

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Raquel de Assis Pacheco Ferreira

O “EU” E A MORTE EM RAUL SEIXAS

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso).
Orientador: Dr. Luciano Caldas Camerino.

Juiz de Fora
2022

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, Raquel de Assis Pacheco Ferreira, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 201972149A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado O “EU” E A MORTE EM RAUL SEIXAS, desenvolvido durante o período de 18 de abril de 2022 a 19 de agosto de 2022 sob a orientação de Luciano Caldas Camerino, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

Raquel de Assis Pacheco Ferreira

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e **assinada** pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas.

O “EU” E A MORTE EM RAUL SEIXAS

Raquel de Assis Pacheco Ferreira

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo elaborar uma análise crítica acerca da perspectiva filosófico-existencial da música de Raul Seixas, tendo como enfoque seus principais álbuns lançados durante a década de 1970. Para levar a cabo tal empreitada será necessário contextualizar a obra do músico em uma breve história da música nacional, para que melhor possamos compreender o lugar de sua música como forma de resistência individual a partir do estabelecimento de uma relação peculiar com a morte em suas letras. O método utilizado será o de revisão bibliográfica a partir de trabalhos em vários campos de estudo, principalmente a história da música, a filosofia e a semiótica.

ABSTRACT

The present work aims to elaborate a critical analysis around the philosophical-existentialism perspective on Raul Seixas's music, focusing on his main albums released in the 1970's decade. To realize this goal, it will be necessary to contextualize the work of this musician in a brief history of national music, for us to better understand the place of his music as a means of individual resistance from the establishment of a peculiar relation with death in his lyrics. The method used will be the bibliographical review on many fields of study, with main focus on history of music, philosophy and semiotics.

1. INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objetivo destacar uma perspectiva filosófico-existencial em uma coletânea selecionada de obras de Raul Seixas, tendo como enfoque principal os álbuns lançados durante a década de 1970. Sendo a música uma expressão cultural de uma sociedade em determinada época, é impossível estudar tais obras simplesmente a partir da interpretação das letras e das melodias. Para fazermos justiça à complexidade deste fenômeno, será necessária uma breve contextualização histórica acerca dos movimentos culturais urbanos do Brasil, bem como o impacto do surgimento do rádio e da televisão na forma de distribuição da cultura no país.

A música está enraizada na história do povo brasileiro desde sua origem. Desde o início da colonização, nas sociedades indígenas conquistadas pelos portugueses a principal característica observada pelos colonizadores era a simbiose entre os ritos sociais, a música e a dança.¹ Com seu domínio, os portugueses impuseram suas tradições musicais centralizadas nas cerimônias católicas, introduzindo novos instrumentos, como os instrumentos de corda e novas formas de canto e melodia. Tal imposição faz com que os povos originários sejam obrigados a praticar seus ritos, música instrumental e danças na clandestinidade. Esse movimento faz com que a música popular, ou seja, a música produzida e apreciada pela população despossuída, seja utilizada como forma de resistência aos poderes hegemônicos.

O mesmo acontece no caso das pessoas escravizadas trazidas da África para nosso continente. Apesar da proibição de suas manifestações culturais por parte da coroa portuguesa, a insistência dessas práticas na clandestinidade nos trouxe novos instrumentos de batuque e de sopro, aumentando a gama de influências e possibilitando uma grande mistura cultural que está no cerne do nascimento da música popular em nosso país. As primeiras expressões da música popular são marcadas pelo sincretismo, tanto no âmbito religioso, quanto no âmbito instrumental.²

Esse sincretismo musical imposto pelos colonizadores inaugura na música brasileira uma de suas características fundamentais. Tal característica diz respeito ao fato de ao longo de nossa história, as expressões musicais produzidas pelas classes menos abastadas e por elas apreciadas, o que no presente trabalho chamamos de “música popular” serem utilizadas como forma de resistência tanto por parte dos indivíduos que a produzem quanto pelo público ao qual tais estilos musicais são destinados.

¹ JUNIOR, J.F.S.Q. *Música Brasileira*. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019. p.7.

² Ibid.p.9

A primeira metade do século XX foi marcada por intensas mudanças na sociedade brasileira. Com a rápida urbanização trazida pela industrialização e a imigração no fim da República Velha, surgem novas formas de expressão cultural oriundas dos centros urbanos. Para acompanhar o aumento do fluxo populacional foram postas em prática políticas de grandes reformas urbanas, modificando a relação entre as pessoas, a cidade, e os meios disponíveis de acesso à cultura baseados nos ideais de segregação propostos pela ciência da época.³ A urbanização desordenada com os grandes movimentos migratórios rumo às cidades traz influências regionais do campo a gêneros nascidos no seio das capitais, como o samba, e o jongo. Com o advento do rádio, os gêneros musicais populares se tornaram mais acessíveis à maioria da população, porém não sem a mediação da indústria fonográfica nascente.

O advento das novas tecnologias traz à música popular brasileira, que sempre foi um grande foco de efervescência cultural e contestação política, novos instrumentos e meios de reprodução do conteúdo produzido. O rádio e a distribuição através de gravação em discos aumentaram bastante o alcance das performances, que antes somente eram disponíveis aos ouvintes que conseguiam ter acesso às apresentações ao vivo, que muitas vezes, no caso da música popular, eram coibidas pelas autoridades. Ao mesmo tempo em que gêneros populares de uma determinada região eram apresentados a novos públicos, tais gêneros também recebiam influência direta dos novos ouvintes que eram expostos a tais músicas.

