

Coragem de ser frente à angústia do destino e da morte na canção *Cajuína, de Caetano Veloso*

Carlos Eduardo Calvani*

Introdução

Nos últimos anos, tem emergido nos estudos de religião, o conceito “espiritualidades não religiosas” para indicar manifestações culturais que se afastam de referenciais ligados a sistemas religiosos (cultos, orações, liturgias, rituais específicos ou o tema da mística), mas que lidam com temas semelhantes. Esse conceito fundamenta-se no pressuposto de que há formas de espiritualidade alheias a modelos religiosos institucionais e que essas expressões são tão densas e profundas quanto as expressões religiosas. Naturalmente, o termo “espiritualidade” aqui, não é invocado com os mesmos referenciais do linguajar religioso, mas do linguajar filosófico. Espiritualidade refere-se às produções do espírito humano. Desse modo, o conceito também critica a domesticação da experiência religiosa pelas instituições que a controlam, como se tão somente pessoas praticantes de alguma religião pudessem ser “espirituais”. Nesse caso, uma expressão tão rica como essa, torna-se cativa de discursos religiosos como se fosse apropriada tão somente a eles.

Porém, há muita espiritualidade fora do âmbito religioso, porque o termo se refere a um atributo e a uma capacidade de pessoas, de seres humanos, independente de sua filiação a um sistema religioso ou de sua submissão a discursos emanados de instituições religiosas.¹ Toda instituição sempre desenvolve mecanismos de vigilância para policiar textos, poesias, canções ou representações figurativas que se apresentem como críticas ou discordantes daquilo que a instituição entende por tradição, pureza ou fundamentos religiosos. Instituições religiosas se mantêm pela capacidade de controlar e padronizar experiências religiosas. Essas, uma vez domesticadas, só podem se expressar nas formas autorizadas pela instituição. Sempre haverá, porém, expressões indomesticáveis que lidam com temas semelhantes ou muito próximos aos temas clássicos dos sistemas religiosos, tais como as questões referentes ao sentido da vida ou

* Doutor em Ciências da Religião e professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe

¹ Desenvolvi essa crítica em um artigo para o dossiê “Espiritualidades não-religiosas”, da Revista Horizonte. Ver: CALVANI, Carlos Eduardo B, “Espiritualidades não-religiosas: desafios conceituais”. Horizonte, Belo Horizonte, v. 12, n. 25, p. 658-677, jul/set, 2014.

à angústia do destino e da morte. Tais expressões muitas vezes são mais densas e profundas que as oriundas de tradições religiosas, exatamente por não estarem comprometidas com dogmas, com a submissão a alguma revelação ou a técnicas de elevação espiritual oriundas dos círculos religiosos.

É o caso da arte em suas múltiplas expressões. A arte não tem a pretensão de competir com os sistemas religiosos ou de substituir os discursos racionais. A arte se contenta e se satisfaz em expressar as ambiguidades da vida e de sua profundidade, transfigurar a realidade e antecipar possibilidades de superação dessa realidade, remetendo-nos a níveis mais profundos de percepção e de construção de sentido. Em linhas gerais, essa é a concepção que Paul Tillich tinha da arte. Segundo ele, há três modos através dos quais o ser humano se relaciona com a realidade, atribuindo-lhe sentido – a filosofia, a religião e a arte. A filosofia o faz através de conceitos cognitivos e racionais; a religião através da linguagem própria de mitos e símbolos; A arte através de representações figurativas, cores, sons, etc. (TILLICH, 1952/1987, p. 142ss). Porém, a arte, por não se basear em qualquer revelação sobrenatural ou na interação com forças da natureza personalizadas e divinizadas - como fazem as religiões - não se propõe necessariamente a dar respostas definitivas aos dilemas humanos. A arte se contenta em interagir com a realidade, expressando-a, transformando-a, transfigurando-a e evocando múltiplas possibilidades de sentido.

Esses verbos traduzem o poder da arte para Tillich: a arte *expressa*, *transforma* e *antecipa*. A arte expressa admiração, fascínio, temor, angústia ou ansiedade diante da realidade, do mundo e da vida; a arte também transforma - ou transfigura - realidades ordinárias de modo a que apontem a partir delas, para algo que se supõe estar além delas; e a arte, finalmente, antecipa possibilidades que transcendem aquelas já dadas. Contudo, a arte não concorre com a filosofia ou com a religião. Ela simplesmente tematiza, de modo próprio, assuntos semelhantes que fazem parte das mesmas preocupações humanas que movem a religião e a filosofia.

