do individualismo não é saudável. O ouvinte da música deseja enganar sua consciência, alegando que a união não aconteceu por culpa do outro, e não por parte dele. Porém sabe, no fundo do peito, que *não era nada daquilo*. Somente as paredes do quarto acreditam nessa mentira.

O autor conclui sugerindo ao interlocutor que tenha coragem para ouvir a voz da consciência e começar a fazer aquilo que quer, isto é, agir segundo o que a boca fala, não ser hipócrita. Quando se tem coragem suficiente para ouvir legitimamente o clamor, a zona de conforto fica distante e a liberdade de ser si mesmo entra em cena. Heidegger (2005, p. 76, parte II) afirma que “permitir a proclamação dessa possibilidade numa compreensão implica o *tornar-se livre* da pre-sença para o clamor: a prontidão para poder-ser aclamada. Compreendendo o clamor, a pre-sença *se faz ouvido de sua possibilidade de existência mais própria*. Ela escolheu a si mesma”. Raulzito dá o último empurrãozinho: acredita na capacidade de seu ouvinte de sair de uma existência fácil para entrar no árduo engajamento de melhorar o mundo através da boa convivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Depois de interpretar as canções de Raul Seixas, constatamos a riqueza de sua obra não só no aspecto filosófico, mas também linguístico. O sujeito lírico consegue expressar suas ideias, oferecendo acessibilidade do analfabeto ao intelectual. Não é preciso ser especialista em certo conhecimento para entender grande parte de suas mensagens, deixadas por meio da música. Porém isso não significa que seu discurso seja superficial ou pobre de conteúdo. Pelo contrário: o artista baiano lança -- de modo simples, sem prolixidade nem palavras rebuscadas -- raciocínios complexos associados à existência, com mensagens comprimidas, breves, que se desdobram em reflexões longas e riquíssimas. Nenhuma estrofe é escrita em vão. Por trás de cada verso, há ideias que podem servir como assuntos de conversas extensas. Pode-se afirmar que o compositor fala muito com poucas palavras.

Cada música de Seixas constitui uma interpretação singular sobre a vida e a realidade e a estratégia do intérprete em questão é colocar o sentimento à frente da razão. A liberdade é abordada pelo compositor de maneira fenomenológica, sem pressupostos, teorias prévias que bloqueiem perspectivas exóticas ou, até mesmo, ousadas. O que guia seu entendimento acerca do existir é sua intuição. Raul Seixas não se importava com o que diriam sobre suas mensagens, apenas defendia a subjetividade de cada um. Sua opinião era que, conforme cantou em *Meu Amigo Pedro*, analisada nesta pesquisa, “cada cabeça é um universo”.

O sucesso que teve como artista não é aleatório. Ele abordou aspectos que acontecem no cotidiano das pessoas em geral, a saber, o mundo das ocupações, a mesmice da rotina e a falta de tempo para pensar na vida. O ouvinte se identifica com suas canções porque vive o que ele canta. O Maluco Beleza não pensava só em si. Conseguiu explorar a relação parte-todo, no caso, indivíduo-sociedade, ao indicar que a responsabilidade se funda em pensar no outro e que cada atitude humana é exemplo inspirador para toda a humanidade.

Apesar de as letras do cantor explorarem amplamente fatores da realidade circundante, ele sabia que nunca chegaria à sabedoria plena. Sua voz cantava mais perguntas do que respostas. Percebemos isso na canção *Todo o Mundo Explica*, em que Seixas critica o fato de haver uma explicação para tudo. Preferia o incompletude, motor de seus questionamentos. Por esse motivo, adota a circularidade de Heidegger, ou seja, o conhecimento circular, que nunca acaba. O roqueiro baiano estava longe de ser mais um mero ser humano que pensa saber de tudo, como acontece na

Loteria da Babilônia. A graça da vida é aprender. Ora, só assim, acontece a evolução humana. Se não há mais espaço para fazer descobrimentos, não há mais crescimento.

A soma de conteúdo e forma em suas músicas é um aspecto único. Poucos atingiram um grau artístico tão sublime e refinado como ele, O fato de ser filósofo, poeta e cantor ao mesmo tempo fez dele um artista único, puramente peculiar. O lirismo que alcançou é prova de que não “brincou em serviço”, ou seja, fabricou sua obra com talento e dedicação. Desobedeceu às regras gramaticais, mostrando que não é necessário falar bonito para falar bem. Sua linguagem estava além das regras linguísticas, porque a poesia voa até lugares que a gramática, rígida que é, sequer sonha existir. E, para equilibrar essa rebeldia, o artista suscitou inveja nos engenheiros: usou a matemática para fazer construções poéticas com ritmo e métricas perfeitas à moda parnasiana. Raul Seixas também brincou com o som das palavras, fazendo trocadilhos, ambiguidades que driblaram a censura da Ditadura Militar.

Mais um fator poético em suas canções é a inspiração, o discurso emotivo. Sensível que era, descreveu seu sentimento com suavidade e franqueza, provocando grandes emoções no seu público. Formulou, com sagacidade, metáforas geniais que ajudaram a elucidar seu sentimento. Sabia do poder das analogias, comparações, então resolveu articular conceitos abstratos com experiências concretas, por meio de imagens, aproximando o público consigo, ajudando-o a entender a complexidade de seus pensamentos. Outra forma que encontrou para se avizinhar do ouvinte foi conversar com ele. Percebemos que a interlocução é uma constante em suas músicas. Essa característica chama o ouvinte para analisar suas ideias, faz com que ele preste mais atenção em cada palavra e se sinta mais à vontade. É uma forma de carisma, mesmo que seja inconsciente.