A primeira música gravada pela Casa Edison foi o lundu “Isto é Bom”, composição de Xisto Bahia interpretada pelo cantor Manuel Pedro dos Santos (mais conhecido como Baiano). O sistema de gravações impactou o mundo da música, influenciando significativamente em diferentes aspectos da produção musical: qualidade e potência vocal do(s) cantor(es), tipo de instrumentação utilizada, duração, tema e estruturação das canções etc. (JUNIOR, 2019, p.55)

O advento de tais métodos de reprodução foi um dos principais responsáveis por músicas de origem popular, tal como o samba, alcançarem um papel de destaque no cenário musical nacional a partir da década de 1930.⁴ Isso faz com que tais músicas sejam apreciadas e apropriadas pelas classes mais abastadas, adicionando elementos da música erudita ao formato tradicional, por exemplo, do samba, produzindo várias subdivisões do gênero, tais como o samba-canção, o choro, samba de breque e o samba-enredo.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por grandes movimentos de contestação política e cultural na sociedade brasileira. Apesar da repressão intensa aos partidos políticos e movimentos de organização popular exercida pela ditadura cívico-militar através de seus atos institucionais, a resistência encontrou na música, cinema e literatura, formas de contestação dos costumes e valores vigentes (SANTOS, 2019). Para além da efervescência política, o período em questão foi marcado pela difusão do rádio à boa parte dos lares brasileiros, com a invenção de aparelhos mais baratos e grandes projetos de infraestrutura para a propagação do sinal para as capitais e cidades localizadas no interior do país.

A Bossa Nova é a síntese de tal processo, pois reúne em um único gênero as influências da música popular, como as variações do samba e de outros gêneros comuns aos povos indígenas e de origem africana, como por exemplo, a combinação de atabaque, pandeiro e outros instrumentos de percussão com instrumentos de corda com arranjos de música erudita. Outra inovação do estilo musical em questão é a importação de arranjos e instrumentos do Jazz estadunidense, popularizando a participação de influências estrangeiras nas composições nacionais.

Para além das inovações musicais, a Bossa Nova foi responsável pela popularização, em suas letras e melodias, de temas relacionados à insatisfação popular, com a canalização de anseios e perspectivas da juventude, que se via excluída dos processos de decisão política, principalmente após o golpe militar de 1964 e a instauração do período ditatorial no país.⁵

O processo de popularização do rádio foi responsável não somente pela modificação da estrutura interna da produção da música popular e das preferências do público nas grandes cidades e no campo, como também apresentou ao grande público brasileiro gêneros musicais estrangeiros. Essas mudanças se refletem não somente

³ Brito F, Horta CJG, Amaral EFL. *A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas*. OSF Preprints, 2001.

⁴ Ibid.p.56.

⁵ Ibid.p.63.

no conteúdo das letras musicais, mas na introdução de novos instrumentos e ritmos importados, como é o caso da guitarra elétrica e as influências do *rock n'roll* na música popular.

Para além das influências do rock em vários gêneros musicais, também devemos destacar o surgimento de uma variante do gênero estadunidense no Brasil. Esse ponto é marcado por uma inversão do que vinha acontecendo no passado. Uma vez que o gênero musical é apropriado pela indústria fonográfica, tal processo não se trata somente de uma tradução das músicas produzidas nos Estados Unidos e Inglaterra, mas também trata-se da produção de músicas em português, com influências e instrumentos das expressões musicais populares e com letras produzidas nas temáticas nacionais, principalmente relacionadas às insatisfações políticas da juventude nos centros urbanos nacionais.

No caso da juventude, a contestação política se mistura à construção de uma identidade própria, em um processo que, nas sociedades ocidentais capitalistas contemporâneas, está intimamente ligado ao lazer, sobretudo à música. A produção voltada para atender ao mercado fonográfico fez com que o rock também se dividisse em diferentes movimentos. A Jovem Guarda foi um movimento proposto para atender aos interesses da indústria, com músicas aceleradas, ritmos dançantes e letras românticas, de fácil assimilação, voltadas para o consumo do público jovem.⁶

Ao mesmo tempo, surgem movimentos de contestação através do próprio *rock n'roll* a este modelo estético promovido pela indústria fonográfica, através da incorporação de elementos da cultura regional e dos movimentos filosóficos e políticos da contracultura.

As transformações ocorridas no rock mundial nos anos 1970, especialmente lideradas por grupos como The Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan e Led Zeppelin, bem como o surgimento do movimento hippie produziram efeitos significativos no rock nacional. Artistas como Mutantes, O Terço, Novos Baianos, Raul Seixas e Secos e Molhados adotaram uma proposta de criação musical diferente dos padrões artísticos até então conhecidos. Napolitano (2002, p. 71) afirma que o rock brasileiro nesse período pode ser caracterizado como um espaço alternativo marcado por “incurções na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 1968”. Esse movimento ocorreu durante a Ditadura Militar brasileira, sendo indubitavelmente influenciado pela constante censura e repressão sofridas durante esse período. Além disso, tem início a realização dos festivais de rock, sendo o maior deles o Hollywood Rock, ocorrido em 1975 e que contou com a participação dos principais nomes de gênero no país. (JUNIOR,2019,p.69.)

A partir de tal contextualização histórica acerca das origens do rock no país, buscamos realizar uma pesquisa mais elaborada sobre a obra de Raul Seixas, sua relação com o gênero *rock n'roll* e a filosofia existencial contida em suas letras. Como foi dito anteriormente, historicamente a música popular é, ao mesmo tempo, um espaço de luta e uma ferramenta de resistência contra as opressões vigentes em nossa sociedade profundamente desigual. Entretanto, as formas de resistência e os espaços em que são travadas as lutas modificam-se constantemente, acompanhando as modificações no tecido social, as novas influências populares e as tecnologias de produção e distribuição musical.