A partir desse pressuposto, proponho a escuta atenta da canção “Cajuína”, de Caetano Veloso², sugerindo um exercício hermenêutico da mesma a partir dos temas da angústia do destino, da morte e da vacuidade de sentido. Aspectos literários e musicais da canção já foram comentados por autores como WISNICK (1999) e GOULART (2003) a quem recorreremos para algumas informações bastante elucidativas:

² A versão original pode ser encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=rmZCjpnIzj4>

1 Existirmos – a que será que se destina? – letra e música da canção “Cajuína”

*Existirmos – a que será que se destina?
Pois quando tu me deste a rosa pequenina
Vi que és um homem lindo e que, se acaso a sina
Do menino infeliz não se nos ilumina
Tampouco turva-se a lágrima nordestina
Apenas a matéria vida era tão fina
E éramos olharmo-nos, intacta retina
A cajuína cristalina em Teresina*

Essa canção é capaz de cativar mesmo aqueles que não a conhecem e que a ouvem pela primeira vez. Ela exige constantes releituras porque nos envolve em uma das mais antigas inquietações humanas – “existirmos - a que será que se destina?”. Gravada em 1979 no álbum “Cinema transcendental”, enuncia uma pergunta, ao mesmo tempo em que não oferece respostas, como a propor um enigma. Não há nela qualquer referência a Deus, deuses, orixás, orações ou a qualquer suposta força sobrenatural. Aspectos literários e musicais da canção já foram comentados por autores como Wisnick (1999) e Goulart (2003) a quem recorremos para algumas informações bastante elucidativas.

“Cajuína” é um xote rendilhado com uma sutil combinação de três elementos musicais básicos – melodia, harmonia e ritmo. O ritmo é compassado e cativante; a harmonia é singela e a linha melódica simples, mas eficiente. A letra apresenta uma só estrofe repetida três vezes. Mas a cada retorno as frases são enriquecidas por variações instrumentais no arranjo, principalmente o acordeão que adentra as estrofes de forma suave como que comentando-as chorosamente. É uma canção em tom menor, o que favorece uma escuta introspectiva. Ao menos no Ocidente, canções em tons menores, em geral trazem letras reflexivas que expressem sentimentos diversos como amor, saudade, angústia, ansiedade ou depressão.

Luiz Tatit ofereceu uma bela análise semiótica de canções populares a partir de duas categorias de expressão musical: a tessitura (relacionada à altura, que pode ser concentrada em durações curtas ou longas) e o andamento (relacionado à duração – acelerado ou desacelerado). Conforme essa tipologia, Cajuína é um misto de canção passionalizada e canção figurativa. É “passionalizada” porque sua tessitura traz curvas melódicas que se expandem moderadamente, ao mesmo tempo em que destacam

sentimentos como que a solicitar do ouvinte uma empatia com os mesmos. No caso de “Cajuína”, esse recurso aparece explícito no reforço da vogal “i” (destina / pequenina / sina / ilumina / nordestina / retina / cajuína / Teresina), que se destaca como uma cicatriz a reforçar tensões indicadas na letra.

Ao mesmo tempo, a canção apresenta elementos de canções figurativas – ou seja, aquelas nas quais a melodia submete-se às inflexões da fala, enquanto a letra estabelece a presença de interlocutores pessoais (eu-tu, eles, nós), além de categorias temporais e espaciais que determinam a enunciação. Tatit denomina esse processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto como figurativização por “sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (TATIT, 1996, p. 21).

Esse modelo de análise compreende letra e melodia como equivalentes em uma só e mesma estrutura, evitando a irresponsável tendência de separar o conteúdo e a forma. Em canções passionalizadas, letra e melodia se combinam, evocando momentos reflexivos como desabafos de tensões e angústias, “como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. (...). Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes” (TATIT, 2003, p. 9). Seria esse, conforme Tatit, o estilo mais próprio a canções que remetem a ouvinte a uma profunda reflexão existencial. Em Cajuína, temos uma tensão entre a música *stricto senso* e um texto poético que parece nunca se resolver. Uma escuta formal e rígida parece solicitar a finalização musical quando a letra traz o acento na vogal “i”. Contudo, a canção sempre traz uma sílaba a mais, como se houvesse algo ainda a ser dito... Exemplos: Desti-na / pequeni-na / si-na / ilumi-na / nordesti-na / fi-na / reti-na / teresi/na...