O lado filósofo do baiano também não deixa a desejar. Ele vai até as profundezas do pensamento para, de lá, tirar tesouros em forma de produtividade reflexiva. É impossível não pensar, mais atentamente, depois que se ouve certa música ou um disco de Raulzito. Ele provoca, afaga, discorda, confunde e questiona. Explorou tão bem o tema liberdade como os filósofos, e ainda sem o peso da objetividade que estes possuem. Ao longo desta pesquisa, constatamos que existe algo que liga a liberdade com os cinco fatores encerrados por ela. Esse fio condutor é a autenticidade. A ideia de ser si mesmo não abandona seus posicionamentos sobre a existência.

Raulzito defende seu estado de ser humano. Reconhece a diferença entre ele e um cachorro ou uma galinha, que não se questionam, por isso são comandados. O homem compreende a si e o mundo, questionando a realidade. Não há ninguém como ele no planeta. Sua capacidade de refletir sobre a vida é insuperável diante dos outros entes, pois, no caso do ser humano, a existência precede

a essência. Primeiro, nasce, depois escolhe. O cotidiano só influencia uma pessoa a fazer o que e como os outros fazem se ele permitir, negando sua unicidade. Ora, o homem é o seu projeto, diferente de uma cadeira, que, antes, recebem uma função, uma essência e, depois, existem, são fabricados. Deve preservar sua personalidade, seus valores, acima de tudo, portanto ninguém deve lhe dizer ou impor o que deve fazer e como se comportar. A consciência da morte leva o indivíduo a descobrir que ele é único, ao mostrar que somente ele pode assumir sua passagem para a não existência. Então ele não pode perder tempo ao não escolher seu próprio caminho na vida, até porque o fim não depende da trajetória. Não se deve temer o caminho escolhido. Ora, os machucados, os fracassos e decepções fazem parte de qualquer trilha que se escolha. É fundamental para cada pessoa ter coragem para assumir sua propriedade, ser si mesmo, por mais que a tradição oprimas o caminho escolhido. É melhor defender a própria essência, sendo feliz, do que ter a vida fácil e mentir para si mesmo *esperando a morte chegar*. Afinal, a zona de conforto *é um barato que custa caro*.

Esta pesquisa pode contribuir como referência para estudos e práticas sociais ligadas ao universo poético e filosófico. O seu conteúdo lírico pode ser usado em oficinas e aulas literárias, em que se exercita a escrita e leitura de poesia. Dessa forma, o cidadão tem a oportunidade de conhecer o universo lírico e a obra de Raul Seixas ao mesmo tempo. Isso promove o desenvolvimento das habilidades de expressão e criatividade bem como lhe viabiliza a potencialização de autoconhecimento e conscientização sobre a existência humana e suas nuances, fazendo-o incorporar as ideias de Raulzito nas suas vivências, no sentido de se tornar mais reflexivo e humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABONIZIO, Juliana.; TEIXEIRA, Rosana. *Raul Seixas: Estudos Interdisciplinares*. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2015

ANDRADE, Carlos Drummond de. *José*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

COSTA, N.B. *Canção popular e o ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa*. In: *Linguagem em (Dis)curso*. Tubarão, v. 4. Julho/dezembro de 2003.

DINUCCI, Aldo. *A Iminência da Morte e o Desfrutar da Vida na Poesia e no Ethos Greco-Romano*. São Paulo: Feusp, 2009.

FORTUNADO, Ivan. *TOCA RAUL!: Intertextualidades nas músicas de Raul Seixas (in memoriam)*. São Paulo: Revista Aurora, 2011.

FRANZ, JAQUELINE PRICILA DOS REIS. *Mapas do Acaso: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

HUSSERL, E. *A ideia da Fenomenologia*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1990.

HUSSERL, E. *La philosophie comme Science rigoureuse (Philosophie als strenge Wissenschaft)*. Trad. Quentin Lauer, Paris: PUF, 1955.

LOUREIRO, Isabel (org.) - *Herbert Marcuse – A grande recusa hoje*. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MARIANI, Bethania. *Discursividades Pret-à-Porter, Funcionamento de Fake News e Pcessos de Identificação*. Niterói – RJ. Entremeios: Revista de Estudos do Discurso, 2018.

NATIVIDADE, Marcelo; OLIVEIRA, Leandro de. *Sexualidades Ameaçadoras: Religião e Homofobia(s) em Discursos Evangélicos Conservadores*. Rio de Janeiro: Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, 2009.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Companhia de bolso, 2009.

NUNES, B. *Hermenêutica e Poesia: o Pensamento Poético*. Belo Horizonte, Editora UFMG, organização de Maria José Campos, 2011.

PAULA, A. A.; SILVA, L. G. . *Raulzito, um Filósofo da Pós-modernidade*. In: IX ENCIC - Encontro Nacional Claretiano de Iniciação Científica, 2016, São José dos Campos. Anais da IX ENCIC - Encontro Nacional Claretiano de Iniciação Científica, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Paris, Editora Nagel, 1970.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.