No caso do *rock n'roll* e, mais especificamente, da música de Raul Seixas, estão contidas reflexões e questionamentos sobre o modo de vida tradicional, aos valores vigentes e ao moralismo defendido pelo período ditatorial. Essa resistência cultural suscita reflexões filosóficas de cunho existencial sobre temas tais como a morte (*Canto para minha morte*) e sobre a organização social tradicional (*Sociedade alternativa*). No primeiro caso, a canção atribui à morte uma determinada potência existencial, pois, ao mesmo tempo ser aquilo que faz cessar a potência de agir do enunciante, a curiosidade sobre sua chegada impulsiona o autor a dar sentido às coisas.

Em síntese, mediante uma leitura geral, percebemos a atitude de aceitação e certeza ante a morte; no entanto, a postura direciona-se, sobremaneira, para um comportamento de inquietude em virtude de como será o “rosto” da morte. (FREITAS, FACIN, 2012,P.583)⁷

⁶ Ibid.p.69

⁷ FREITAS E., FACIN, D. *Análise enunciativa de Canto para minha morte, de Raul Seixas. in Linguagem em (Dis)curso.* v.12, n 2. Tubarão, 2012. p.583

Outra questão interessante a ser explorada na composição em questão é o lugar em que a subjetividade daquele que a enuncia aparece. Ao colocar a morte como interlocutora a quem o autor dirige a palavra, o compositor desloca o espectador, ou seja, o ouvinte, para compartilhar consigo as mesmas incertezas que são enunciadas. Esse movimento se dá na personificação de um fenômeno comum a todos os seres humanos. Isso faz com que o ouvinte se identifique com o sentido enigmático atribuído à morte pelo autor.⁸ Ao invés de relatar através de um discurso racional a experiência de inquietação da morte, o autor utiliza tal recurso linguístico para que o espectador vivencie tal inquietação.

Esse movimento discursivo pressupõe um certo lugar para a subjetividade na experiência, um lugar de autoconstrução permanente. Esse sujeito que desfruta de constante inquietação consigo mesmo, também é proposto pelo artista como agente político na construção de uma nova sociedade, em alternativa tanto ao modelo capitalista tradicional proposto pelos EUA, quanto ao modelo comunista proposto pelas organizações de esquerda⁹ durante a guerra fria. Com influências do anarquismo e do misticismo, Raul propõe uma visão alternativa da espiritualidade, bem como dos dogmas e preceitos morais conservadores que eram impostos em sua época, em uma relação com a natureza e a ecologia.¹⁰

2.1. RÁDIO, MÚSICA POPULAR E ROCK N' ROLL

A adoção de elementos da música popular nas composições musicais apresentadas ao grande público passa a ser vista com bons olhos a partir do século XX, uma vez que o Estado e parte da elite comprometeram-se com a criação de uma nova estética musical apresentada como a nova música nacional. O modo de criação de novos estilos musicais tinha como fundamento a apropriação de características, instrumentos e ritmos oriundos da música popular, dos povos negros e indígenas e a mistura dessas características com os ritmos tocados nos salões europeus.

Outro fator de muita relevância no século XX é o surgimento do rádio, que, com pesados investimentos públicos, foi responsável pela criação de um grande público nacional consumidor de música, uma vez que o acesso à música era restrito às apresentações ao vivo, que eram performadas somente nos espaços eclesiais, nos salões privados pertencentes à aristocracia, e nas ocasiões de festejos e eventos culturais populares.

O surgimento do rádio também foi responsável pela disponibilização do acesso a gêneros musicais regionais, que antes ficavam restritos às suas localidades, como o caso do samba. O ritmo em questão, no fim do século XIX e início do século XX, era típico das periferias e subúrbios do Rio de Janeiro e sofria com a repressão do aparato policial por ser tachado como música de qualidade inferior, principalmente por ser associado à população negra. Com a transmissão de sambas nos grandes meios de comunicação pelo rádio, o gênero se tornou um fenômeno nacional e um dos símbolos da cultura brasileira a serem exportados pela indústria cultural nascente.

O rádio não somente impulsionou grandes mudanças na dinâmica das relações musicais inter regionais como também possibilitou a projeção internacional da música brasileira aos palcos estrangeiros, ao mesmo tempo em que permitiu a importação de gêneros e instrumentos internacionais em nosso território, popularizando seu consumo por todas as camadas da população. O maior exemplo de tal intercâmbio é a introdução da guitarra elétrica e a popularização do *rock* como estilo musical apreciado pelo público brasileiro.

A primeira manifestação do rock em território brasileiro tem como marco a interpretação da música *rock around the clock* por Nora Ney em 1955. Tão logo o ritmo foi introduzido em nosso país, começam a surgir movimentos de apropriação da formação tradicional das bandas de rock, composta por guitarra, baixo, bateria e vocal aos temas e instrumentos típicos da cultura nacional.

Para além da difusão do estilo musical, o rock introduz um jeito de ser rebelde, que se populariza bastante entre a juventude e inspira novos modos de vida em contraponto ao que pregava o conservadorismo e tradicionalismo vigentes na época. Tendo em vista o caráter de rebeldia do rock nacional, Raul Seixas foi um dos maiores expoentes de inspiração desse estilo de vida contestador. No que diz respeito ao estilo de vida, Raul foi

⁸ Ibid.p.584.

⁹ BOSCATO, L.A. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo: USP, 2006. p.5.

¹⁰ Ibid.p.7.

o primeiro a encarnar o modo de ser contestador e despreocupado dos roqueiros, que viria a ser uma inspiração para as gerações posteriores.