A frase inicial da canção (“existirmos, a que será que se destina?”) levanta, abruptamente a pergunta pelo sentido da existência. Contudo, o infinitivo pessoal (existirmos) não está sozinho. É dialogado com um interlocutor não identificado que compartilha a mesma angústia (éramos olharmo-nos), como que a expandi-la para o coletivo. Nesse caso, a pergunta é dirigida a todos os que a escutam.

A explicação para a erupção dessa pergunta é indicada pela conjunção “pois”, que aponta para outra cena - o dom de uma rosa ofertada por um “tu” ao sujeito que a recebe (“tu me deste”). Porém, a cena está envolta pela lembrança de uma terceira pessoa ausente, identificada como “um menino infeliz” e sua sina.

Não há, porém, qualquer resposta para a pergunta inicial. Ela nunca é respondida, exatamente porque não pode ser respondida objetivamente. A pergunta é apenas reafirmada a cada retorno da estrofe como a reclamar uma falta, ligada à sina de um menino infeliz e à ausência de sentido para a fragilidade da vida. Para José Maria Wisnick, esse recurso nos remete a um segredo:

Talvez o encantamento enigmático de Cajuína esteja ligado ao modo como ela nos faz participar desse segredo: assim como a cajuína guarda a essência do caju em sua transparência, tendo decantado radicalmente a sua matéria, a canção nos faz ir ao núcleo emocional de um acontecimento no qual, no entanto, a história está subtraída (WISNICK, 1999, p. 196).

Literariamente, o texto da canção explicita três pronomes pessoais: eu (vi que és um homem lindo); tu (tu me deste a rosa pequenina), ele (a sina do menino infeliz). Tal dimensão de envolvimento orienta a pergunta inicial – “existirmos, a que será que se destina?” – a uma perspectiva que atinge todos os ouvintes - Por que existimos? Ou, em termos filosóficos – porque o ser, e não o nada? Temos, então, a explicitação da condição humana diante do choque ontológico, sem qualquer referência a uma transcendência, ou à esperança de que um poder transcendente de qualquer divindade ou energia cósmica possa nos agraciar com uma resposta que dissipe a angústia da não-compreensão quanto a perdas irreparáveis ou do fato de nunca encontrarmos respostas definitivamente satisfatórias para o mistério da vida.

A 5ª frase da canção com o advérbio “tampouco” (“tampouco turva-se a lágrima nordestina”) traz uma adversativa. É muito importante dar atenção às adversativas nas poesias e letras de canções. Nesse caso, “tampouco” enuncia o cerne do que Tillich compreende como “coragem de ser” – a afirmação do ser “apesar de”, que equivale à afirmação da vida, evocando revolta diante da falta de sentido. Ou seja, “apesar” da ausência do menino infeliz, do significado de sua vida e da vida daqueles que o conheceram, a fragilidade da vida, cuja matéria é “tão fina”, exige superação, resistência e coragem nas formas disponíveis no momento - uma rosa pequenina ou um licor de caju. Não há respostas claras e objetivas. Há apenas atitudes que envolvem empatia, cuidado e solidariedade em nossa tragédia de reconhecer que a vida é precária, contingente e limitada.

Além disso, essa frase é melodicamente descendente. Tente entoá-la e perceberá que o timbre de sua voz vai se tornando mais grave. Ou seja, a frase não se expande,

mas se interioriza, sugerindo que não são lágrimas de desespero, mas de angústia, remetendo à pergunta de todos nós. A sina do menino infeliz nos coloca diante de uma incerteza, pois esse destino em nada nos ilumina ou nada nos esclarece. Essa incerteza se expressa, ao final, em dúvida (acaso, porventura, talvez...). Enfim, nada é suficiente para explicar a ausência do menino infeliz. Na ausência de resposta só restam possíveis atitudes consolatória – a oferta de uma rosa e de um copo de licor envolto em lágrimas.