Porém a resistência inspirada pelo artista vai além de uma estética de seu modo de vida individual. Em suas letras e melodias estão contidos preceitos filosófico-existenciais que complementam o estilo de vida “roqueiro” com uma forma específica de atribuir sentido à própria existência, lidar com preocupações que assolam os seres humanos ao longo de toda sua história, como a morte e ao mesmo tempo contestar a hipocrisia dos valores conservadores em uma sociedade subjugada pela ditadura cívico-militar. Para que possamos compreender melhor tais afirmações será necessário explorar cada um desses tópicos de maneira aprofundada.

2.2. ROCK E ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Embora o objetivo do presente trabalho não seja realizar uma descrição biográfica de Raul Seixas e sua obra, é importante levantar alguns pontos de sua vida a título de demonstração sobre a forma como o estilo musical em questão influenciou suas ideias acerca da concepção de uma existência livre. Raul Seixas nasceu em 28 de junho de 1945, em Salvador. Tendo nascido em uma família de classe média soteropolitana e filho de um engenheiro dedicado à leitura e entusiasta da tecnologia, teve acesso ao rádio, aos discos e aos livros em seu ambiente familiar. Desde sua infância em Salvador, no auge da popularização do rádio no Brasil, Raul demonstrava preocupação com as questões existenciais relacionadas à vida e à morte.¹¹ Desde antes de começar seu caminho na música, Raul buscava transpor tais inquietações através da linguagem escrita e dos desenhos.

Foi seu encontro com o rock que possibilitou a exposição de tais questionamentos através de uma combinação entre a música e a teoria escrita. Mesmo antes de se consolidar como artista da música, quando tocava com os *Panteras*, Raul vê no rock, principalmente na atitude, vestimenta e na dança de artistas como Elvis Presley, uma forma de afronta ao machismo consolidado na sociedade soteropolitana dos anos 60.

Neste período de sua carreira, o caráter de resistência de sua obra constituía-se em apresentar ao público do interior da Bahia essa nova forma de fazer música completamente em contraste com o tradicionalismo da cultura baiana. Não se tratava simplesmente de apresentar um novo estilo musical às pessoas, mas também, de levar ao público o mesmo impacto que Raul teve ao entrar em contato com novas formas de se pensar a masculinidade a partir do momento em que teve contato com os artistas do Rock. Ao mesmo tempo, nesse período, o músico teve contato com obras de grande relevância do pensamento contemporâneo, como a psicanálise freudiana.¹²

Ao entrar em contato com a música dos Beatles, Raul passa a sentir necessidade de compor suas próprias músicas, o que serve de pontapé inicial para a formação de um pensamento propriamente filosófico no interior de suas composições, que se estenderia para além da estética de contestação dos valores tradicionais.¹³ O músico relembra que suas primeiras tentativas de composição já tangenciam o tema da morte mesmo na época dos Panteras, quando relembra, em entrevista, os versos que compôs sobre a necessidade de parar de fumar.¹⁴

Já em suas primeiras composições ficam evidentes certas características de sua escrita que acompanhariam o músico por toda sua carreira. Dentre tais características podemos citar a escrita em primeira pessoa, utilizando-se de alegorias da vida cotidiana para realizar apontamentos acerca de questões existenciais.

¹⁵

No caso de *Eu do Sol*, um “rock balada”, como o autor mesmo classifica a composição, o tema da letra trata da relação entre o estado do eu-lírico em relação ao pôr-do-sol e a negação da adoção de uma postura contemplativa.¹⁶ Mais adiante o autor segue seu discurso ao negar a exaltação da natureza feita por aqueles a quem ele se refere por “poetas descritivos”, para apostar em uma exaltação do sujeito, sempre presente na capacidade de descrever tal cenário.¹⁷

¹¹ PASSOS. S. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2007. p.1.

¹² Ibid.p.20.

¹³ Ibid.p.23.

¹⁴ Ibid.p.24.

¹⁵ Ibid.p.26

¹⁶ “Hoje a janela me ofereceu / uma paisagem (...) / ofereceu-me o pôr-do-sol / ...muitos, eu sei, em meu lugar, seriam capazes de poetar / (...) eu, porém, estava neutro” - Ibid.p.26.

¹⁷ “Os poetas descritivos estão redondamente enganados / (...) ao invés de exaltar a beleza da natureza falsa / deveria dedicar odes a si próprios / exaltando o nosso eu / que sem dúvida é

É nesse período compreendido entre o fim da década de 1960 e o início dos anos 1970, que o artista (apesar de Raul não gostar da utilização do termo) consolida tanto seu estilo musical, quanto o esboço de uma teoria filosófica acerca da existência. Nesse sentido a música de Raul Seixas se torna algo bem peculiar, pois, nas palavras do próprio autor, não é possível separar sua música de sua teoria, uma vez que, segundo ele, toda forma de expressão a partir de sons é música, que é diferente do que o autor chama de arte, o que ele classifica como a capacidade de atingir algum objetivo com tais modos de expressão individual.

Minhas músicas são muito fáceis, muito bobas, mas eu gosto delas, eu sinto. Eu só posso fazer isso. Aí tem nego que diz “você é um escritor, suas ideias são muito mais avançadas que sua música”. E eu digo “que loucura, não tem comparação, é um absurdo traçar um paralelo desses”. Eu gosto é desse cum-pá-cum-cum, é a única coisa que sei fazer, se adapta exatamente. Eu consigo escrever meu livro colocando dentro dessa música, desse ritmo tribal, porque o que eu falo é tribal. (PASSOS,2001,p.28)¹⁸

Como podemos observar na passagem dessa entrevista de 1975, desde o início de sua carreira musical o autor defende conscientemente a existência de um nexos teórico nas letras de suas melodias. O desenvolvimento teórico em suas músicas não deve, entretanto, ser analisado a partir de um olhar “evolucionista”, a partir do qual um sistema filosófico vai se desenvolvendo em paralelo a seus discos, como se cada um deles fosse um livro hermético contendo certos ensinamentos acerca de uma ontologia ou metafísica geral. O “falar tribal” a qual Raul se refere, diz respeito ao fato de suas obras serem ao mesmo tempo autônomas e parte de uma totalidade que se materializa no disco.

Em cada disco, suas músicas se iniciam e encerram em um tema específico como é o caso de “Canto para minha morte”, que exploraremos de maneira mais aprofundada no próximo capítulo. A música em questão, embora faça parte do álbum *Há dez mil anos atrás*, tem seu objeto de discurso bem definido, a saber, a relação entre o eu lírico e a morte. Apesar dela se iniciar e se encerrar nesse objeto, seu tema geral dialoga com todas as outras composições do álbum em questão, de modo que o álbum seja algo como um mosaico, onde cada peça é independente, porém em consonância com as outras, formam uma imagem de algo maior.¹⁹

O principal desafio encontrado na análise da obra de um autor que desafia os limites entre a música, a poesia, a literatura e a filosofia diz respeito ao método de análise através do qual devemos abordar suas obras. Embora a filosofia de Raul se apresente como algo difuso, bem diferente dos tradicionais sistemas filosóficos, é importante pontuar que, apesar da liberdade de interpretação e associação entre os elementos presentes em suas composições, há um corpo teórico em sua obra que o acompanha desde o início de seus trabalhos. Caso contrário não haveria sequer necessidade da escrita de trabalhos acadêmicos com o objetivo de elucidar a presença dessa teoria.

Em nossa opinião, o principal modo de elucidar a presença desse corpo teórico é através de uma metodologia de análise. O método deve servir de fio condutor para guiar nossa passagem através de suas obras. Embora possa haver concordância entre as interpretações, mesmo elas se baseando em metodologias diferentes, é importante elucidar qual metodologia é utilizada. Como exemplo podemos citar o estudo conduzido por Ernani César Freitas e Débora Facin²⁰, que tem como objetivo, dentre outros, realizar uma análise da música *Canto para minha morte* tendo como metodologia a análise enunciativa.

maravilhoso e incrível / pois é com esse mecanismo complexo que nos leva a perceber tais fotografias.” - Ibid.p.26.

¹⁸ Ibid.p.28

¹⁹ O sistema se baseia na continuidade, na coerência ininterrupta dos seus vários elos, ao passo que a descontinuidade é a lei do tratado. O tratado é comparável ao mosaico: ele justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens, e “nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade”. BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1984. p.22. Parafraseando Walter Benjamin, em nossa opinião, a forma de leitura da filosofia de Raul Seixas se assemelha bastante à forma como o filósofo expõe o modo de apresentação do tratado medieval. Embora sejam gêneros distintos, o “modo de representação” das ideias, como diz Benjamin no livro em questão, se assemelha bastante à forma teórico-artística do tratado.

²⁰ E.C.FREITAS; D. FACIN. *Análise enunciativa de Canto para minha morte, de Raul Seixas* in Linguagem em Discurso, v.12n.2, Tubarão : Unisul, 2012

Em nosso estudo, ao invés de nos dedicarmos à análise de uma música em específico, decidimos analisar o tema da relação existencial entre o “eu” e a morte, que aparece com recorrência em muitas composições de Raul. Para fins de melhor circunscrição do objeto à presente pesquisa, tomaremos como objeto a referida composição, bem como *Ouro de tolo*. Para tal, fazemos usos de outros trabalhos, como o supracitado, com os quais nossas interpretações convergem, para fazermos aparecer esse aspecto da teoria existencial na obra de Raul.

2.3. O EU E A MORTE

Deixadas de lado as questões metodológicas que podem permanecer acerca do curso da pesquisa, partiremos agora para a segunda parte do trabalho, que consiste na análise existencial da obra de Raul. Por “existencial”, nos referimos à relação que constitui não somente a subjetividade, a qual Raul se refere como “eu”, mas também a relação que o “eu” estabelece com aquilo que lhe é exterior. Como referido por Raul em sua crítica aos “poetas descritivos” em *O Eu do Sol*, embora o universo se apresente ao “eu” em suas infinitas formas e cores, a subjetividade que interpreta tais formas e cores que compõem o universo é igualmente composta por múltiplas relações, e somente através da contemplação dessa interioridade é que se pode de fato realizar a verdadeira contemplação deste universo exterior.

Estudemos melhor a forma como o “eu” se encontra no mundo a partir de um estudo mais detalhado do tema da morte. O estudo citado parte do pressuposto de que o lugar em que o autor se coloca na linguagem escrita permite analisar as relações subjetivas e intersubjetivas que se encontram implícitas como pressupostos naquilo que a letra da música enuncia.²¹ Em outras palavras, a partir da análise enunciativa de uma composição que tem como tema a morte, é possível localizar na obra de Raul, a forma como o “eu” se coloca em relação com a morte e com os outros sujeitos.

Os autores de tal estudo defendem que, a partir de tal metodologia é possível realizar a passagem da relação individual estabelecida entre o autor e a morte para uma relação de cunho geral, extraindo daí elementos do modo a partir do qual todos os seres humanos se relacionam com esse fenômeno universal da existência.²² Segundo os defensores de tal metodologia, a enunciação faz aquele que profere o discurso passar da condição de sujeito empírico, ou seja, aquele que revela uma relação particular com um fenômeno através da fala, para a condição de sujeito de enunciado, alguém que se faz humano através da experiência universal da linguagem. É tal experiência que permite realizar a passagem do particular ao universal.²³

Dada a metodologia, os autores entendem tal composição como uma relação estabelecida com a morte em três camadas. A primeira (I) corresponde a uma relação subjetiva que se estabelece na descrição da morte realizada pelo autor. Na segunda (II), é buscado estabelecer a relação intersubjetiva que ocorre para além da descrição, ou seja, a forma como o autor se refere à morte engendra uma conversa entre os dois. Nesse momento a morte é tratada como um sujeito, porém esse sujeito tem a peculiaridade de ser uma “não-pessoa”. Por fim (III), são analisados, a partir dos advérbios, o tempo e o espaço em que ocorrem essa relação.²⁴

Para melhor exposição da análise da música realizada pelos autores, é importante atravessarmos a exposição da letra.