Entretanto, não são lágrimas de desespero. São lágrimas cristalinas, embora nascidas de uma constatação, de certo modo humilhante - a vida é demasiadamente fina. Ainda assim, são lágrimas que não se turvam, não são opacas, mas são transparentes, translúcidas porque são lágrimas de pessoas acostumadas a perdas e sofrimentos. São lágrimas nordestinas, que apontam para uma angústia irrespondível, e que só pode ser compartilhada em cuidado mútuo, sorvendo a essência, o sumo de um caju esmagado para tornar-se licor; são lágrimas jorradas por quem compreende que a essência da vida, ao mesmo tempo em que é fina e frágil, também pode ser entrega, dádiva, como o caju que se oferece a ser moído para tornar-se licor. Talvez por isso a tradição cristã dê tanto valor ao trigo e à uva, moídos e transformados em símbolos de vida. A lágrima é expressão de reação à angústia, Porém, não se trata de lágrimas de resignação, mas de resistência. Afinal, sempre é possível encontrar, em meio ao absurdo, pequeninas rosas ou frutas de onde se extrair um sumo.

Enquanto obra aberta, a canção não exige maiores explicações em relação ao seu *locus* gerador ou à sua motivação. Ela é suficiente para nos abalar, sem maiores explicações. Por isso só agora trazemos à luz um detalhe que indica sua gênese: Caetano Veloso a compôs após visitar, em Teresina, o pai de seu amigo e poeta Torquato Tasso, colaborador dos tempos da Tropicália, e que se matara anos antes. Durante a visita, conversando sobre Torquato, Caetano se emocionou e começou a chorar. O pai de Torquato o consolou servindo um licor de cajuína e buscou uma rosa do jardim para ofertar ao compositor. A canção nasce da lembrança desse momento. Contudo, sabemos disso apenas em virtude do relato do compositor. A não-referencialidade específica a Torquato na obra, estende o impacto da canção a todos aqueles que já experimentaram a morte de um ente querido – seja um amigo, ou um filho, filha, irmão ou irmã. Todas as mortes que acompanhamos anunciam a nossa própria morte e a pergunta pelo sentido de nossa própria vida. Assim, a canção nos abre aos terrenos da metafísica – o porquê do ser. Essa indagação desliza na direção da pergunta por nossa sina e pelos muitos destinos que se não pode compreender.

Ademais, o sufixo “ina” na língua portuguesa aponta para diminutivos femininos ou para fragilidades – a matéria vida é tão fina quanto a rosa é pequenina. Desse modo, ilumina-se uma possível pista para o destino que nos é dado em nossa curta e frágil existência – a empatia, a solidariedade e o cuidado mútuos, manifestos no dom de uma rosa e de um licor. Essas atitudes são expressões, ao mesmo tempo, de cuidado (Heidegger) e da coragem-de-ser (Tillich). Assim, o artista é iluminado pela coragem-de-ser do pai, encontrada na ausência de respostas e na densidade do nada, que ao mesmo tempo se oferece como possibilidade de força e de resistência.

2 Morte, destino e falta de sentido – uma fenomenologia da angústia

A morte de um filho, filha, irmã ou irmão, pai ou mãe é uma das experiências mais perturbadoras que pode sobrevir a uma pessoa. Ela como que antecipa o vazio da própria morte, inaugurando nos sobreviventes uma existência amputada, da qual foi retirada um dos elementos mais basilares e essenciais. À inicial falta de palavras somam-se memórias que eclodem como que em *flashbacks*, insistindo em lamentar a abrupta interrupção da comunhão afetiva e de um projeto existencial e a transformar pontos de interrogação em perseverantes reticências.

Mas a morte geralmente não vem desacompanhada. Ela deflagra nos sobreviventes outras interrogações, como a do seu próprio destino. Aos poucos, a ausência de respostas significativas capazes de doar explicação ao inexplicável e de configurar uma estrutura de sentido àquilo que “não-tem-sentido-nem-nunca-terá”, conduz à angústia. A intensidade da angústia do destino e da morte oferece, no seu vácuo, um espaço oportuno para a penetração de discursos religiosos. É nesse espaço vazio, terra-de-ninguém, na qual os próprios deuses silenciam pela morte de seus filhos, que muitas mensagens religiosas se instalam, apelando para a autoridade de revelações, iluminações sobrenaturais ou da tradição transmitidas por antepassados.