Canto para minha morte

Raul Seixas

Eu sei que determinada rua que eu já passei não tornará 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

²¹ Ibid.p.573

²² Ibid.p.574.

²³ Ibid.p.575

²⁴ Ibid.p.579

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...

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

A letra *Canto para minha morte* constitui um tango dedicado à morte, composto por sete estrofes irregulares, que mostram de forma misteriosa as incertezas que permeiam o fim da vida.²⁵

Já no título da música, o uso do pronome possessivo “minha” indica a personificação e a espacialização da morte em sua transformação em interlocutor. O canto é dedicado à morte, porém, em princípio, não é à morte enquanto fenômeno universal da existência humana, mas a forma empírica através da qual o autor experimentará tal fenômeno em um futuro incerto. Tal modo de objetificação da morte está completamente de acordo com a

²⁵ Ibid.p.582

maneira como Raul compreende o “eu”, como mediador necessário da relação entre os seres humanos e os fenômenos universais.

Toda universalidade concebida passa pelo crivo da experiência individual que, apesar de ser condicionada pelo aparato biológico humano, é também moldada pelas experiências individuais pelas quais aquele corpo passou para se realizar enquanto indivíduo membro de uma sociedade. Apesar disso, o “eu” serve de ponto de partida para a experiência do fenômeno em sua universalidade, pois apesar de o autor se referir a sua morte, no fim das contas o tango é dedicado ao fim da vida, que, apesar de assumir formas diferentes de acordo com o caminho escolhido para ser trilhado por cada um, é uma etapa necessária da existência humana de maneira geral. É sobre esse “jogo” onde o enunciante transita entre o particular e o universal de que se trata o conteúdo filosófico da obra em questão.

Tal “jogo” começa sua construção a partir da primeira estrofe da música, que serve como uma introdução ao assunto abordado no tango. Embora o autor se refira à sua morte específica, ele a caracteriza através da enumeração de algumas sensações e experiências que cessarão a partir do momento em que o ele se encontra com sua morte. Essas sensações particulares adquirem caráter universal à medida em que são dotadas da potência de cessar a existência de qualquer corpo vivo.²⁶

Do ponto de vista linguístico, o caráter de sujeito do autor é construído a partir de sua colocação ao utilizar o pronome “eu”. Isso indica que os fatos enunciados são experienciados por aquele que constrói o enunciado. As marcas da subjetividade do autor são repetidas à medida em que o pronome acompanha os verbos utilizados por ele. Todas as ações que a morte interrompe abruptamente, ao serem acompanhadas do pronome que indica a primeira pessoa.

Ao mesmo tempo, o autor também constrói em seu enunciado uma objetificação da morte através de sua colocação no lugar de interlocutor. Em primeiro lugar, ao classificá-la como algo que vem de encontro a si, passível de ser objeto de seu discurso e caracterizada justamente com o cessar de todas as sensações do sujeito que o profere. Em segundo lugar, por se referir de maneira abstrata a esse interlocutor como um agente passível de realizar ações sobre aquele que discursa, como por exemplo no último verso da estrofe em questão, quando o autor indaga em que momento a morte irá beijá-lo.

Esse movimento discursivo tem por efeito estético a identificação do ouvinte da música, a quem Freitas e Facin se referem como uma espécie de “interlocutor verdadeiro” com o simulacro criado no enunciado, a quem Raul se refere por “morte”. Esse movimento no discurso relaciona de maneira intrínseca o “eu” e o “tu” e torna essa relação pressuposta como necessária para a construção do sentido. Dessa maneira, o interlocutor se identifica tanto com o simulacro da morte, com quem o locutor estabelece uma relação de diálogo, quanto com o caráter enigmático da experiência da potência existencial da morte.²⁷

A partir da construção deste complexo processo discursivo de identificação, segundo Freitas e Facin, o autor se vale de perguntas para influenciar o comportamento do interlocutor com relação à morte na segunda estrofe. O uso da interrogação neste momento demanda do ouvinte uma resposta para tais indagações que são apresentadas acerca do “rosto” da morte. Por “rosto”, o locutor se refere à forma da morte, definida por ele como o momento particular de sua vida que será interrompido pela chegada da morte. Com isso a música se torna de fato um diálogo com o interlocutor por intermédio do objeto projetado identificado pelo interlocutor como o fim de sua existência.

A partir daí o autor vai gradualmente reduzindo o distanciamento estabelecido inicialmente entre ele e a morte, que por sua vez é demarcado pela terceira pessoa. O uso do pronome “ela” não estabelece a morte como um terceiro sujeito na conversa, mas demarca seu caráter de “não pessoa”. O uso da interrogação vai retirando da morte esse caráter e a coloca na posição de interlocutor com o qual o locutor se relaciona no diálogo, apesar de esta marca nunca ser completamente removida, movimento reforçado pela repetição das interrogações na terceira estrofe.²⁸

Com o fim das interrogações, na quarta estrofe, se inicia uma relação discursiva à qual os autores, citando Benveniste²⁹, se referem por “monólogo”. Nessa modalidade da enunciação, apesar de o locutor ser o

²⁶ Ibid.p.582

²⁷ Ibid.583-584.

²⁸ Ibid.p.584-585.