Contudo, as religiões não detêm a exclusividade da tematização sobre tais assuntos. A imensa capacidade humana para superar limites e enfrentar a fragilidade da vida se manifesta, muitas vezes, em formas não dependentes de compromissos teológicos nem atreladas a sistemas religiosos. Essa capacidade de autocriatividade desapegada de vínculos religiosos (“espiritualidade não-religiosa”), indica que, para algumas pessoas, os sistemas religiosos não são capazes de capturar suficientemente a complexidade da angústia humana, exceto sob a forma de subserviência intelectual a

dogmas. Em outras palavras, a arte também se apresenta como um espaço para um enfrentamento corajoso da angústia, mas não sob a forma de respostas definitivas, sobrenaturais ou transcendentais. O que a arte pode oferecer é apenas a descrição do vazio no qual podem operar o desespero e a revolta ou o cuidado mútuo, a empatia e a solidariedade, gestos e atitudes que remetem ao que há de mais nobre na singularidade do existir humano, ao mesmo tempo em que possibilitam um embate poético da angústia.

Na década de 50, quando escreveu *A coragem de ser*, Tillich optou pelo termo *anxiety* (ansiedade) porque o mercado editorial norte-americano na época preferia traduzir *Angst* por *Anxiety*, tal como o fizeram Macquarrie e Robinson na primeira tradução de “Ser e Tempo”. Eglê Medeiros, responsável pela tradução do livro de Tillich em português para a Editora Paz e Terra, seguiu o óbvio, traduzindo *anxiety* por “ansiedade”. A mesma palavra foi adotada por Getúlio Bertelli, na 1ª edição da *Teologia Sistemática*. Optamos, porém, por acompanhar as observações de Ênio Müller, responsável pela revisão técnica da nova tradução da *Teologia Sistemática* publicada em 2005. Resultado de um projeto que envolveu tradutores e pesquisadores da área, a 5ª edição revista da *Teologia Sistemática* no Brasil optou por “angústia” devido ao fato de que, nos textos escritos em alemão, Tillich sempre utiliza *Angst*, em semelhante acepção conceitual a Kierkegaard e Heidegger. Ou seja, embora escrevesse em inglês, Tillich continuava raciocinando em alemão. Além disso, o próprio Tillich, em uma nota da *Teologia Sistemática*, expressa certo desconforto com o termo *anxiety*, pelo fato de este ser facilmente confundido psicologizado ao ser confundido com medo, temor e não com a situação ontológica de quem enfrenta o não-ser (TILLICH, 2005, p. 200). Há também certo consenso entre pesquisadores da obra de Tillich no Brasil, de que o termo “angústia” por sua carga conceitual filosófica e teológica é mais coerente com o pensamento de Tillich, tal como ele mesmo o expressa:

Graças a Søren Kierkegaard, a palavra *Angst* se tornou um conceito central do existencialismo. Ela expressa a consciência de ser finito, de ser uma mescla de ser e não-ser ou de ser ameaçado pelo não-ser. Todas as criaturas são compelidas por essa angústia, pois finitude e angústia são as mesmas coisas. Mas, no ser humano, a liberdade está unida à angústia. Poder-se-ia chamar a liberdade do ser humano de “liberdade na angústia” ou “liberdade angustiada”. Essa angústia é uma das forças motrizes da transição da essência à existência. Kierkegaard, sobretudo, usa este conceito da angústia para descrever (não para explicar) a transição da essência à existência (TILLICH, 2005, p. 330).

O livro *A coragem de ser* é, de certo modo, uma grande fenomenologia da angústia. O modo como Tillich aborda o tema é um híbrido de Kierkegaard e Heidegger. Ela não é tratada como um fenômeno psicológico e ôntico. Antes, é tematizada em sua dimensão ontológica. Por isso, acompanhando Heidegger, Tillich distingue a angústia do mero temor ou do medo (“A angústia é ontológica; o temor é psicológico” - TILLICH, 2005, p. 200). Medo e temor podem ser contornados e vencidos, mesmo que à custa de medicamentos. O mesmo não acontece com a angústia, por não haver qualquer objeto específico que possa provocá-la. Ela é a negação de todo objeto. É perda de direção, falta de intencionalidade e ausência de sentido (TILLICH, 1972, p. 28-29). Em termos heideggerianos, o objeto da angústia, é o “completamente indeterminado” (HEIDEGGER, 1986, §30, p.186.). Esse “indeterminado” ou “desconhecido” que opera na angústia é de ordem ontológica – o não-ser, aquilo que não pode jamais ser conhecido. O que faz emergir a angústia não é a ameaça de qualquer ente específico, ou de qualquer ameaça objetiva, mas exatamente o não-ser, o nada em todo seu potencial angustiante.

Angústia é a consciência da finitude e das ameaças do não-ser. A existência humana consciente de sua finitude, reconhece a ameaça do não-ser como a inevitabilidade da morte e da própria aniquilação no nada, ou seja, a possibilidade de ser devorado pelo não-ser. Em Heidegger, aquilo com o que a angústia se angustia também não é um objeto, mas o “nada” não identificável com qualquer ente; um nada nunca efetivamente presente entre a totalidade dos entes, mas que exatamente por isso, desvela a dimensão de vazio e falta de sentido dos entes e do mundo. O “algo” da angústia é seu próprio “nada”. Conforme Paulo Afonso Araújo, “na angústia o ente dissolve-se na sua insignificância e não oferece mais pontos de apoio para qualquer tipo de projeto: o Dasein é remetido unicamente a si mesmo, sem nenhuma possibilidade de desvio ou fuga. A angústia situa o Dasein diante daquilo que ele é propriamente: seu próprio poder ser, seu ser no mundo como tal (ARAÚJO, 2007, p. 8). Assim, angústia, em Heidegger e Tillich, é muito mais do que tristeza ou depressão pela consciência da inevitabilidade da morte. É consciência da tensão básica entre ser e não-ser - é a “angústia diante da falta de necessidade de seu ser. Ele poderia não-ser! Então, por que ele é? E por que deve continuar a ser?” (TILLICH, 1972, p. 205). Tillich reconhece não haver resposta razoável a essa pergunta. Ela só pode ser enfrentada, e este é um ato de coragem – coragem de ser, “apesar de”.

A ameaça do não-ser é, ao mesmo tempo, ameaça da morte, do absurdo e da vacuidade de sentido frente ao destino na vida. Mas a angústia, em Tillich, sempre é um desafio a ser enfrentado com os recursos disponíveis, sejam eles oriundos da esfera religiosa ou das artes. Assim, se, por um lado, a angústia desnuda a condição humana, despertando a consciência do vazio da existência, ela também potencializa a abertura para além das superficialidades do cotidiano.

3. O vácuo no qual as religiões operam – uma tipologia da angústia

Em *A Coragem de Ser*, Tillich afirma que a angústia humana é uma só, mas se manifesta em diferentes tipos, de acordo com circunstâncias históricas.

A angústia do destino e da morte se apresenta quando o não-ser ameaça a autoafirmação ôntica do ser humano: de modo relativo, em termos de destino pessoal; de modo absoluto, em termos de morte universal. A morte é a ameaça da perda definitiva da vitalidade. Pessoas angustiadas com o destino e a morte são suscetíveis a respostas religiosas messiânicas ou apocalípticas. O apocalipcismo judaico-cristão, por exemplo, com seu inerente ceticismo para com a história, conduzia pessoas ao deserto, onde a necessidade de tomar decisões, teóricas e práticas, estava reduzida ao mínimo.

A angústia da vacuidade e do absurdo, por sua vez é a ameaça de um caos sem intencionalidade e sentido. Surge quando o não-ser ameaça a auto-afirmação espiritual do ser humano quanto à sua segurança de existir de modo significativo para si mesmo e para outros. Desse modo, a vacuidade refere-se à ausência de um sentido para o próprio existir e para tudo o que realizamos na vida, na história e na cultura. Nesse caso, a “preocupação última” se expressa em termos de busca por sentido pessoal e coletivo. Pessoas acometidas por esse tipo de angústia são suscetíveis a formas de espiritualidade cínicas, oportunistas ou a discursos fundamentalistas que oferecem respostas fáceis e apressadas à dúvida, à frustração, ao tédio, à ausência de futuro e ao absurdo.

Há, ainda um terceiro tipo de angústia - da culpa e da condenação, ameaças do não-ser à autoafirmação moral do ser humano. Nesses casos, o ser humano questiona o que fez de si mesmo, de sua liberdade finita e das decisões que tomou nas contingências de sua finitude. A angústia, nesses casos, pode levar ao desespero e à autorejeição. Pessoas acometidas por esse tipo de angústia são suscetíveis a religiões legalistas ou cultos de mistério com seus ritos de expiação e purificação ou mesmo formas religiosas orgiásticas.