²⁹ BENVENISTE, È.(1970). *O aparelho formal da enunciação*. In: *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006.

único a falar, a subjetividade do ouvinte aparece presente em seu discurso de maneira necessária para a construção do sentido. Neste monólogo a morte ganha características personificadas, como vestes de cetim, ou dotada da capacidade de beijar o locutor. Dessa forma, ao caráter impessoal de medo e incerteza são sobrepostas características humanizadas, que tornam mais próxima a relação entre a morte e o interlocutor.

Nessa disposição do discurso se constrói uma relação que é pessoal, marcada pela possibilidade da presença da morte na intimidade do locutor, mas também pela necessidade de sua presença no monólogo na função de “tu” a quem o “eu” se refere. As características personificadas atribuídas à morte são apresentadas sob a forma de pedidos realizados pelo interlocutor. Em tais pedidos, Freitas e Facin encontram certas modulações no desejo da forma da chegada da morte na ambiguidade das palavras utilizadas. Segundo os autores, quando Raul pede à morte para que “venha vestida de cetim”, ele se refere não somente a uma forma personificada que a morte pode assumir, como à leveza do tecido que deve ser transposta ao momento de sua chegada.³⁰

Ainda nessa estrofe, na passagem “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”, está indicada um dos modos de compreensão de Raul acerca do “eu” empírico. Podemos inferir a partir de tais versos que há uma continuidade entre a subjetividade e os ciclos naturais. O momento de término da existência é também um momento de passagem do corpo a uma outra instância. Enquanto vivente, o corpo ocupa a função de receptáculo das experiências únicas pelas quais passam cada sujeito em seu processo de existência.

O corpo é também o mediador da relação entre os seres humanos, as coisas, os animais e outros seres humanos. No momento em que ele deixa de cumprir essa função, o “eu” que existe na relação entre a vivência empírica e a experiência do universal no fenômeno da morte deixa de existir. O corpo, que é parte integrante do “eu” passa a integrar uma instância outra, a do devir natural. Como o outro também é um ser humano, sua existência tem como mediação um corpo vivo e, a partir do momento em que as cinzas de um corpo de outrora passam a alimentar a vida, elas passam a compor a parte viva de outros “eus” ao contribuir para dar continuidade ao ciclo.

Neste momento a postura do enunciante indica uma separação entre a vontade e o desejo. Na passagem “E no teu beijo provar o gosto estranho que eu quero e não desejo”, em um primeiro momento, o verbo “quero” denota uma postura de aceitação e curiosidade, uma vez que a morte é parte dos ciclos naturais que compõem a existência dos seres humanos e, como ser pensante, há, no “eu” do locutor a curiosidade de passar pela experiência de fim da existência, de “provar o gosto estranho” do beijo da morte.³¹

Ao mesmo tempo, o que denota a capacidade de realização da vida de um ser humano é seu desejo de continuar vivo. Nesse sentido, as pessoas buscam, através da análise racional de suas experiências passadas, realizar escolhas que as permitam manterem-se vivas. Para o “eu”, o processo de existência consiste em uma sucessão de experiências únicas que partem desse sujeito que existe à medida em que vive. Assim sendo, seria uma contradição, do ponto de vista dessa modalidade existencial do “eu” desejar algo que não seja a continuidade de sua vida.

Neste momento do trabalho, será necessária a apresentação de outra composição para que aprofundemos nosso estudo acerca da morte na obra de Raul. A composição em questão é *Ouro de tolo*. Apesar da complexa relação que o “eu” estabelece com a morte, sendo ela interlocutor necessário para a formação do “eu”, uma vez que todo o processo existencial é também o processo de negação da morte, há ainda mais um grau de complexidade que precisa ser desvelado. Embora não possamos realizar um estudo com a profundidade que esta belíssima canção merece, a título de circunscrição do objeto no trabalho e por um limite do tamanho do estudo, será fortuita uma breve análise da maneira como outro aspecto da morte é apresentado.

Enquanto em *Canto para minha morte* o autor narra certas relações de “interioridade”, ou seja, as relações necessárias para a existência do “eu”, na qual a morte é um elemento constitutivo, em *Ouro de tolo* o autor, novamente tendo como ponto de partida sua experiência particular, para discorrer sobre determinados modos de se colocar no mundo. Nessa composição, a morte cumpre um papel peculiar. Vejamos a letra completa:

³⁰ Ibid. p.585-586.

³¹ Ibid.p.588.

Ouro de tolo

Raul Seixas

Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou o dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros por mês

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 devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Pra ir com a família no Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos

Ah! Mas que sujeito chato sou eu
Que não acha nada engraçado
Macaco, praia, carro, jornal, tobogã
Eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho
Se sentir um grandessíssimo idiota
Saber que é humano, ridículo, limitado
Que só usa 10% de sua cabeça animal

E você ainda acredita
Que é um doutor, padre ou policial
Que está contribuindo com sua parte
Para o nosso belo quadro social

Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada, cheia de dentes
Esperando a morte chegar

Porque longe das cercas embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora dum disco voador

Ah! Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada, cheia de dentes
Esperando a morte chegar

Porque longe das cercas embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora dum disco voador

A letra da presente composição, mais regular que a última, narra, de maneira bastante pessoal e retroativa, a decepção do autor para com o sentido que ele vem atribuindo à sua existência. É importante pontuar o fato de que a composição foi escrita em 1973, no auge dos “anos de chumbo” da ditadura cívico-militar. Um dos principais componentes do regime é a propaganda ufanista acerca do “milagre econômico”. Nesse contexto, um dos principais discursos do regime era que os “cidadãos de bem” deveriam se preocupar apenas com sucesso financeiro e ampliação de seu poder de consumo e não se envolver com o processo político.