Essa tipologia tem apenas efeitos didáticos, pois para Tillich, os tipos estão entrelaçados e sempre implicados na existência humana e em sua finitude.

Considerações finais - Empatia, solidariedade e cuidado: o diferencial da arte frente ao discurso dogmático das religiões

Não há dúvidas de que destino, morte e “sentido para a vida” sejam temas comuns na grande maioria dos sistemas religiosos. A busca por encontrar sentido nos acontecimentos históricos e pessoais sempre atuou poderosamente nos subterrâneos das religiões e em muitos debates filosóficos. Essas perguntas geralmente nascem de experiências interpretadas pelo ser humano como ameaçadoras. A morte é a inevitável ameaça do não-ser sobre toda existência humana, na forma de aniquilação e nada (Heidegger). A percepção de um destino inevitavelmente predeterminado relaciona-se à ameaça do absurdo (Sartre), ou seja, da destruição da estrutura do ser.

As religiões propõem diferentes explicações teológicas para o destino pessoal trilhado por cada ser humano na sua vida e as expectativas em relação ao que poderia advir após a morte - imortalidade com suas consequentes recompensas ou castigos, ressurreição, aniquilação da alma ou da identidade pessoal, absorção no Uno ou sucessivas reencarnações para que novamente se cumpra a roda do destino e se satisfaça o *karma*. Nas culturas de tradição monoteísta, a religiosidade popular contenta-se com a esperança de um paraíso para os fieis e alguma forma de castigo compensatório para injustos e infiéis. Em torno dessas respostas nascem formas de espiritualidade muito próprias ao mundo religioso, dependentes da estrutura de sentido doada por um ou outro sistema teológico. Mas conforme Tillich, só há uma maneira de enfrentar a angústia de tais ameaças: assumi-las corajosamente – “A coragem de ser é o ato ético no qual o homem afirma seu próprio ser a despeito daqueles elementos de sua existência que entram em conflito com sua autoafirmação existencial” (TILLICH, 1972, p. 3).

“Cajuína” se oferece como uma possibilidade de compreender o modo como a arte pode reagir, despretensiosamente, a esse tipo de angústia, a partir do vazio dela mesma – com empatia, solidariedade e cuidado-mútuo

O silêncio das lágrimas que um dia envolveu dois homens – pai e amigo de um “menino infeliz” – bebendo em torno da memória de um morto, indicam palavras inefáveis, que não podem ser ditas. Naquele momento, apenas o sumo do caju seria capaz de iluminar seus olhares para vislumbrar a fina matéria-vida. Entre o amargor da

perda e a doçura do licor, havia o nada: “era só olharmo-nos”, simplesmente enxergar a vida e seu absurdo. E nesse momento a única atitude possível é o cuidado – uma flor e um gole de licor. O simples cuidado de ouvir, compadecer-se, chorar juntos, beber juntos apresenta-se como uma atitude de enfrentamento da angústia – se não dá pra dizer nada capaz de trazer consolo, nem explicar nada, então vamos “tomar um mé” para tirar o amargor da vida frente à insistente pergunta que nenhuma religião parece capaz de responder: “existirmos – a que será que se destina?”

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Paulo, Nada, angústia e morte em *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger. *Revista Ética e Filosofia política*, vol. 10, n. 2, 2007.

CALVANI, Espiritualidades não-religiosas. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 12, n. 35, p. 658-687, jul./set. 2014.

GOULART, Audemaro Taranto. Desconstruindo a “Cajuína” – uma leitura do texto-canção de Caetano Veloso. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 25-34, 2º sem. 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, Vozes, 1986.

TATIT, Luis. *Semiótica da canção – a relação entre melodia e letra na canção popular brasileira*. São Paulo, Escuta/USP, 1996.

_____. “Elementos para análise da canção popular”, *CASA – Cadernos de semiótica aplicada*, vol. 1, n. 23, dezembro de 2003.

TILLICH, Paul (1952). Art and Society. In *On art and architecture*. New York: Crossroad, 1987.

_____. *Teologia Sistemática*. São Leopoldo; Petrópolis. Sinodal/EST, Vozes, 2005.

_____. *A Coragem de Ser* (Trad. Eglê Medeiros). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1999. p. 193-219.