O título da música, “ouro de tolo”, faz uma alusão aos alquimistas da Idade Média, que buscavam a obtenção de ouro a partir de chumbo. Tal alusão pode ser interpretada de modo figurativo, uma vez que representa a passagem de um estado de espírito pesado, para um estado leve, do chumbo ao ouro, que o autor associa com a busca pela felicidade.³² Ainda nessa metáfora, o “ouro de tolo”, material obtido com aparência de ouro, seria uma referência aos caminhos que levariam a uma aparência de felicidade.

Ao mesmo tempo em que as primeiras estrofes indicam que em determinado momento de sua vida, o autor viveu segundo os preceitos determinados pelo regime. Embora tenha seguido, mesmo sem ter plena consciência, a cartilha apresentada pela propaganda oficial como sendo o caminho para a felicidade, o uso do verbo “devia” precedido pelo pronome “eu”, indica que o autor reconhece que sua apatia frente sua situação financeira atual é um sintoma de que o conceito de sucesso imposto pelo regime proporciona somente uma aparência de felicidade e não a felicidade plena.

Muito há que se discutir acerca das implicações políticas e sociais do significado desta letra. Porém, como dito anteriormente, a canção foi evocada a título de elucidação do papel da morte na atribuição de sentido para a vida, que fica bastante evidente em seu refrão. Na passagem “Eu é que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada, cheia de dentes/ Esperando a morte chegar” há, na morte, um motor de impulso para a atribuição de sentido para a vida.

De acordo com Raul, o modo de se colocar no mundo é a forma como esperamos a chegada da morte. Se o autor fosse seguir à risca as imposições da propaganda da ditadura, após cumprir todas as tarefas impostas pela cartilha que prescreve o caminho para a felicidade, restaria somente aguardar a morte em seu apartamento caro. Porém, a percepção do caráter aparente dessa felicidade gera no autor certa apatia para com seu atual estado de coisas. Porém essa apatia, esse desconforto com os supérfluos luxuosos oferecidos por uma vida segundo o regime, não é um sinônimo para uma apatia com relação à vida em si.

A passagem do tempo, que marca o fim da existência a partir da chegada da morte serve como força motriz para com que o autor reflita de maneira retroativa sobre sua atual condição e passe a atribuir um sentido diferente à sua existência. Vemos aí, que mesmo em um contexto de descrença na vida do “eu” após a morte, que é um fato constitutivo da subjetividade, sua aproximação com relação ao locutor gera desconforto o suficiente para motivá-lo a seguir por outro caminho.

³² BENITES, F.; MENDONÇA, G.; MENON, M. *Ouro de tolo - Uma epopeia da desilusão - o pão e circo e o transcendente: diálogo entre Raul Seixas e Friedrich Nietzsche*. in *Revista Univap*. São José dos Campos : v.24, n.44, 018.

3. CONCLUSÃO

O surgimento do rádio foi responsável pelo intercâmbio entre as expressões musicais populares das mais distintas regiões do país. Ao mesmo tempo, são trazidos ao país novos gêneros da indústria cultural estrangeira que influenciaram a música popular nacional. O rock, um estilo musical popular nos grandes centros urbanos trouxe, para além de técnicas, aparelhagens, arranjos e instrumentos, questionamentos acerca de valores cimentados tradicionalmente nas sociedades ocidentais, como família e masculinidade. tão logo foi apropriado por artistas nacionais, que adaptaram o ritmo à diversidade das expressões musicais populares do país.

Muito já foi dito sobre as criações de Raul Seixas no âmbito da combinação entre o rock e os estilos e instrumentos da música popular do Brasil, mas somente nas últimas décadas se tem aprofundado na forma como o artista se apropria do caráter contestador da estética do rock n´roll e preenche esta forma com um conteúdo filosófico. O presente trabalho teve como objetivo realizar a demonstração de que, a partir de uma análise minuciosa, podemos encontrar e atribuir a Raul uma teoria filosófica que o acompanha desde o início de sua carreira, apresentada sob a forma das letras de suas músicas.

Para realizarmos tal demonstração, dada a extensão do tema, optamos por selecionar um determinado tema, a saber, o “eu” e sua relação constitutiva com a morte e analisar a forma como este objeto é exposto por Raul em três obras selecionadas. Por se tratar de um recorte na vasta obra do autor, optamos por abordar alguns assuntos de maneira breve, como indicação de trabalhos futuros tendo como objetivo realizar o devido estudo com o aprofundamento que tais objetos merecem.

O mais importante é destacar de que maneira o “eu”, que é constituído em uma relação simultânea de continuidade e ruptura com a natureza e a organização social, tem no reconhecimento da morte uma força motriz para buscar uma existência pautada em um conceito de felicidade diferente daquele defendido pela propaganda do regime militar. Entretanto, a busca pela felicidade não pode ser confundida com um projeto niilista individual. A teoria filosófica de Raul estende-se também ao campo político, com um projeto de sociedade alternativa, cuja proposta merece um estudo em separado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENITES, F.; MENDONÇA, G.; MENON, M. *Ouro de tolo - Uma epopeia da desilusão - o pão e circo e o transcendente: diálogo entre Raul Seixas e Friedrich Nietzsche*. in *Revista Univap*. São José dos Campos : v.24, n.44, 2018.

BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1984

Brito F, Horta CJG, Amaral EFL. *A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas*. OSF Preprints, 2001

FREITAS E., FACIN, D. *Análise enunciativa de Canto para minha morte, de Raul Seixas*. in *Linguagem em (Dis)curso*. v.12, n 2. Tubarão, 2012

JUNIOR, J. *Música Brasileira*. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019.

PASSOS. S. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SEIXAS, R. *Canto para minha morte*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1976.

_____. *Ouro de tolo*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973.